

RACINET

LE **C**OSTUME

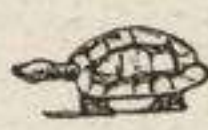
HISTORIQUE

13^e LIVRAISON

FIRMIN DIDOT ET C^{ie}

PARIS

274



FRANCE. — XVI^E SIÈCLE

COSTUME DE LA NOBLESSE, DES GENS DE ROBE, DE LA LIVRÉE ROYALE ET DES CLASSES POPULAIRES. ÉPOQUE DE HENRI III.

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

N° 1.

Paysan des environs de Saumur.

Chapeau de feutre à bords rabattus ; *sayon* descendant jusqu'à mi-cuisse ; justaucorps bleu ; *balandrau* ou *balandras*, manteau de campagne ; *gamaches*, fourreaux de jambe que l'on faisait en toile, en cuir ou en feutre. Le blanc était la couleur de la dernière classe du peuple.

N° 2.

Crieur de vin (1586).

Chapeau de feutre orné d'un galon rouge ; *jupel* ou casaque à longues basques, serrée à la taille par une ceinture de cuir où pend l'escarcelle ; chausses étroites et plissées autour des jambes ; bas maintenus au-dessous du genou par des jarretières ; souliers.

Ces crieurs parcouraient Paris dans la matinée, annonçant le vin de la taverne à laquelle ils étaient attachés ; tenant un hanap de bois à la main, ils versaient à boire aux passants.

N° 3.

Porteur de noir à noircir les souliers.

Chapeau en forme de pain de sucre, col rabattu ; large *souquenille* ou sarran en toile avec pèlerine ; bas de grosse laine ; souliers. Vaste sac de cuir porté en bandoulière ; fiole d'osier suspendue à la ceinture.

N° 4.

Bergère angevine.

Bonnet de toile à fond élevé ; chemise à larges manches à col tuyauté ; corsage bleu avec bretelles ; robe de drap (la jupe portait le nom de robe) toujours de couleur unie ; tablier ; souliers de cuir fauve.

N° 5.

Riche paysanne.

Bonnet à *templettes* en forme d'*escoffion* ; les coiffures des villes étaient imitées dans les villages où elles se perpétuèrent ; chemise décolletée, à haute collerette ; surcotte *pers* (bleu intense) ; cotte blanche ; tablier noir.

N° 6.

Servante allant au marché ; Paris, 1586.

Bonnet recouvert d'un chaperon de drap descendant, par derrière, jusqu'à la ceinture ; chemise à haute collerette ; corsage rouge lacé par devant et garni de velours noir ; tablier ; sur les côtés de la robe, des chaînes auxquelles sont suspendus un trousseau de clefs, une bourse et un couteau dans sa gaine.

N° 7.

Chambrière de Saumur.

Bonnet angevin (voir n° 5) ; chemise froncée vers le col ; corps avec bretelles ; manches bouffantes à retroussis sur le poignet ; surcotte ouverte découvrant le cotillon.

N° 8.

Docteur en médecine (1586) ; costume de cérémonie.

Bonnet à *quatre braguettes* ; fraise godronnée ; robe longue ; chape rouge bordée de fourrure ; manteau fourré avec ouvertures pour le passage des bras ; pèlerine d'hermine.

N° 9.

Valet de pied vêtu de la livrée royale.

Petit chapeau de castor avec pompons aux couleurs du Roi : bleu, incarnat

6-VI-15



R. 7147

et blanc ; col uni et rabattu ; pourpoint jaune à longues manches ; *mandille*, casaque à ailes ouvertes qui, avant de passer sur le dos des laquais, était connue comme surtout militaire ; cet habit dérivait de la *chamarre*, veste très ample, formée de bandes d'étoffes (soie ou velours) réunies par des galons ; son nom a fourni au français moderne le verbe *chamarer* ; — chausse se rapprochant, par la forme, de la culotte courte ; bas *d'attache* avec jarretière en satin ; souliers noués au moyen de rubans incarnat et munis de talons rouges.

N° 10.

Damoiselle.

Les cheveux, poudrés à l'iris, sont disposés en *raquette* et ornés de plusieurs broches et d'une étoile d'or ; masque de velours ; pendants en pierreries ; collier de perles ; col de dentelle maintenu par des fils d'archal ; corsage décolleté en rond avec manches ballonnées à l'italienne et additionnées de *rebras* de même étoffe que la robe ; surcote dont le corps est entouré de bourrelets que la *vertugade* fait épanouir en tambour ; cette surcote est fermée sur le devant et relevée pour laisser voir la cote ; gants ; petits miroirs suspendus à des chaînes d'or (voir la planche l'Almanach, France, XVI^e siècle).

N° 11.

Laquais de grande maison, coureur armé de son bâton.

Bonnet de velours rouge orné de plumes ; col uni, rabattu à l'italienne ; pourpoint sans busc auquel s'attache la *trousse* bouffante ; chausse ; cape drapée autour du buste ; souliers ornés de rosettes bleues.

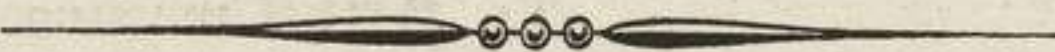
N° 12.

Page du Roi.

Petite fraise ; pourpoint jaune à longues manches ; *mandille* à manches ouvertes et pendantes, en ailerons, serrée à la taille par une ceinture ; *grègues* bouffantes conservées par les pages pendant une grande partie du dix-septième siècle ; plus tard cette pièce du costume ne figura plus que dans l'uniforme des Cent-Suisses, dans l'habit d'apparat du roi et de ses pairs à la cérémonie du sacre, et enfin dans les costumes de théâtre ; chausse ; bas attachés avec des aiguillettes et serrés au-dessous du genou par des jarretières en satin incarnat dont les bouts pendent sur les côtés ; souliers à talons rouges.

Figures tirées du Recueil de Gaignières, Cabinet des estampes, Bibl. Nat. de Paris.

Voir, pour le texte, principalement Quicherat, Histoire du Costume en France et les Mémoires du peuple français, par M. Augustin Challamel ; Hachette, 1870.





FRANCE XVI^E SIECLE

FRANCE XVITH CENTY

FRANKREICH XVI^{TES} JAHRH



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Vallet lith.

275



FRANCE ET FLANDRE. — XVI^E SIÈCLE

COSTUMES DE L'INFANTERIE SOUS HENRI III.

« C'est dans le répertoire des modes du temps, dit M. Quicherat (*Histoire du Costume en France*), qu'il faut aller chercher les patrons de l'habillement de l'infanterie de cette époque. Dans les régiments, qui commençaient à remplacer les bandes, on ne voyait plus de fer que sur le buste des piquiers et sur celui des officiers de toutes armes ; ceux-ci avaient conservé le corselet, et même y avaient ajouté un hausse-col d'acier, tandis que leurs hommes, frisquement pincés dans leurs habits, se donnaient le plaisir de loger sous leurs pourpoints des panserons d'une saillie démesurée. Au moins cet agrément ridicule avait-il pour eux l'avantage de les préserver quelquefois des balles. »

La Noue reproche aux officiers eux-mêmes d'avoir abandonné l'usage de la pique et du corselet ; la plupart, selon lui, avaient renoncé à porter la pique de Biscaye, le corselet de Milan que Strozzi leur avait donné, ainsi que le *casquet* et la rondache qui étaient leurs armes ordinaires. Les huguenots avaient, les premiers, abandonné ces armes.

L'armée royale, et particulièrement l'infanterie, était alors dans un désordre que les ordonnances de 1574, 1579 et 1584 s'appliquèrent vainement à réprimer. Celle de 1579, qui réglait le nombre des compagnies de gens de pied, défendait d'em mener plus d'un *goujat* pour trois soldats, et punissait du fouet les filles de joie trouvées à la suite des bandes, n'empêcha pas que la compagnie ne continuât à être composée, selon un auteur du temps, « d'environ cinquante harquebusiers assez mettables, d'une vingtaine ou trentaine d'autres n'ayant que l'espée, de cent ou six vingts goujats, et de vingt ou trente femmes. »

Les ordonnances de 1574 et de 1579 permettaient seulement aux chefs de compagnie le port des étoffes, d'or, d'argent, ou de soie sur soie en leurs sayes et casaques ; sauf le bâton de commandement, les officiers généraux ne portaient aucun signe distinctif.

La bigarrure était alors admise dans le costume ; les bas n'étaient pas de la couleur du haut-de-chausses. Tel habillement était de huit ou dix couleurs. Le vert eut cependant ce privilège qu'en général ceux qui le

portaient se mettaient ainsi des pieds à la tête. Le duc d'Alençon, frère de Henri III, avait été le propagateur de cette mode. Le panseron, qui était le contre-pied du busc porté auparavant pour tenir le ventre aplati, avec sa ridicule projection en avant, donnait aux gens de pieds fringants, cambrés avec tant d'affectation, une allure militaire fort rapprochée de celle de ces matamores espagnols que la caricature française et flamande devait reproduire si fréquemment pendant la première partie du dix-septième siècle. La panse, on le sait, était produite à force de coton; il y avait deux épaisseurs de bourre, l'une fixée au pourpoint même, l'autre piquée dans le gilet de dessous; on en fait remonter l'origine au séjour que Henri III avait fait en Pologne; d'où le nom de panseron à la poulaine (à la polonaise).

Le pourpoint était porté avec ou sans mancherons, tailladé ou non, et il était ajusté sur le panseron; les hauts-de-chausses sans braguette, descendant au-dessous du genou, véritable culotte, étaient plus ou moins bouillonnés, plus ou moins larges, parfois aussi justes à la cuisse, dit Blaise de Vigenère, « que d'un austruche masle ou d'un poulastre de Lombardie. » Le col godronné, ou fraise à la confusion, émergeait largement du pourpoint. La coiffure était ou le toquet ou l'ample *sombrero*, de forme espagnole, « aplaty en cul d'assiette, dit encore de Vigenère, avec un rabat plus que sesquipédal » (des bords de plus d'un pied et demi); les coiffures étaient empanachées. L'écharpe était le signe de ralliement personnel, le drapeau celui de la compagnie; ce dernier, fait de soie, était de si grande dimension qu'en le portant sur l'épaule il fallait le tenir relevé pour l'empêcher de traîner à terre. Les tambours étaient aussi d'une telle taille que, pour s'en servir en marchant, on les tenait sur le côté. Le manteau militaire avait peu d'ampleur, ne descendant guère plus bas que le genou; beaucoup portaient le manteau à la reître.

Le mousquet, arme d'un plus fort calibre que l'arquebuse, fut introduit dans l'armée française par Strozzi. Il n'y réussit qu'à grand'peine à cause de son poids. Dans les bandes espagnoles, où il avait été récemment mis en usage, on payait à chaque mousquetaire un goujat pour porter son arme; le mousquetaire français ne voulut pas d'abord se charger de porter la sienne: « il y fallut la volonté du Roy et une paye assez grande et raisonnable, dit Brantôme. » Les mousquetaires étaient dépourvus d'armes défensives.

Bien que, quelques-unes des figures de H. Goltzius, d'après lesquelles sont reproduits nos personnages, soient indiquées dans divers catalogues, notamment dans Bartsh, comme représentant un régiment flamand, il y avait alors assez d'analogie entre les costumes militaires des deux pays pour que les détails qui précèdent sur les habitudes militaires françaises leur soient applicables, sans distinction.

(Costumes reproduits d'après H. Goltzius.)





FRANCE XVI^E SIECLE

FRANCE XVITH CENTY

FRANKREICH XVI^{TES} JAHRH



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Charpentier lith.

276-277



EUROPE. — XVI^E ET XVII^E SIÈCLE

COSTUMES FÉMININS. — MODES. — COLLERETTES. — COIFFURES, ETC.

(NOTICE DOUBLE.)



1

2

6

8

4

3

5

10

9

7

11

N° 1.

Portrait anonyme.

N° 2.

Idem.

Nos 3 et 11.

L'infante Isabelle (Claire-Eugénie), femme de l'archiduc Albert d'Autriche, née en 1566 morte en 1633.

N° 6.

Catherine de Bourbon, 1600.

N° 7.

Portrait d'une dame hollandaise peint par Paul Moreelsen (1571-1638)

Nos 8 et 9.

Marie de Médicis, née en 1573, morte en 1642.

N° 10.

Élisabeth d'Anglerre, née en 1533, morte en 1603.

N° 4.

Parisienne en costume de mariée.

N° 5.

Dame parisienne, 1610.

Après l'exhibition des fines toiles, favorisée par les corsages à large échancrure sur la poitrine, les bouts de manches en soie ou en velours fixés par des rubans sur la manche pendante de la chemise, après les crevés de la mode italienne, on vit naître en France un costume montant, dont la fermeture, de plus en plus resserrée, devint tout à fait complète. Le collet de la robe, tenu droit, attaché d'abord à la base du cou, finit par être fermé dans toute sa hauteur, serré d'assez près et montant assez haut pour mériter son nom de *carcan*. Les manches droites, descendant jusqu'au poignet, étaient surmontées d'une épaulette, d'où pendait en arrière une manche courte et volante, le *mancheron*. On affectait d'être très étroitement ajustée pour obtenir ce qu'on appelait *un corps bien espagnolé*. *L'espoitrinement des dames*, selon l'expression d'Henri Estienne, devint tel, sous les éclisses de métal ou de bois dont elles se sanglaient, qu'il était *quelquefois à en mourir*, dit Montaigne.

Cet ajustement du haut du corps, commun aux deux sexes, était, pour les femmes, un de ces emprunts au costume masculin qui depuis sont entrés dans les jeux habituels, successifs, de la mode. On attribue la combinaison de ces corsages avec la jupe de l'amazone aux dames de la cour de Catherine de Médicis, qui suivaient la reine mère à cheval.

C'est avec ce costume si sévèrement clos, si étroitement ajusté, que, par une des bizarreries les plus contradictoires, on parvint, malgré toute vraisemblance, à exhiber largement, sous une forme étrange, la lingerie qui ne pouvait plus être aperçue que par le haut d'un collet droit (fermé, dit-on, par Henri II pour cacher une cicatrice) et par l'extrémité d'une manche étroite au poignet. Mais il s'agissait alors de produire des lingerie d'un genre tout nouveau : les *lacis*, les *passements*, les *points coupés*, la *guipure*, dont le goût se répandit en

Europe avec une rapidité singulière. Ces premières dentelles, qui excitèrent une admiration si vive, étaient, à ce moment, dans toute la fraîcheur de leur apparition, et, dans l'historique du costume, cet événement est trop important pour qu'on ne s'y arrête pas quelque peu.

Les passements, en allemand *spitze*, en italien *merletto*, *trina*, *pizzo*, en espagnol, *encaje*, en anglais *lace*, dérivé probablement de l'anglo-normand *lacez* et du latin *lacinia*, furent des réseaux de fils d'or, d'argent, de soie, de lin, de coton, et même de cheveux, ornés d'un dessin. A la différence du canevas offrant de prime-abord un réseau fixe et régulier pour la broderie, le réseau des passements était formé au fur et à mesure du travail, et c'est ce qui constitue le véritable caractère de la dentelle.

Quant à l'origine des premiers passements, Reiffenberg assure que les cornets ou bonnets de dentelle étaient en usage en Belgique au XIV^e siècle. Les Italiens revendiquent l'invention du point à l'aiguille. L'Espagne, célèbre de bonne heure par ses points fabriqués sur une grande échelle, dit n'avoir eu besoin ni de Gênes ni de Venise; mais le mot broder, *ricamare*, *ricamar*, étant dérivé de l'arabe, et ne figurant, disent les linguistes, dans aucun idiome européen, ceux qui ne sont ni Flamands, ni Italiens, ni Espagnols, soupçonnent que l'origine de la broderie en dentelle pourrait bien être orientale; à l'appui de cette opinion, on a fait remarquer que ce sont surtout les Juifs qui, jusqu'à nos jours même, se sont principalement occupés de la vente et de la fabrication de la dentelle.

On peut s'imaginer l'émotion produite chez les femmes par des modes ingénieux, avantageux pour la toilette, mis à leur portée par de véritables maîtres ès-arts, comme Vecellio, Jean Cousin, Vinciolo, etc. Aussi malgré, le grand nombre d'ouvrières rapidement formées, toutes les dames, et des plus grandes, mirent la main au *réseuil* pour *besogner en tous points à l'aiguille, point croisé, point couché, point picqué*, en suivant attentivement les recueils initiant *au noble et gentil art de l'aiguille*, comme *le Livre nouveau et subtil*, imprimé par Maître Pierre Quinty, à Cologne, en 1527, le plus ancien livre connu sur cette matière; comme *la Fleur de la science des patrons de broderie, façon arabe et italique* (1530); *la Fleur des patrons de lingerie* (1549), etc.

C'est le désir d'exhiber ces broderies, que l'on prenait tant de peine et de plaisir à faire, qui leur fit occuper une place aussi large, à coup sûr bien imprévue, dans le costume ajusté de la seconde moitié du XVI^e siècle. On avait beau travailler en dentelle toutes les sortes de linge : mouchoirs, serviettes, nappes, taies d'oreiller, cela ne suffisait point; et d'ailleurs, où les délicates légèretés des passements, où le ton de la soie et du fil non blanchis, comme on aimait à les conserver, auraient-ils eu toute leur valeur, sinon au contact des fines carnations, dans le voisinage de la nacre des perles, des ors de la joaillerie, des plis soyeux de l'opulent velours? Aussi la collerette, la *fraise*, ainsi qu'on l'appelait, de sa ressemblance avec une fraise de veau, alla-t-elle grandissant. Non seulement le diamètre en devint semblable à celui d'une meule de moulin, comme le dit Blaise de Vigenère, mais les rang superposés en trois, quatre, et même cinq étages, firent la fraise si haute qu'en cachant les épaules et en avançant au devant de la poitrine elle parvint à dénaturer, en apparence, la structure humaine. Pierre de l'Estoile dit de la tête ainsi isolée que l'on avait peine à rattacher à son corps : « que semblait que ce fût le chef de saint Jean-Baptiste sur son plat; » et l'image est d'autant plus juste que la collerette était rigide, ses tuyaux rayonnants, soutenus par un appareil métallique, étant godronnés, empesés, si raides que les fraises craquaient comme du papier. Ainsi attifé, c'est à peine si l'on pouvait manger; il fallut se servir de cuillers et de fourchettes à longs manches pour y arriver sans trop de gêne.

Cette fraise guindant le cou; le *corps piqué* (ainsi s'appelait le corset); le tambour de la jupe rejeté en arrière; la robe longue cachant entièrement les pieds pour dissimuler l'emploi des hautes semelles avec lesquelles on se grandissait; le soutien de la jupe pour l'exhibition du cotillon, que les femmes nobles, comme les bourgeoises, aimaient à montrer les jours de cérémonie; tout ce volumineux, raide et incommode appareil fit créer tout un art de maintien. Ce fut, dit M. Quicherat, le résultat d'une étude que de savoir remuer les hanches en marchant, en faisant incliner la jupe, tantôt en avant, tantôt en arrière, de manière à faire valoir la jupe, la hanche et la croupe. C'était encore une étude que de produire en même temps une cote chamarrée, une autre cote passémentée, et une troisième cote brodée, découvrant au besoin le bas de soie rouge dans un *soubier à pont*, avec le cordon lié en *nœud d'amour* qui l'attachait.

C'est vers 1575, à la fin du siècle, que se place l'excès de ces modes en vogue, et c'est alors que les fraises atteignirent leurs plus grands développements. Nos planches ayant pour signes la Hache, la Bague, le Domino, offrent un certain nombre d'exemples utiles à rapprocher des collerettes présentes, depuis les fraises à petits canons sur un seul rang jusqu'à la haute et grande fraise que l'on rencontre aussi dans la peinture de Dirk Hals à côté de la collerette non godronnée, à plat sur son appareil. On voit que ces choses de la mode européenne n'étaient point encore exclusives comme elles le sont devenues. Ces exemples réunis et s'avancant assez loin dans la première partie du XVII^e siècle, embrassent une période d'environ quatre-vingts ans.



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

L. Llanta lith.



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY



EUROPA XVI^{TES} JAHR^T

IMP. FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Urrabiétta lith.

Assurément c'est en France surtout que les excès de cette mode paraissent avoir été sensibles. Cependant, il y a au moins quelques personnalités qui, à l'étranger, ont égalé, sinon dépassé, ce qu'il y eut de plus extravagant en ce genre. Nous donnons ici deux portraits, à quelques vingt ans de date l'un de l'autre, de l'infante Isabelle, fille de Philippe II, archiduchesse d'Autriche et gouvernante des Pays-Bas (n^{os} 3 et 11). Ses deux collerettes ne sont pas ici parmi les plus grandes, mais il existe un troisième portrait de cette même princesse, dont la fraise de cinquante centimètres de diamètre dépasse tous nos exemples. Quant à la reine d'Angleterre Élisabeth, ses audaces semblent avoir atteint tout ce qu'il y eut de plus exagéré. Sans nous arrêter aux trois mille robes garnies de dentelles figurant dans la garde-robe de la reine Bess, à ses vêtements fleuragés et pailletés, ne suffit-il pas de rappeler ce que Walpole dit en parlant de ses portraits? « On croirait voir une idole indienne qui n'est composée que de mains et de colliers; un nez à la romaine, une montagne de cheveux chargés de couronnes et de diamants, une immense fraise et une énorme quantité de perles. » Ajoutons, pour ce qui concerne l'image que nous reproduisons de cette souveraine (n^o 10), que sa collerette ouverte par devant est un compromis entre la fraise ronde et la collerette montante, disposée en éventail, portée par Marie de Médicis (n^o 9). Le curieux appareil qui forme à la tête d'Élisabeth un si étrange accompagnement est un manteau dont les deux conques unies figurent le collet; c'était toute une armature à ajouter aux autres; on bordait ce singulier vêtement avec de la dentelle, ainsi qu'on le voit ici, et M. Quicherat dit que la mode en était issue d'une extravagance du temps de la Ligue.

La fraise fut remplacée par la collerette en éventail qui s'élevait de l'encolure de la robe comme si elle en eût été le revers; le visage et le cou par devant se trouvèrent dégagés (voir n^o 9). Plus largement dentelée que les fraises, cette collerette s'étalait sur un seul rang et était aussi soutenue sur un appareil en fil d'archal. On rencontre (n^{os} 4 et 5) des exemples du dégagement complet du cou et de la poitrine, que l'on sut se procurer avec la collerette en éventail. Ces collerettes, simplement tuyautées, étaient portées par des bourgeoises. Le port de la dentelle, compris dans les lois somptuaires, fut en effet, un privilège de caste, et les interdictions qui en furent faites, fréquemment renouvelées, étaient poursuivies avec d'incroyables rigueurs. Sous Charles IX, on rétablit les prohibitions décrétées par Henri II; les peines variaient, pour les contrevenants, depuis les amendes jusqu'au fouet par la main du bourreau. On donnait naturellement carte blanche aux princes et aux personnes de la cour. Élisabeth en usait de même en Angleterre, et ayant appris que les apprentis de Londres ornaient leurs collets d'une broderie blanche, elle ordonna que le premier qui transgresserait ainsi le règlement fût fouetté publiquement (*Histoire de la Dentelle*, par M^{me} Bury-Palliser; Paris, Didot). Le règlement dont il est ici question remontait au temps d'Henri VII, et fut renouvelé par Marie Tudor.

Ce sont ces interdictions qui, lorsque le passement dentelé se transforma véritablement en dentelle, donnèrent lieu à des fabrications d'usage populaire, auxquelles le caprice d'une grande dame procura parfois la fortune de la mode. C'est ainsi que naquirent les *dentelles bleues de mariage* qui se firent en opposition avec les dentelles jaune-citron de la cour anglaise, jusqu'à ce que les puritains eussent ruiné le commerce de Coventry, et que vinrent plus tard la *bisette*, étroite et grossière dentelle au fuseau fabriquée par les paysannes des environs de Paris, et la *gueuse* (en anglais *beggars lace*), réseau et fleurs d'un fil lâche et gros, qui, d'un usage général jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle, resta aux basses classes pour lesquelles elle avait été inventée.

Les manchettes étaient une réduction de la fraise et en suivirent les fluctuations; et sous le rapport de la dimension et de l'épaisseur qui leur furent données, Élisabeth fut encore l'émule de Marguerite de Navarre. Lorsqu'à la mode des fraises succéda celle des collets montants en éventail, la manchette, suivant le sort de la collerette qui, nous l'avons dit, semblait le revers de la robe, figurait le revers de la manche.

La joaillerie, appliquée sur les vêtements mêmes, fut largement employée. Nous n'en dirons ici qu'un mot : c'est que la taille des pierreries, pratiquée à partir du XVI^e siècle, donna à la monture des bijoux une tournure nouvelle et que l'émail transparent, découvert aussi dans ce même siècle et assez avant dans son cours, contribua à leur procurer une variété d'éclat et une richesse supérieure à ce qu'on avait obtenu jusque là. La conséquence fut que l'on renouvela partout la joaillerie. On voit dans nos divers exemples l'usage que l'on en faisait, ainsi que celui des perles, dans les chevelures et aux oreilles. Le collier de cou, qui n'avait plus de place, fut remplacé par des chaînes plus ou moins légères ou chargées, en général à un seul rang, tombant sur la poitrine. Notre n^o 7 offre une variante assez intéressante sous ce rapport. Cette dame hollandaise est parée d'un collier de perles aboutissant à la simple croix d'or appelée habituellement à la Jeannette. C'est un collier dont la véritable place eût été sur le cou engoncé d'une large fraise, et qu'elle a disposé sur son corsage, avec un caprice non sans grâce. Aussitôt que le cou fut dégagé, le collier reprit sa place; c'est là qu'on le retrouve, n^{os} 9 et 10, et encore dans nos petits exemples d'ensemble, n^{os} 4 et 5. A propos de ces figurines, qui datent de 1610, faisons remarquer qu'elles ne sont pas vêtues à la mode du jour, mais accommodées à des modes surannées, comme il conve-

nait à de petites bourgeoises. Les gens du grand ton s'amusaient beaucoup de l'attirail des mariées, portant souvent des costumes légués par leur mère ou leur grand'mère; c'est ainsi que dans le costume de notre jeune épousée on retrouve la haute et large épaulette bouffante d'un temps antérieur, et les amples manches tombantes portées sous François I^{er}. La couleur de ce costume d'épousée ne doit pas surprendre : Marie Stuart se maria en blanc, mais rien ne garantit que ce fût déjà une coutume; on ignore si c'est parce que l'usage aurait été tel pour les princesses, ou si c'est parce que cette couleur était celle de sa famille maternelle.

On poudrait les cheveux; on employait des perruques, même de filasse, et la poudre qui n'était pas mise à sec, mais que l'on faisait tenir à l'aide d'un mucilage exigeait, ainsi que le fait remarquer M. Quicherat, nombre de lavages pour rendre possible le passage du peigne sur ces têtes encollées. Dans la chevelure même on employait des cercles de fer, comme étaient les *arcelets*, servant à relever les cheveux au-dessus des tempes; il y en avait d'autres encore pour soutenir la passe de certains bonnets, comme l'*attifet* de mine sévère que l'on rencontre dans notre planche de la Bague, n° 5. Enfin, l'on se servait de tampons posés sur la tête servant soit à tirer les cheveux pour donner de la largeur au front, ce que l'on appelait les cheveux en raquette, soit pour les rassembler en étage au sommet du crâne, en leur donnant la forme d'une pomme, d'une poire, d'un couronnement d'édifice.

Quelque étranges que paraissent les gens de cette époque, poudrés, frisés, parfumés, godronnés, si incommodément et si ridiculement accoutrés, on reconnaît, si l'on entre dans le détail, que c'étaient de fins connaisseurs, et ce qui reste aujourd'hui de leurs broderies, des bijoux et des étoffes qu'ils ont portés, est vivement recherché par les amateurs. D'Aubigné, en raillant cette société sur ses ridicules, a dressé compendieusement une liste, grossie par M. Quicherat, des tons de teintures appliquées aux étoffes; dénominations bizarres dont voici la liste :

Vin, turquoise, orangé, feuille morte, isabelle, zizolin, couleur du roi, minime, triste amie, ventre de biche ou de nonnain, amarante, nacarade, pensée, fleur de seigle, gris de lin, gris d'été, orangé, pastel, céladon, astrée, face grattée, couleur de rat, fleur de pêcher, fleur mourante, vert naissant, vert gai, vert brun, vert de mer, vert de pré, vert-de-gris, merde d'oie, jaune paille, jaune doré, couleur de Judas, d'aurore, de serin, écarlate, rouge sang de bœuf, couleur d'eau, couleur d'orémus, argentin, singe mourant, couleur d'ardoise, gris de ramier, gris perle, bleu mourant, bleu de la fève, gris argenté, couleur de selle à dos, de veuve réjouie, de temps perdu, flammette de soufre, de la faveur, couleur de pain bis, de constipé, singe envenimé, ris de guenon, trépassé revenu, Espagnol malade, Espagnol mourant, couleur de baise-moi ma mignonne, couleur de péché mortel, couleur de cristallin, couleur de bœuf enfumé, de jambon commun, de souci, de désirs amoureux, de râcleur de cheminées (1).

(Les documents proviennent : n^{os} 1, 2 et 3 de l'exposition du costume organisée par l'Union centrale, aux Champs-Élysées, en 1874; les peintures originales appartiennent à MM. Baur et Gavet. — Les n^{os} 4 et 5 sont tirés du recueil de Joss de Bosscher, le coloris est contemporain de la gravure publiée en 1810. — Les n^{os} 6 et 7 sont reproduits d'après les gravures de Jean Wierix de la collection de M. Ambroise Firmin-Didot; l'original du n^o 8 est au musée d'Anvers. — Enfin, le n^o 9, d'après H. Jacobsen, le n^o 10, d'après Crispin Van den Queboren, et le n^o 11, d'après de Clerck ont été communiqués par M. Dessolliers.)

(1) Cette nomenclature est empruntée à l'*Histoire du costume en France*, par M. Quicherat.

278

0

EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

PORTRAITS.

3	7	4
1	6	2
	5	

N° 1.

Le duc d'Albe, enfant, par François Porbus; peinture appartenant à M. Bellenot.

N° 2.

Jeune gentilhomme français du temps de Charles IX; peinture appartenant à M. Spitzer.

N° 3.

Princesse Orsini; peinture appartenant à M. Spitzer.

N° 4.

Portrait portant la date de 1555; peinture allemande appartenant à M. Malinet.

N° 5.

Peinture de l'école hollandaise; peinture appartenant à M. Lagrange.

N°s 6 et 7.

Le premier portrait est celui d'un officier supérieur; le second, celui d'un sergent-major, dont les costumes proviennent d'une Grammaire traduite en figures de gens de guerre, exécutée pour l'éducation de Louis XIII. Ms. 6817², Bibl. nat. de Paris.

(Les n°s 1, 2, 3, 4 et 5, proviennent du Musée historique du Costume, exposé en 1874 par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.)



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Urrabiétta lith.

279



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

OUEST DE L'ALLEMAGNE. — FIN DU XVI^E SIÈCLE ET DÉBUT DU XVII^E. COSTUMES DES DAMES.

1	2	3	4	5
6	7	8		9

N° 1. — Jeune fille noble. (Augsbourg.) — N° 2. Dame noble. (Souabe.) — N° 3. Dame noble. — N° 4. Matrone bourgeoise. — N° 5. Costume ordinaire des femmes de moyenne condition. (Francfort.) — N° 6. Jeune fille noble en grande parure. — N° 7. Femme noble en grande toilette. « Cette dame, dit notre original, se rend aux fêtes de Nuremberg. » — N° 8. Patricienne en costume de mariée, se rendant au temple. — N° 9. Matrone noble, « dans le costume qu'elle prend toutes les fois qu'elle va assister à des fêtes nuptiales. »

Ces costumes, quoique postérieurs à ceux donnés par Vecellio, sont cependant d'une époque encore si voisine de la sienne que, quoique la tournure du vêtement ne soit plus entièrement la même que du temps du maître italien et diffère de ses dessins, particulièrement en ce qui concerne les longues traînes, ici bien augmentées, on peut toutefois utiliser certaines descriptions qu'il a laissées des modes allemandes. Les détails prouvent souvent que Vecellio fut moins bien informé qu'Abraham de Brüyn; l'Italien n'était pas au courant des traditions locales ou des privilèges de castes comme le Flamand, plus voisin, de sorte qu'entre eux il y a d'autres différences que celles qu'il convient d'attribuer au mouvement général des modes en Europe. Ce mouvement, quoique perceptible en Allemagne, inégal, selon les localités, était bien loin d'avoir alors l'activité qu'on lui voyait partout autre part. Il suffit de regarder se profiler une patricienne de Nuremberg, comme notre n° 7, avec son haut bonnet en couronne orfévrée, son col nu, ses épaules tombantes, ses ailerons de fourrures atteignant le sol, étalés sur les jupes à longues queues, sans compter les cheveux nattés et relevés en boucle de chaque côté sur l'oreille; ou encore la chevelure tombant dans sa longueur et flottant dans sa liberté sous le cercle d'or de la demoiselle non mariée (ces dernières modes remontant au moyen âge, au quatorzième et quinzième siècle), pour reconnaître qu'à l'époque des cheveux en raquette ou en pomme, de la collerette en éventail, en rabat, en col vidé, de la vertugade en tambour, de la taille en cornet ou du corset en panse, de l'épaulette et du mancheron, enfin de tout ce qui se voyait alors en France, comme en Italie, en Angleterre comme en Espagne et dans les Flandres, les dames allemandes se plaisaient à marcher d'un pas lent dans les voies nouvelles.

La matrone de Bavière, décrite et représentée par Vecellio, se rapproche beaucoup de notre matrone bourgeoise d'Augsbourg, n° 4. L'une et l'autre portent, comme vêtement supérieur, la robe en redingote inventée par Catherine de Médicis, qui la portait agrafée sur la poitrine, les pans s'évasant sur la jupe, et la manche, qui était fort courte, en gigot sur l'épaule. Nos deux matrones ont cette même manche en gigot, mais elle est tout entière, et ferme au poignet. La redingote de Vecellio est agrafée sur la poitrine, la nôtre est ouverte de haut en bas. La différence, avec l'ancienne, c'est que la nouvelle a un collet en revers et non plus le collet droit soutenant la fraise : c'est le collet montant en carcan du corsage fermé de la robe qui soutient la collerette ; ce sont là les modes arriérées qui, ainsi que ce que l'on voit d'analogue aux n°s 1, 2, 3 et 9, dataient alors en France de quarante ou cinquante ans. Vecellio dit de la grande robe en redingote qu'elle était brodée d'or ou de soie, et son exemple montre ces broderies en une large bande en bas du vêtement, à une hauteur qui répond à celles du tablier de notre matrone. Nos figures font voir que c'était là une mode passée ; aucune de nos dames, nobles ou non, ne porte sur sa robe supérieure cette large bande brodée ; on s'était sans doute aperçu que ce décor transversal nuisait à l'effet évidemment recherché par les dames, qui voulaient paraître grandes. La coiffure, selon Vecellio, se composait d'un voile enveloppant la tête, dont une partie avançait sur le front ; on le ramassait avec la chevelure dans une résille d'or ou de soie, sur laquelle on posait un étroit bonnet de velours ; nous retrouvons les divers éléments de cette coiffure isolés, sur les têtes de nos dames d'Augsbourg. L'Italien ajoute que les Bavauroises n'aiment ni le fard ni les sandales trop hautes, et qu'elles tiennent en main leurs gants parfumés. Les costumes parés des deux dames nobles, d'Augsbourg, n° 3, de Souabe, n° 2, ont beaucoup d'analogie avec celui de la bourgeoisie ; le corsage fermé à collet montant jusqu'à la fraise tuyauté est du même mode. La robe en redingote, à collet en revers, avec doublure d'autre couleur que le dessus du vêtement, ouverte du haut en bas, plus longue, ce qui était un privilège du rang, est de même sorte, avec cette différence cependant que la manche de cette redingote s'arrête à l'épaule en un petit gigot. Les trois cottes sont riches ; enfin ces trois dames, les deux nobles et la bourgeoise, portent également un tablier blanc, long, étroit, ouvragé en bandes vers le bas ; comme la bourgeoise, les nobles tiennent leurs gants à la main, et, de plus qu'elles, sont parées de chaînes d'or à plusieurs tours. La demoiselle, n° 1, n'a ni redingote ni tablier ; sa chevelure est contenue au-dessus de l'oreille par une très petite coiffe sans fond, et se termine par deux nattes tombantes comme cela a été dit ; le toquet posé droit sur le sommet de la tête est discrètement emplumé. Le corsage de la robe est coupé à l'italienne, en carré favorisant le dégagement de l'épaule ; ce que ce corsage fermé ne recouvre pas est garni par le corps de la fraise, montant jusque sous le menton. Cette demoiselle a une chaîne d'or au cou. Il est difficile d'affirmer que l'absence du tablier soit intentionnelle. S'il en était ainsi, si c'est exprès que cette demoiselle en compagnie de trois femmes mariées qui portent toutes le tablier, n'en a pourtant pas, ce ne serait que la conséquence d'un usage local, car en vingt autres endroits, éloignés ou proches, cette différence n'existe pas.

Le costume ordinaire de la femme de Francfort offre un type qui la rapproche, à certains égards, de ce que l'on voit encore aujourd'hui dans les villages où les paysannes se font une parure de la blancheur de



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Durin.lith.

leurs manches. Le petit collet fourré, en forme de courte pèlerine, qui obvie à l'insuffisance de la toile habitant seule le haut du corps, est la seule pièce de ce vêtement, nécessité par le climat, dont il soit utile de parler. Vecellio dépeint le bonnet ou voile de soie en pointe sur le front, qui est la coiffure de cette femme, et ajoute que les dames de Francfort hors de leur maison portent sur ce bonnet un manteau de soie pendant jusqu'à terre, comme un grand voile ne laissant passer que l'avant de la coiffure, dont on pouvait s'envelopper entièrement, et ne laissant guère que le visage à l'air. « C'est, dit-il, dans ce costume qu'elles vont à leurs affaires. » Le noir était alors fort en usage en Allemagne, selon le maître italien.

Nos quatre costumes de Nuremberg appartiennent à la noblesse et sont tous des toilettes de grande parure. La jeune fille, n° 6, a la chevelure libre des vierges du moyen âge, et le cercle d'or des demoiselles, dont on faisait des couronnes basses, orfévrées avec beaucoup de soin, et dont le travail délicat était rehaussé de pierres précieuses; c'étaient des joailleries de grande valeur. « Le vêtement, dit Vecellio, en soie et de couleurs variées, long jusqu'à terre, a le buste rayé de velours et les manches larges. Par devant elles remontent ce vêtement sous le bras gauche pour faire voir la robe, de brocatelle ou de damas brodé d'or. » On voit ici les différences de la mode; la robe en surcotte, ce que Vecellio appelle le vêtement, est d'étoffe unie et non plus en couleurs variées; la manche de ce vêtement n'est plus une manche étoffée, ouverte et flottante, mais une manche ajustée, fermée au poignet; à la base de son col nu, cette demoiselle a un collier en carcan d'où pend un large médaillon, et, passant sur la chemise brodée, coupée à l'italienne en suivant les lignes du corsage et de l'épaule, on voit la fine chaîne d'or à triple rang.

La dame, n° 7, est la femme mariée, en toilette. Voici ce que Vecellio en dit: « Les épousées de Nuremberg étalent un plus grand luxe que les autres de l'Allemagne. Un bonnet à lame d'or d'un riche travail, haut et orné d'une pierre précieuse, couvre les cheveux, à l'exception de quelques mèches qui tombent gracieusement sur les tempes. Le vêtement de soie couleur hyacinthe ou purpurine, est fort étroit au corsage, d'où pendent de jolies manches étroites doublées de fourrure blanche; les demi-manches de ce vêtement, qui couvrent la moitié des bras, ont également une forme élégante. Les robes, de brocart d'or ou de soie, sont à grands dessins. Elles portent de grosses chaînes d'or bien faites, et dont elles font pendre un bout sur le vêtement. Des colliers de grosses perles, à plusieurs tours, entourent le cou; le corsage, qui laisse la poitrine découverte, se fait remarquer par des ornements tout autour. On voit ici ce qui manque à cette description. Le bonnet d'or est une double couronne juxtaposée sur un bandeau en diadème cachant les cheveux sur le front, et sur les cheveux nattés, relevés en boucle de chaque côté, en cachant entièrement l'oreille. Le collier en carcan d'où pend un large médaillon est de joaillerie enchâssant des pierres fines, le grand collier est de chaînons d'or; les perles sont sur les passements en bordure et sur ceux du milieu du corsage; enfin, ce qui pend sur le vêtement, c'est une joaillerie agrafée à la ceinture, dans le genre des patenôtres, mise sur le côté.

Le n° 8 offre l'exemple de la toilette d'une femme de même condition que celle qu'on vient de voir, toilette

spécifiée comme étant le costume des épousées nobles ou d'une condition élevée de Nuremberg, lorsqu'elles se rendent à l'église pour la consécration de leur mariage. Nous n'en relèverons que ce qu'il offre de particulier. Le vêtement est de satin violet, dit Vecellio; comme indice de leur rang, elles portent un tablier des plus belles fourrures qu'elles puissent trouver. Ajoutons-y le petit manchon de fourrure, à propos duquel Vecellio se méprend visiblement en croyant que ce sont là deux bouts de manches rapprochés; et voyons ce que peut être le vêtement blanc à larges manches enroulées qui ne couvre que le corsage. Les autres dames de Nuremberg ont les épaules dégagées, tombantes. Les grosses manches de fine étoffe, de simple linon peut-être, ne sont point gonflées en gigot : leur volume provient d'un contenu irrégulier, capricieux, et leurs plis font voir que ce contenu est en enroulement, sans que nous sachions pour quelle cause ni par quelle règle de cérémonial, mais il paraît évident que ce sont les grands ailerons de fourrure pendants que l'on voit au n° 7, qui sont ici ramassés sous ce vêtement de circonstance; cette mariée porte la fraise tuyautée sur le cou, décorée du carcan à médaillon et de la chaîne d'or à triple rang. Il n'y a donc aucun décolleté, contrairement à la donnée de Vecellio qui n'a pas connu non plus le vêtement supérieur du costume de cette dame.

Le n° 10, la noble matrone de Nuremberg en toilette, n'a pas besoin de description spéciale; Vecellio dit que ces dames portent sur le bras droit une fourrure très longue qui tombe sur le devant, afin de témoigner de leur rang. Cette fourrure se trouve ici.

Figures tirées des Habits des diverses nations d'Abraham de Brûyn, gravés par Michel Colyn ou Joos de Bosscher; Anvers, 1610.



280



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

COSTUMES DE LA FIN DU XVI^E SIÈCLE ET DU COMMENCEMENT DU XVII^E.

1	2	3	4	5	6
Belges.		Français.		Florentins.	
7	8	9	10	11	12
Anglais.		Milansais.		Portugais.	

A cette époque, le costume tend déjà beaucoup à s'unifier dans l'Europe occidentale. L'influence de l'Italie, si grande au début du siècle, est devenue franco-italienne; l'Espagne apporte aussi son contingent. Les grands courants des modes rendent de plus en plus difficile l'attribution aux diverses nationalités de telle ou telle forme de vêtement. Il en est peu, dans les classes privilégiées, qui restent marquées au coin d'une tradition locale. Toutefois, il existe des différences qu'il est facile de reconnaître en examinant nos figures. Les plus en dehors du courant commun sont assurément celles du groupe n^{os} 3 et 4, où figurent un Français et une dame.

L'homme porte le pourpoint busqué qui a succédé au *panserou*; le busc se redresse au creux de l'estomac; le pourpoint à épauettes a des basques découpées formant comme un commencement de jupe. Les hauts-de-chausses, bouffants et longs, enflés vers le milieu, sont proprement les *grègues*. Les bas sont ceux d'estame de Flandre ou de soie, « montant jusqu'à mi-cuisse où on les arrête par un lien, dit Vecellio, ou si on ne les arrête, qu'on laisse pendre, renversés par-dessus la jarretière du dessous du genou, jusqu'à mi-jambe; » on voit ici comment un élégant portait ces bas appelés *tassettes*, attachant l'une sur la cuisse, sous la grègue, laissant retomber l'autre, cette mode bizarre fait que la jambe à bas retombant offre déjà une image de la chausse à canons allongés du temps de Louis XIII. Le manteau était de drap ou de soie, quelquefois avec des manches et des galons d'or; celui que nous voyons a des boutons de fermeture. Le chapeau était de velours, orné de jolies plumes; le cordon, d'or et de soie. Les chaussures sont le *soulier à pont*, carré du bout; il avait des *oreilles*, larges ouvertures des deux côtés, et une pièce remontant sur le cou de pied; le cordon en était lié *en nœud d'amour*; ce qui en était la principale nouveauté, c'était le talon, assez fort; on ne l'avait pas revu depuis le quinzième siècle, où encore il ne se trouvait qu'aux galoches des écoliers et aux sabots des paysans, avec cette différence que les anciens patins ayant une cale à l'avant de la semelle, le pied y était porté horizontalement

tandis qu'avec le soulier à pont, le talon seul, surhaussant le pied et le tenant incliné, il fallut apprendre à marcher sur les orteils. Notre galant a les cheveux assez longs, flottants, partagés par une raie médiane ; il a des anneaux à perle aux oreilles, le col boutonné de sa chemise est en *rabat*, le *col vidé* non rabattu ; la manchette petite est à revers : c'est déjà le *rebras*. Notre gentilhomme, armé de l'épée et de la dague, porte en sautoir le chapelet du catholique.

La dame porte le masque de velours ou de satin noir, qui annonce sa qualité de gentille dame, le masque étant un privilège. Sa chevelure, relevée en forme de diadème, semble divisée en deux parties dont la plus haute est sur l'occiput et liée de cordons ; on procurait cette élévation avec un tampon posé sur le sommet du crâne et recouvert par les cheveux, lesquels étaient en général de faux cheveux et parfois de la simple filasse ; cet édifice était enduit d'un mucilage de poudre parfumée, violette pour les brunes, d'iris pour les blondes, de *chêne pourri* pour les femmes du peuple, ce qui les faisait rousses. L'oreille est ornée d'une perle d'Amérique en pendeloque. Pour le corsage, les manches ballonnées, et la *vertugade en tambour*, ce sont ceux du temps d'Henri III, que l'on trouve en couleurs dans notre planche ayant pour signe l'Almanach, avec cette différence que le corset n'est plus aussi outrageusement serré et qu'il se busque en avant par le bas. A propos des manches, insérons ici que Vecellio dit à leur sujet « que les Françaises font usage de petits cercles de cuivre ou d'autre matière qui maintiennent gonflée cette partie de leur vêtement ; » quant à la vertugade, elle était formée par un large cerceau tenu en suspens autour du corps. La jupe supérieure, faite pour être fermée, était plus courte que la *cotte* ou *cotillon*, la *carpetta* de Venise. Les boutons et les boutonnières de cette jupe étaient ornés de petits rubans. Le col en rabat est plus grand, descend plus bas que celui de l'homme, mais il est du même genre ainsi que les manchettes. Les souliers sont également semblables, à cela près cependant que le talon, un peu moins haut, n'est point détaché, et que le pied incliné porte sur une semelle sans solution de continuité, haute sous le pied en arrière, et s'avancant en pente adoucie, ce qui, certes, n'était nullement élégant, mais ménageait le pied des dames pour lesquelles la marche nouvelle se compliquait encore du balancement à donner à la vertugade. Cette dame a les gants chiquetés, un collier de joaillerie formant une double guirlande, attachée à l'évasement du corset entre les seins, et retombant d'un seul jet terminé par une pendeloque descendant presque à la pointe du corsage. Autour de la taille, s'étalant sur la vertugade, se trouvent le petit miroir, une petite brosse à manche ou large pinceau, la bourse à nombreux glands, rappelant l'ancienne escarcelle. L'*esvantail* pliant, de vélin, encore peu usité « était assez grand pour qu'on s'en servît comme d'un parasol pour se conserver du hasle, » et l'on voit qu'en effet cette dame en fait ainsi usage.

Les n^{os} 1 et 2 représentent un marchand belge et sa femme dans son costume d'*épousée*. — Cette dame porte la vertugade en tambour, mais d'un autre caractère que celle que nous venons de voir. Le corsage en pourpoint à collet monté, fermé jusqu'en haut, où il sert de soutien à la fraise, est busqué beaucoup plus en avant, procurant la fausse panse, de saillie démesurée, qui fut le caractère de ce vêtement du temps de Marie de Médicis. La jupe de cette vertugade, comme l'autre, est plus courte que le cotillon, pour en laisser



EUROPE XVII^E SIECLE

EUROPA XVIITH CENTY

EUROPA XVII^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Guth del.

voir la richesse, mais il y a en plus ici, un ample vêtement en redingote qui, attaché immédiatement sous le collet, s'ouvre en revers pour tomber de chaque côté en dégageant le corps, et s'attache par derrière sous la partie supérieure du vêtement, de manière à la faire élégamment bouffer; de la ceinture descend un tablier assez large, et, sur le côté, les clés et l'étui de la ménagère. Les manches sont à épaulettes; les manchettes sont des *rebras*. La coiffure est d'une forme qui rappelle l'escoffion; le fond est en méplat, le devant se relève en un diadème dont les côtés bas forment templettes. C'est la *coiffe de réseau* dont l'usage se prolongea longtemps en Flandre.

Le chapeau de paille fine, « fait en forme de *cuvette renversée*, » et très commode, dit encore Vecellio, avait un long voile qui descendait de chaque côté du visage et dont la tête et le corps se trouvaient enveloppés quelquefois jusqu'aux pieds : c'était une parure remplissant au besoin l'office d'un pluvial.

Le pourpoint de l'homme est également à collet montant, surmonté aussi d'une fraise assez large et peu épaisse : il est en justaucorps; les hauts-de-chausses sont une culotte large, restant ouverte, dont l'ampleur est dans le caractère de la rhingrave. Les bas sont jarretés au-dessus du genou sous la culotte; le manteau, à collet, sans manches, a trois boutons d'attache par le haut : c'est un pluvial simple sans capuchon. Le soulier est à pont, sans talon et non à *bout carré*. Le chapeau était entouré à sa base d'une étoffe enroulée en petit turban, dans le genre du cordon porté par le gentilhomme français.

Les quatre autres groupes sont : n^{os} 5 et 6, des Florentins dont la condition n'est pas désignée; n^{os} 7 et 8, de jeunes Anglais; n^{os} 9 et 10, des Milanais parés; n^{os} 11 et 12, des rentiers portugais. Il serait oiseux de suivre dans leurs détails ces costumes dont les rapports et les dissemblances sont faciles à saisir; tous les hommes portent le chapeau et le manteau, la manche n'est pas celle du pourpoint, en général à épaulettes. La chaussure est le soulier à pont, à bout en pointe ou carré, avec ou sans talon; un seul, le Portugais, est en bottes à petit revers chiqueté. Les culottes sont larges, attachées au-dessous du genou, sauf celle de l'Anglais qui reste ouverte comme le haut-de-chausses du Belge, se rapprochant de la rhingrave hollandaise. Les plus larges de ces culottes attachées, n^{os} 5, 10 et 12, sont de celles dites à la *sevillane*. Le lien à rosette, dont la boucle était ornée de crépines et de petites boucles pendant gracieusement, que l'on voit au n^o 10, était assez généralement porté; cette culotte à la *sevillane* confirme ce que nous avons dit, que chaque peuple, dans la physiologie de l'époque, apportait une part devenant d'usage commun.

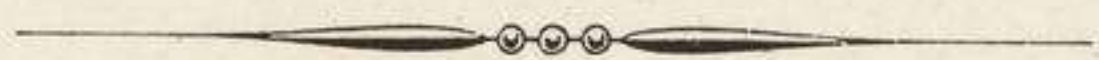
Le cordon au chapeau était porté par tous, mais tous ne l'empanachaient pas; ici, c'était un cordon de joaillerie et soie, n^o 5, une torsade assez épaisse; le Portugais n^o 12, l'Anglaise n^o 8, enroulent à plat une espèce de voile ou d'écharpe qui en tient lieu. Les femmes portent toutes l'épaulette, avec ou sans le mancheron plus ou moins long; toutes ont la vertugade, en tambour ou en cloche, ou des redingotes plus ou moins amples, en général ouvertes, ou seulement attachées au corsage, sauf la Française; en Italie, on appelait ce vêtement la *sim-*

mare, et Vecellio la donne comme romaine; la simarre ne boutonnait que sur la poitrine. Le chapeau de ve-lours à aigrette de la Florentine, n° 6, qui se faisait aussi de moire, se posait par-dessus la résille d'or qui enveloppait la chevelure : résille à laquelle était attaché le voile de soie en filet rempli de *tremoli*, tremblants; ce genre de décoration des voiles était fort répandu en Italie et n'est point particulier à la Lombardie. Il en est de même pour le voile drapé en manteau, dont les bouts viennent s'accrocher à la ceinture, comme le porte la Milanaise, n° 9; dans le Trévisan, on l'attachait au haut du corsage, sur le côté, et c'était la même chose. Les méridionales, on le voit encore, portaient la robe traînante, avec peu de longueur de queue; les dames flamande, française et anglaise ont des robes plus ou moins courtes, mais ne touchant pas terre, ce qui semble une conséquence logique de la différence des climats, à moins que pour la jeune fille anglaise, n° 8, ce ne soit en raison de son âge et que pour la flamande, femme de marchand, ce ne soit une affaire de condition. Toutes ces dames ont la tournure particulière, plus ou moins prononcée, que le busc partant en avant du creux de l'estomac donnait à la panse au bout de corset; c'est là un de ces effets généraux qui montrent bien les grands courants de la mode; parmi les choses durables, on voit ici le chapeau de l'Anglaise et, autour de la tête de la Portugaise, n° 11, une petite coiffe attachée sous le menton qui est une réduction du *rebozillo*, mais a déjà les principaux caractères de cette coiffure espagnole.


D'après la suite des fines gravures de Pierre de Jode, exécutées sur les dessins de Sébastien Vrancx.

(Voir pour le texte : Vecellio, Costumes anciens et modernes; M. Quicherat, Histoire du costume en France;

M^{me} Bury-Palliser, Histoire de la Dentelle, Paris, Didot.)



281



EUROPE. — XVI^E ET XVII^E SIÈCLE

OBJETS USUELS. — LES MONTRES, DITES *ŒUFS DE NUREMBERG*.

Réduction : 8 centimètres pour 11.

Nous empruntons au livre sur l'*Horlogerie*, de Pierre Dubois (collection archéologique du prince Pierre Soltikoff, Didron, Paris, 1858, la majeure partie de nos renseignements.

« Il est difficile, dit Dubois, de constater l'époque précise de l'invention des montres proprement dites. « Pancirole assure que de son temps, vers le déclin du XV^e siècle, on en faisait qui n'étaient pas plus grosses « qu'une amande; Myrmécide est cité comme un des ouvriers qui s'illustrèrent dans ce genre de travail. Caro- « vagius, dit du Verfdier, n'était pas moins habile que Myrmécide; il exécuta, pour André Alciat, un *réveil* « d'une beauté incomparable, ce réveil sonnait l'heure marquée, et du même coup battait le fusil et allumait « une bougie. Nous n'avons pas de raisons pour douter de la véracité de Pancirole et de du Verfdier, dont les « assertions ont été recueillies dans l'*Encyclopédie des sciences*, et nous croyons qu'en effet il existait des montres « fort bien travaillées, et pourtant très petites, en France, dès la fin du règne de Louis XI... Nous ne regardons « pas comme invraisemblable qu'il ait été offert au duc d'Urbin, Gui d'Ubaldo della Rovere, en 1542, une montre « à sonnerie, enchâssée dans une bague. On sait, du reste, qu'en 1575, Parker, archevêque de Cantorbéry, légua « à son frère Richard évêque d'Ély, une canne en bois des Indes, ayant une montre incrustée dans la pomme. « Henri VIII possédait aussi une très petite montre, qui marchait huit jours sans être remontée... L'usage des « montres se propagea rapidement en Europe. Sous le règne des Valois, il s'en fabriquait d'extrêmement petites. « Les formes que les artistes adoptaient de préférence étaient celles de la coquille, de la croix pectorale, de la « croix de Malte. On en faisait aussi de carrées, d'ovales, d'oblongues, d'octogones, de rondes, etc., etc. » C'est « parmi ces dernières que sont comprises les montres appelées *œufs de Nuremberg*. Dubois ajoute à leur sujet : « On a cru que les montres proprement dites étaient originaires de l'Allemagne, de Nuremberg. Rien ne justifie

« cette erreur presque générale. Les montres de petit volume sont nées en France, elles s'y sont perfectionnées
 « plus que partout ailleurs. Sans doute on a fait des montres à Nuremberg et dans d'autres parties de l'Alle-
 « magne dès l'époque de Charles-Quint, mais le nombre en est très restreint; j'en ai acquis la certitude en
 « visitant les collections publiques et particulières de l'Europe, notamment celles de l'Autriche et de la Prusse,
 « dans lesquelles on trouve une grande quantité de montres françaises de toutes formes, simples ou compliquées,
 « et fort peu de montres autrichiennes ou prussiennes. Donc, les *œufs de Nuremberg* n'existent pas; mais les
 « *œufs de France*, soit de Paris, de Dijon, de Blois, de Sedan, de Lyon, de Rouen, ne sont pas rares, en suppo-
 « sant qu'on puisse donner le nom d'œufs à des montres d'un ovale allongé, presque plates des deux côtés,
 « c'est-à-dire dessus et dessous. Le cas est différent quand il s'agit d'horloges. Celles-ci sont bien originaires de
 « l'Allemagne, et il s'en est fabriqué dans ce pays, depuis le XV^e siècle jusqu'au XVI^e inclusivement, une
 « quantité considérable. »

Les ouvriers *besogneurs* des XV^e et XVI^e siècles étaient, en général, de véritables artistes. La plupart ne se bornaient pas à faire les mouvements d'horlogerie des montres et des horloges portatives; ils faisaient tout aussi bien les boîtes, sans avoir besoin d'être aidés par le graveur, le ciseleur, l'émailleur, le bijoutier ou le joaillier. Chaque ouvrier suivait sa propre inspiration, traçait son plan, combinant les rouages pour répondre à l'idée-mère, en évitant de copier les autres, de se recopier lui-même. Chacun de ces bijoux offre une combinaison particulière, et toutes les pièces en étaient faites à la main, les organes du réveille-matin, de la sonnerie, comme les autres. Les parties de cuivre étaient dorées, celles d'acier polies; le tout enrichi d'ornementation. Les boîtes surtout étaient ouvrees avec un goût exquis. Par une singulière contradiction, à une époque où l'or était prodigué outre mesure, sous François I^{er}, Henri II, Charles IX et Henri III, les montres si richement travaillées, qui étaient si bien des bijoux d'apparat que le nom de *montre* leur en est resté, se faisaient presque toutes en argent ou simplement en cuivre. C'étaient cependant des objets du plus grand luxe que les dames opulentes pouvaient seules porter. Celles du commun ne le pouvaient à cause de leur prix exorbitant : on appendait les montres, dont les boîtes étaient solidement construites, aux chaînes de la patenôtre. Vers la fin du XVI^e siècle et pendant le XVII^e les *petits-mâtres* se plurent à orner de leurs fines gravures niellées ces bijoux auxquels leur burin délicat ajoutait une valeur tout à fait exceptionnelle; on les connaît surtout par les épreuves que ces graveurs ont tirées de leur travail. Étienne Delaulne, dit *Stephanus*, Théodore de Bry, Lucas Kilian, son digne successeur, etc., etc., ont laissé des merveilles en ce genre, ainsi que Michel Leblond, dit *Blondus*, qui, quoique originaire de Francfort, travailla toute sa vie à Amsterdam. Les ouvrages de ce dernier inspirèrent les écoles hollandaise, flamande et française, pendant la première partie du XVII^e siècle.

N^o 1.

Montre en forme de cœur mouvement enchâssé dans du cristal de roche; cadran en argent gravé et émaillé; aiguille formée par un cœur traversé par une flèche, en cuivre doré. — Ces sortes de montres étaient communes sous Charles IX. Leur forme, gênante pour le mécanisme, les fit abandonner, et dès la fin du seizième siècle, il n'en restait plus qu'un petit nombre.

N^o 2.

Montre ronde, en cristal de roche divisé en douze lobes réunis en dessous de la boîte, où ils forment une étoile de douze rayons. Le couvercle est taillé en rayons de même nombre permettant de voir les douze heures sur le cadran. Le métal est du cuivre doré; le cercle horaire est en argent. Cette montre est signée J. Héliquer, à Zug. Elle est de l'époque d'Henri III.



EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Renaux lith

N° 3.

Montre entièrement métallique, cuivre et argent. — Ce bijou est d'une richesse de dessin peu commune. Les deux couvercles forment deux tableaux : Diane et les nymphes au bain, d'un côté ; Actéon changé en cerf de l'autre. Au pourtour, dans les rinceaux d'ornements on voit les figures couchées de Léda avec le cygne, et de Minerve, le casque en tête, l'égide à la main. La gravure est en champlevé. Au centre du cadran ovale est le cercle des heures. Dans l'intérieur d'un des couvercles, un cadran solaire est tracé et il y est même établi une petite boussole. Cette montre a été faite sous Henri III, par Pierre Combat, horloger de la ville de Lyon.

N° 4.

Montre pentagonale à pans arrondis. — La boîte et le couvercle sont en cristal de roche ; le cadran en argent est gravé. L'aiguille, en forme de lézard, est émaillée, jaune et vert. Cette montre faite par Phélistot horloger de la ville de Dijon, est de l'époque d'Henri II.

N° 5.

Montre en forme de coquille (époque de Charles IX). — Le pourtour de celle-ci est en argent ; il était souvent en cristal.

N° 6.

Montre ayant la forme d'un bouton de tulipe, dont l'ouverture en trois parties offre la figure de la fleur épanouie. Les feuilles ouvrantes sont en argent uni, et l'anneau de suspension est la queue de la fleur. C'est une de ces charmantes fantaisies qui exigeaient beaucoup d'habileté de l'artiste parvenant à établir les parties mécaniques d'une pareille montre, et à en assurer le fonctionnement. Elle a été faite par Rugend, de la ville d'Auch, au commencement du dix-septième siècle.

N° 7.

Montre octogonale, en or, émaillé blanc, bleu et rouge. — Dans les huit pans du pourtour, encastrés comme des pierreries, sont huit cristaux de roche biseautés. Ces cristaux, solidement sertis, laissent voir la plupart des organes du mouvement. La queue de cette montre, d'un ovale allongé, mobile sur sa charnière, s'ouvre comme un porte-mousqueton. Le cadran, en or fin, émaillé comme la boîte, présente de délicats dessins ajourés. Le petit cercle des heures porte des chiffres turcs en émail noir sur fond d'or. Le couvercle est en cristal de roche biseauté. Cette montre, de l'époque de Louis XIII, a été probablement faite à Venise ou à Florence pour quelque haut personnage ottoman.

N° 8.

Montre en forme de poire légèrement aplatie. Elle est en argent doré, tout unie. L'ornementation du cadran est émaillée. Le couvercle est en cristal de roche. Elle est de Kreitzer Conrat, de Strasbourg, qui travaillait vers la fin du seizième siècle.

Nos 9 et 9 bis.

Montre ronde en argent. — Ce gracieux bijou, entièrement métallique, est couvert de fines gravures. Le cadran est en argent doré, les heures sont incisées. En dedans du cercle horaire, on voit Jésus-Christ et la Samaritaine. Autour sont des ornements ciselés. Sur le couvercle supérieur le sujet est la Madeleine lavant les pieds du Seigneur ; sur l'inférieur, n° 9 bis, on voit Jésus-Christ, la veille de sa résurrection, sortant des limbes d'où il a délivré les patriarches. Au pourtour, se trouvent les quatre saisons personnifiées. Cette montre, qui est de l'époque de Henri III ou du commencement du règne de Henri IV, a été faite par James Vanbroff.

N° 10.

Montre ovale en argent. — Couvercle en cristal de roche taillé à facettes ; pourtour gravé en champlevé. Elle est de l'époque d'Henri III, et le mouvement est signé : Hierosme Grébauval.

N° 11.

Montre octogonale en cristal de roche avec cadran en métal, de l'époque de Henri III.

N° 12.

Montre en cristal de roche, avec dessus en cuivre doré, découpé à jour au sommet un cadran d'argent sur lequel seulement s'abaisse un petit couvercle. Le mouvement est à sonnerie ; toutes les pièces mécaniques : le *coq*, le *cliquet*, le *barillet*, les *détentes*, sont gravées et ciselées. Elle est de Conrad Kreizer (variante de l'orthographe du même nom, voir n° 8), lequel travaillait à Strasbourg dans les dernières années du seizième siècle :

N° 13.

Montre octogonale de la même époque. — La boîte est en topaze d'Orient ; la monture et le cadran sont en or fin. Le cadran est parsemé de fleurs et de rameaux émaillés de plusieurs couleurs translucides. Elle est d'origine anglaise probablement.

N° 14.


Montre octogonale entièrement métallique. — Elle est à sonnerie et à réveille-matin ; c'est pourquoi le pourtour est ajouré, comme la partie supérieure du n° 12. Les deux cadrans marquent, outre l'heure, le quantième du mois et les jours de la semaine. Les deux couvercles, en argent uni, sont à charnières et s'ouvrent de chaque côté.

N° 15.

Montre en cristal de roche offrant la figure d'une tête humaine décharnée. La cavité du cristal est remplie par un mouvement de montrer très fin. Le cadran, disque d'argent brodé par une broderie en cuivre doré et ciselé, est à l'intérieur ; l'aiguille très finement travaillée se voit à travers le cristal. Le mécanisme a été fait par Jacques Joly, qui vivait à Paris sous Henri III. On présume que cette montre a pu appartenir à ce monarque qui aimait à s'entourer de têtes de mort.

Tous ces bijoux ont fait partie de la collection de M. le prince Pierre Soltikoff.

282



EUROPE. — XVI^E ET XVII^E SIÈCLE

ORFÈVREURIE, JOAILLERIE. — OBJETS DE PARURE.

N° 1.

Chaîne de grâce en or et en lapis-lazuli; dix-septième siècle.

N° 3.

Moitié d'une chaîne d'honneur en or émaillé; même époque. — Le collier adopté par la chevalerie du moyen âge était une réminiscence du collier militaire antique. Cette distinction qui, par la suite, prit le nom de *chaîne*, fut longtemps recherchée comme une marque d'honneur. On donnait des colliers aux personnes que l'on estimait. Louis XI en décora les députés suisses qui lui apportèrent la ratification du premier traité d'alliance que la France ait signé avec la confédération helvétique. Le même roi, assistant au siège du Quesnoy et ayant vu avec quelle valeur avait monté à l'assaut Raoul de Lannoy, l'un de ses plus braves capitaines, lui dit à la fin de la journée, en lui jetant autour du cou un collier d'or de la valeur de cinq cents écus : « Par la Pâques-« Dieu, mon ami, vous êtes trop furieux en un combat; il faut vous « enchaîner, car je ne veux point vous perdre, désirant me servir de « vous encore plus d'une fois. » (Ch. Laumier, *Encyclopédie moderne*, Didot.)

Dès la seconde moitié du seizième siècle, on mettait des chaînes d'or partout : dans la coiffure, au cou, sur la poitrine, aux entourures de la robe, et d'autres encore qui pendaient sur les flancs, descendant des deux côtés de la ceinture; à l'une de ces dernières était attaché un petit miroir, à l'autre un livre d'heures ou un éventail. (Quicherat, *Hist. du costume en France*.)

La collier ou la chaîne après avoir été longtemps un privilège de noblesse, fut, dès le seizième siècle, porté à volonté. Une ordonnance de 1532, concernant les financiers et gens d'affaires de France, leur « interdit seulement sur ce sujet, de ne pas porter des chaînes d'or d'un « trop grand poids, et de ne pas faire leurs filles trop belles et trop « riches lorsqu'ils les marieraient. »

N°s 4, 8 et 15.

Ceintures d'argent avec couteau, portées par les femmes nobles de la ville d'Augsbourg; seconde partie du dix-septième siècle. N° 15 : couteau dans sa gaine. — La ceinture, avant d'être devenue une parure commune à toutes les classes de la société, enjolivée par chacun selon son gré, avait été aussi une distinction qui investissait de certains privilèges. Il en avait été ainsi chez les Francs dans les premiers temps de leur établissement dans les Gaules, et longtemps après que l'usage en était général, l'abandon de la ceinture était un signe de dégradation, de

détresse ou de renonciation à de certains droits. Les débiteurs insolubles et les banqueroutiers étaient forcés de quitter la leur; et quand Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, fut mort l'an 1404, en laissant une succession fort obérée, sa veuve déposa sa ceinture avec ses clefs sur le tombeau du défunt, pour indiquer par là qu'elle renonçait à la communauté des biens. La noble ceinture d'argent des filles d'Augsbourg du dix-septième siècle avait donc une origine ancienne. Quant au couteau, à lame de poignard, d'usage patricien en Italie, il ne paraît pas qu'au seizième siècle il fût resté en Allemagne un privilège de noblesse. *L'épousée de Dantzick*, de Cesare Vecellio, laquelle n'est pas qualifiée, a pour ceinture un cordon de soie rouge, très long, auquel sont suspendus des clefs et une gaine avec un couteau. Le même auteur représente la matrone suisse ayant également, au bout d'un long cordon tombant de la ceinture, une grande bourse, divers objets, et entre autre le couteau dans sa gaine. Le couteau des dames nobles d'Augsbourg du dix-septième siècle est une petite arme dont la monture et la gaine sont très finement ciselées; c'est un véritable objet de luxe, en argent, comme la ceinture.

N°s 11 et 14.

Flacons à odeur, tous deux en argent, le premier du seizième siècle, le second du dix-septième. — Le n° 11 représente l'une des formes de vase qui, dès le quatorzième siècle, eut le plus de vogue. Les boîtes rondes d'ivoire nommées *barillets*, qui étaient généralement de fabrication arabe, et la pomme d'ambre ou *pomandre*, en figure de pomme, dans laquelle on mettait du musc, de l'ambre et d'autres aromates, se trouvent dans presque tous les inventaires des grands personnages du quatorzième au seizième siècle. En 1363, « deux petits barils de cristal à mettre basme. » (Inventaire du duc de Normandie.) En 1379, (Inventaire de Charles V) : « Une pomme d'ambre garnie de trois bandes d'or », « une chose d'or pleine d'ambre, ouvrée à la morisque », « une pomme d'ambre d'argent doré » et dans celui du duc de Berry : « une belle pomme de must (musc) qui s'ouvre par le milieu. » Les comptes royaux de 1400 mentionnent « une pomme d'or garnie de musque » et ceux de 1528, « trois pommes rondes d'or à mettre senteurs, en chacune desquelles il y a un miroir et un ung caderan. » Charles-Quint possédait « une grenade d'or creuse et un cœur esmaillé, » tous deux servant au même but. On retrouve la pomme d'ambre en Angleterre aux mains de la reine Élisabeth. Elle existe encore en Orient, où sans doute elle prit naissance, seulement elle est de plus grande dimension; elle n'y est pas pour l'usage de la main, on la roule avec le pied sur le tapis. (E. Rimmel, *le Livre des parfums*.)

Beaucoup de portraits du seizième siècle représentent des personnages tenant cette pomme à la main. La peste fit alors de fréquents ravages en Europe, et l'on prit l'habitude de porter la pomandre sur soi en la respirant de temps à autre. Elle était regardée comme un excellent préservatif contre la peste. Le musc et la civette entraient alors dans la composition de presque tous les parfums.

La grandeur originale de ce barillet ou pomme d'ambre est de 5 centimètres environ; avec sa chaîne de suspension et l'anneau, la hauteur totale est de 23 centimètres. L'anneau est assez grand pour être passé dans le doigt.

Le n° 14 appartient à une époque plus avancée, où les objets de toilette étaient confectionnés avec le luxe le plus délicat. Les parfums, généralement délaissés sous Henri IV, étaient rentrés à la cour, sous Louis XIII, avec les Concini. Les flacons dont on s'y servait sont les plus finement ciselés de l'époque. La hauteur totale de celui-ci, avec son petit anneau propre à être suspendu à quelque bouton de gant, est de 16 centimètres.

Nos 9, 10, 16 et 17.

Les nos 9, agrafe à charnière; 10, pendeloque; 16, agrafe; 17, broche, sont

des ornements en argent de 1650 à 1670. Le n° 10, donnant la proportion des autres, a 18 centimètres de hauteur.

Nos 5 et 7.

Les nos 5 et 7 se mesurent à la même échelle; ce coutelet et cette clef sont aussi en argent. La trousse complète du seizième siècle renfermait trois couteaux à lames aiguës, dont l'un plus grand que les deux autres; parfois un poinçon à pommeau tenait la place d'un des petits couteaux. Notre exemple est l'un de ces derniers. La clef porte sa date, 1625.

N° 12.

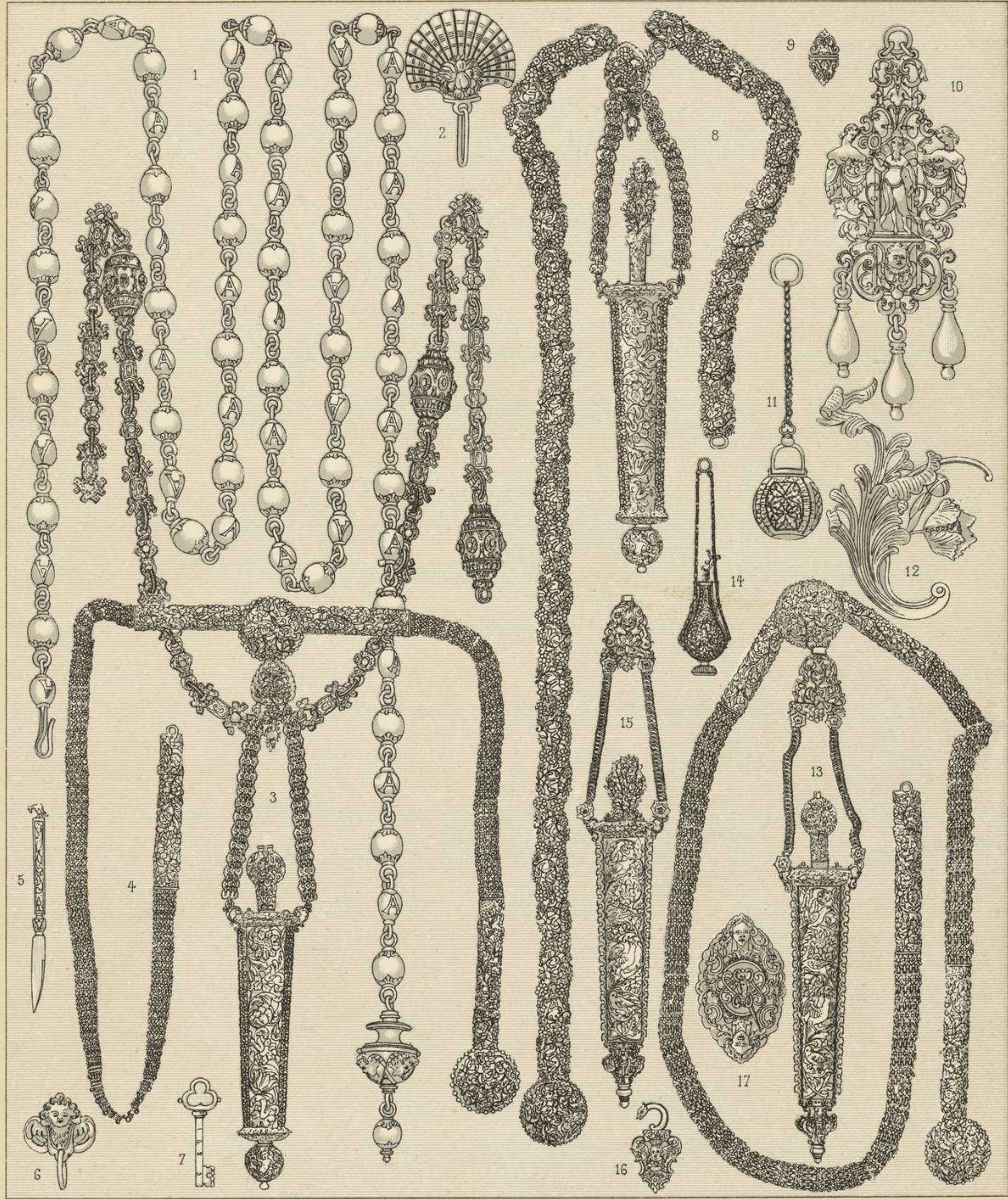
Ornement de 1700 à 1740. — Ce modèle est en fer forgé, mais il est tout à fait dans le goût des parures orfévrees que l'on mettait sur les étoffes des robes, dans les chevelures, et auxquelles on donnait le nom d'agréments.

Nos 2 et 6.

Ornements appartenant à des colliers de chien.

Ces différents objets proviennent du musée de Dresde, ou sont la propriété des ducs d'Anhalt et des grands-ducs de Weimar.

(Documents photographiques provenant de la publication des musées et collections d'Allemagne.)



EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP. FIRMIN DIDOT et C^e PARIS

Renaux lith

FRANCE. — XVI^E SIÈCLE

PARIS PENDANT LA LIGUE (1590).

ASSOCIATION DES COSTUMES RELIGIEUX ET MILITAIRES.

MILICIENS; BOURGEOIS; MENU PEUPLE.

En 1590, lorsque Henri IV disputait à la Ligue la capitale du royaume, celle-ci possédait peu de munitions, peu de vivres, et n'était défendue que par des murailles en mauvais état; mais l'exaltation religieuse entretenue chez les habitants par les *pensionnaires de la cour d'Espagne*, (c'est ainsi que les royalistes appelaient les prédicateurs populaires), en même temps que la vigoureuse domination des Seize, semblaient suppléer aux ressources qui manquaient à la ville assiégée. La force militaire de Paris consistait en une milice de trente mille hommes *très bien armés*, dans les rangs de laquelle se trouvait enrôlée toute la jeunesse; cette armée ne comptait que peu de troupes régulières par la raison que la ville, épuisée par la guerre, n'avait pas les moyens d'en avoir beaucoup à sa solde, et aussi à cause de cette ancienne antipathie que les Parisiens conservaient contre tout ce qui ressemblait à une garnison quelconque.

Le Béarnais venait d'échouer dans l'assaut des faubourgs; c'est alors que la Ligue, afin de réchauffer l'enthousiasme des masses, résolut de faire défiler en procession la nouvelle force armée qui s'était organisée en vue d'assister les compagnies bourgeoises et les quelques troupes régulières. D'après l'Estoile, le 14 mai, treize cents prêtres, moines ou écoliers, accompagnés de quelques bourgeois qu'on appelait les *catholiques zélés*, firent leur *montre* (revue) *en belle ordonnance*. Guillaume Rose, évêque de Senlis, marchait en tête comme le colonel de ce bizarre régiment; le curé de Saint-Côme, Hamilton, était son sergent de bataille. Venaient ensuite les chartreux, les feillantins, les quatre ordres mendiants (jacobins, cordeliers, carmes et augustins), les capucins, les minimes, entremêlés d'écoliers de l'université, tous avec la robe retroussée, la dague au côté, la pertuisane ou l'arquebuse sur l'épaule; beaucoup portaient des casques, des corselets et des pétrinals; des crucifix leur servaient d'enseignes; leur grand étendard était une bannière à l'image de la Vierge. L'Église militante défila quatre par quatre devant le cardinal Henri Cajétan, légat du pape, en chan-

tant des hymnes entrecoupées de *mousquetades*. Le légat salua ces pieux guerriers du titre de *vrais Macchabées*.

Les bénédictins, les célestins, les génovéfains et les religieux de Saint-Victor ne s'associèrent point à cette belliqueuse démonstration.

Les figures de cette planche, empruntées à deux tableaux du temps représentant la *procession de la Ligue*, nous montrent des moines-guerriers, au costume offrant l'union étrange du froc et de la cuirasse, la bourgeoisie terrifiée venant contempler un spectacle dont Paris n'avait pas encore vu d'exemple, et enfin quelques figures populaires grossissant cette multitude en proie à une surexcitation fébrile. C'est cette cérémonie que les royalistes qualifièrent de *drôlerie* et que les peintures et les estampes du temps s'efforcèrent de ridiculiser en reproduisant en grand nombre ses principaux épisodes.

Les troubles continuels et la misère du temps eurent en matière de costume des résultats que n'auraient jamais obtenus des lois somptuaires; il s'établit à Paris une grande réforme de luxe; les classes aisées répudièrent complètement les *pompes* de la parure. Dans les autres villes *ligueuses*, on y mit moins d'austérité, et comme la capitale n'avait plus de cour, ce fut dans les grandes villes que les étrangers, dans leurs *Recueils de costumes de diverses nations*, alors très à la mode, allèrent chercher les types propres à montrer le peuple français sous son aspect général. La population parisienne ne se trouve donc véritablement représentée que dans les rares tableaux du genre de la procession de la Ligue.

Les questions somptuaires durent être considérées comme des préoccupations du dernier ordre par les classes populaires de cette époque, obligées, par l'extrême misère et des épreuves terribles, à satisfaire d'abord des besoins autrement impérieux; aucune population ne connut mieux ces souffrances que le peuple de Paris, dont la prodigieuse constance et l'héroïsme inouï ne se démentirent jamais pendant cette cruelle période de notre histoire.

CHEFS DE LA MILICE.

N° 7.

Capitaine.

Bourguignotte, cuirasse, épaulières, coudières, tassettes et gantelets. La plupart des soldats ne portaient plus que des armures couvertes d'un vernis brun ou noir; ce sombre uniforme dispensait les hommes d'un entretien presque impossible, vu la guerre incessante où ils étaient occupés.

N° 8.

Petit page portant la rondache du capitaine ci-dessus.

N° 6.

Un des curés de Paris armé de la hallebarde.

Bonnet à bords relevés. La barbe était portée dans l'Église de France

aussi bien que dans les autres Églises de l'Europe. Fraise plate sur une *capette* ou manteau, garnie de larges ouvertures sur les côtés pour le passage des bras; longue soutane.

La couleur noire pour le clergé ne pénétra en France qu'en 1583 et ne réussit pas universellement du premier coup; il fallut l'esprit ultramontain de la Ligue pour réduire notre clergé à la lugubre uniformité italienne.

Pendant cette époque de troubles (1590), il y eut quelques curés comme Pigenat et Lincestre, qui furent installés dans leurs cures par l'élection populaire.

N° 5.

Le supérieur des Chartreux, vêtu de la robe de laine blanche de son ordre.

Ce religieux est armé de la pique et porte la bourguignotte, coiffure guerrière fort en vogue à la fin du seizième siècle. Cuirasse avec tas-



FRANCE XVII^E SIECLE

FRANCE XVITH CENTY

FRANKREICH XVI^{TES} JAHRH

FV

IMP. FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Fieg lith

settes descendant jusqu'au genou. Ceinturon de cuir auquel est suspendue une rapière.

N° 13.

Petit *coureur*, transmettant des ordres.

Pourpoint à longues manches; mandille à manches flottantes; cape drapée autour du buste.

LES MILICIENS.

N° 1.

Capucin à large panse qui figure dans toutes les représentations de la procession de la Ligue, la croix en main, l'arquebuse à l'épaule et la poire à poudre sur l'estomac. Il porte au flanc une rapière et à son ceinturon une longue mèche à côté d'une petite gourde d'osier.

Les mémoires du temps parlent de ces moines plus ou moins cousins du frère Jehan des Entommeures, hercules froqués maniant supérieurement toute espèce d'armes; Alexandre Dumas en a fait son Gorenflot. Mais le vérité historique, c'est la bravoure que montrèrent ces fanatiques, si éloignés d'ailleurs d'être des ascètes.

N° 14.

Milicien chargeant son arquebuse.

Ce milicien a toutes les apparences d'un religieux qui n'aurait conservé de son vêtement monastique qu'une pèlerine d'étoffe grise.

Les ligueurs avaient adopté l'écharpe noire, en signe de deuil, après le meurtre du duc de Guise.

LA BOURGEOISIE.

N°s 11 et 12.

Dame et sa petite fille.

Chaperon de drap; chemise à large fraise; corsage à manches ballonnées et garni d'un amas de bourrelets disposés autour de la taille; jupe tombant droite et formant la tour ronde.

La toilette de la petite fille présente les mêmes caractères.

N°s 15, 16, 17, 18, 19 et 20.

Bourgeois et sa famille.

L'homme porte un habillement de drap et le haut chapeau dont les *cat holiques zélés* couvraient leur tête; cette coiffure était entièrement dépourvue des plumes que l'on y joignit plus tard. Ce chapeau, en cône allongé et à larges bords, était, dit-on, d'origine albanaise.

Les dames, tout en portant des robes à jupes fermées et d'étoffes unies, la large fraise ou l'éventail de dentelle pour cols, les cheveux en raquette et le corsage à taille allongée, se montraient encore avec le masque de satin noir; l'une de ces dames le tient à la main.

La dame en blanc, appartenant à cette famille, paraît être en deuil: coiffe avec un voile entourant le cou et retombant en plis raides sur les épaules et le devant du corsage. Robe d'étoffe blanche.

La petite fille porte un costume déjà décrit; le jeune homme est coiffé du chapeau albanaise.

CLASSES POPULAIRES.

N° 2.

Crieur de vin.

Chapeau de feutre; petit jupel sans manches fixé à la taille par un ceinturon; chausses, bas et souliers plats. (Voir le crieur de vin de 1586 à la planche la Tortue.)

N° 3.

Porteuse d'eau.

Petite coiffe blanche; casaquin et robe de drap. Un chapelet à gros grains est introduit dans la ceinture du tablier.

Cette femme fait partie des porteurs d'eau à *la sangle*, nom que l'on donnait à ces gagne-petits débitant leur marchandise avec une paire de seaux suspendue aux crochets de leur bricole et maintenue par un cerceau.

N° 4.

Portefaix.

Chapeau de feutre orné de la double croix de Lorraine; cette coiffure a ses larges bords relevés par devant comme le font encore les porteurs de notre époque. Court jupel fendu sur le devant et découvrant ainsi la chemise largement ouverte. Pourpoint de drap; tablier, chausses et bas; souliers de cuir.

Les montants d'un crochet étaient alors à pointes recourbées et les brassières disposées comme elles le sont aujourd'hui.

N°s 9 et 10.

Femme du peuple et son enfant.

Bonnet de toile; large collerette rabattue sur un petit corselet de drap à manches de couleur vive; corset bleu et longue robe avec ceinture où est suspendue une bourse de grossière apparence.

L'enfant est coiffé d'un béguin garantissant les oreilles.

Figures qui proviennent de deux peintures du temps représentant la Procession de la Ligue, appartenant, l'une à M. le duc de Valençay, l'autre à M. Baur, et ayant figuré à l'exposition du Costume, organisée par l'Union centrale en 1874, aux Champs-Élysées.

Voir, pour le texte: V. de Chalambert, Histoire de la Ligue sous les règnes d'Henri III et Henri IV; — Henri Martin, Histoire de France; — M. Aug. Challamel, Mémoires du peuple français. — P. Lacroix, le Dix-septième siècle, Institutions, usages et costumes, Didot, 1878.

EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

COSTUMES ECCLÉSIASTIQUES.

1	2	3	4	
5	6	7	8	9

Jusqu'au neuvième siècle le blanc fut la couleur généralement admise pour les vêtements liturgiques; c'est ce qui ressort des *Vitæ pontificum* d'Anastase le Bibliothécaire, et ce qu'on peut voir plus clairement encore dans les images des papes représentés en mosaïque à Saint-Paul hors les Murs, basilique de Rome. Des nœuds ou des bandes de pourpre et d'or rompaient quelquefois cette uniformité. C'est après le onzième siècle que l'Église reçut les cinq couleurs prescrites aujourd'hui par le rituel : le blanc, le rouge, le noir, le vert et le violet.

Quant aux vêtements des ecclésiastiques dans la vie civile, il n'y eut à l'origine aucune règle. Au cinquième siècle, on commence à faire mention d'un habit clérical (*habitus religionis*). Au sixième, alors que les laïques renonçaient au costume romain, l'Église, soigneuse de la dignité de ses ministres, s'efforça de leur conserver l'usage de cet habillement, d'une si imposante gravité, et recommanda entre autres choses le port de la robe longue. Dès que l'habit court fut reconnu comme l'insigne de la société mondaine, le clergé ne chercha plus à se l'approprier, mais il emprunta à la mode du jour une foule d'accessoires, tels que poulaines, chaperons à cornette, fronces et garnitures, manches à gigot, bijoux de toutes sortes. En 1429, le concile de Paris « fut obligé d'user de rigueur pour empêcher les évêques de paraître en public avec une autre coiffure que le bonnet pontifical à la romaine, d'assister aux offices sans surplis, » ou de s'habiller de velours et de soie sous l'aube et la chasuble.

On eut à réprimer de semblables écarts parmi les ordres monastiques, soit qu'ils portassent du linge de corps, des bottes ou des ceintures frangées d'argent, soit qu'ils raccourcissent leurs robes ou allongeassent leurs manteaux. L'irrégularité choquait encore davantage chez les religieuses.

Au cours du quinzième siècle, l'habit ecclésiastique prit une forme à peu près définitive, tout en modifiant le style et la coupe de certaines pièces. Ainsi l'aube perdit son parement de couleur et fut bâtie de manière à faire des plis droits; la robe tomba jusqu'aux pieds, entièrement fermée. L'aumusse des chanoines eut une ampleur extrême; on adopta le *camail*, nommé d'après le capuchon militaire. La chasuble, de plus en plus échancrée aux entournures, s'arrondit par le bas et se couvrit d'orfrois de grande richesse. On employa le même genre de décoration pour les chapes, qui s'agrafèrent sur la poitrine au moyen d'un *fermail* à large plaque, d'or ou d'argent doré, avec incrustations de pierreries et d'émail. Ce fut sur ce vêtement, symbole de la glorieuse immortalité des saints, que l'art prodigua ses plus luxueuses fantaisies. Déjà Guillaume le Conquérant avait envoyé à l'abbé de Cluny une chape de drap d'or, brodée en perles et diamants, et garnie par le bas d'une vingtaine de clochettes d'or. Celle dont Charles VII fit cadeau en 1455 à l'église Saint-Hilaire de Poitiers était aussi de drap d'or sur fond de soie bleue; on y avait figuré un miracle, plusieurs scènes de la guerre de Clovis contre les Visigoths, et les armes de France.

La mitre, attribut tellement propre aux évêques qu'autrefois ils juraient par elle, n'est guère connue sous ce nom et dans sa forme que depuis le onzième siècle; encore n'y voit-on qu'au siècle suivant les cornes se prononcer de chaque côté des tempes. Sous Charles VII, ces cornes sont tournées à l'inverse, et prennent la forme

d'arceaux gothiques; la mitre, plus haute, est chargée d'orfèvrerie, de bijoux et même de figures. Par-dessous on posait une coiffe dont on aperçoit les oreilles, et sur l'une et l'autre épaule retombent les *fanons*, extrémités de la bandelette qui ceignit d'abord le front des prélats. Les crosses furent d'un travail beaucoup plus compliqué, et la chaussure revint à la forme des sandales.

Les figures de notre planche sont empruntées à un recueil intitulé *Omnium pene Europæ, Asiæ, Africæ atque Americæ gentium habitus*, et publié vers 1610, à Anvers, in-4°, chez Joos de Bosscher. En réalité, c'est une nouvelle édition, augmentée, de l'ouvrage d'Abraham de Bruyn, dont la célébrité rivalise, vers la fin du seizième siècle, avec celui de Jost Amman.

N° 1. — *Le Pape.*

Lorsque le conclave a proclamé le nouveau pape, on le revêt des habits pontificaux, qui sont l'amict, l'aube, la ceinture, l'étole, la chape, les gants et les sandales, la tiare. Les gants rouges, avec la croix brodée dessus, ne remontent pas au delà du onzième siècle; les sandales, aussi en soie rouge, se portent en grande cérémonie, au lieu des mules, souliers en maroquin qui sont la chaussure habituelle des papes. On nomme *tiare* la mitre du chef de la chrétienté: c'est un bonnet rond, en drap d'or, entouré de trois couronnes de pierreries, et terminé par un globe que surmonte une croix. Comme la mitre, la tiare est accompagnée de deux fanons qui pendent par derrière. Les Ordres romains, en parlant de cet ornement de tête, n'emploient jamais que le mot de *regnum*. Tout pape antérieur à Boniface VIII (1294) était coiffé de la mitre à une seule couronne; jusqu'à Benoît XII (1334), du *biregnum* (mitre à deux couronnes), et depuis cette date, du *triregnum* ou tiare proprement dite. L'observation ne manque pas d'importance pour les peintres. D'autre part, il est constant que la croix papale n'a différé en rien à aucune époque de celle que les évêques font porter devant eux: c'est une croix simple, ornée de l'image de Jésus-Christ attaché sur l'instrument de son supplice. La croix à triple croisillon ne figure même point sur l'écusson pontifical.

N° 2. — *Cardinal.*

Il est, de la tête aux pieds, vêtu de rouge. Cette couleur ne leur a pas toujours été réservée; Boniface VIII l'imposa, dit-on, aux membres du sacré collège, et pourtant on les voit représentés jusqu'au quinzième siècle en vêtements bleus, violets, gris, etc. Leur manteau, qui n'était qu'une chape close de drap, devint alors une espèce de cloche, munie d'un ample chaperon, et entièrement fermée, à l'exception d'ouvertures pour passer les bras. Le chapeau est de soie rouge, et de ses ailes un peu relevées tombent deux cordons (jadis verts), terminés par cinq glands de même couleur. C'est en 1245, au concile de Lyon, que le pape Innocent IV accorda cette distinction aux cardinaux. Le personnage de notre planche tient à la main un sac pourpre, destiné à contenir dans un étui un ciboire ou un calice.

N°s 3 et 4. — *Patriarche et Evêque.*

Le premier est vêtu des habits liturgiques, de la chasuble entre autres; d'abord longue robe sans manches, elle conserva cette forme jusqu'au quinzième siècle; puis, moins ample sur les bras, elle s'arrondit par le bas et se couvrit, comme la chape, d'orfrois très riches. Le second n'a gardé du caractère épiscopal que la mitre.

N° 5. — *Bénédictin.*

C'est un abbé, ainsi que l'indique sa crosse, au bâton de laquelle est attaché le *sudarium* (linge pour essuyer la sueur). Signe de l'autorité, la crosse était tournée diversement par celui qui la portait: en dedans, par l'abbé; en dehors, par l'évêque, suivant l'étendue de la juridiction, intérieure pour celui-là, extérieure pour celui-ci. Aucun ordre monastique ne donna lieu à de plus fréquentes censures que celui de Saint-Benoît: le relâchement y était si grand que les frères convers s'habillaient d'autant de façon qu'il y avait de communautés. Leur habit consistait en une robe et un scapulaire noirs, avec un petit capuce; au chœur, ils mettaient par-dessus une chape de serge noire à vastes manches. La couleur de leurs vêtements les fit appeler *moines noirs*.

N°s 6 et 9. — *Chanoines.*

On les divisait en deux classes: les chanoines séculiers et les chanoines réguliers. Ceux-ci, qui réunissaient à l'état clérical les pratiques et les vœux solennels des religieux, suivaient en général la règle de saint Augustin; ils composaient le chapitre ou la collégiale d'une église. Ceux-là tantôt vivaient en leur particulier, jouissant à la fois de leur patrimoine et des revenus ecclésiastiques, tantôt n'étaient que des laïques reçus par honneur et par privilège. Leur costume différait peu, si ce n'est par l'étole et la couleur de la robe.

N°s 7 et 8.

Le n° 7 représente un membre d'une congrégation placée sous l'invocation des saints Valentin, Quirin et Antoine; et le n° 8 un acolyte ou un marguillier, mais laïque à coup sûr, s'il faut s'en rapporter à son habillement sévère, qui se compose d'une tunique à galons et d'une houppelande à demi-manches.



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENT^Y

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T

DV

IMP. FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Vierne del.

ALLEMAGNE. — XVI^E SIÈCLEL'EMPEREUR, LE ROI DES ROMAINS.
NOBLES ET BOURGEOIS.

Le titre d'empereur, supprimé en Occident depuis l'an 476, ne fut rétabli qu'en 800 au bénéfice de Charlemagne. Il le reçut, non par élection, mais du pape Léon III, jaloux avant tout d'assurer sa suprématie spirituelle avec l'appui d'un prince puissant et dévoué au saint-siège. En couronnant Charlemagne et ses successeurs, les papes se réservèrent le droit d'accorder ou de refuser cette suprême investiture ; aussi, durant le moyen âge, et au milieu des luttes ardentes qui mirent aux prises le sacerdoce et l'empire, le roi des Romains n'était-il réellement reconnu pour empereur qu'après avoir été sacré par le souverain pontife. Frédéric III fut le dernier empereur couronné à Rome, en 1452.

Cependant, il y avait un siècle que Charles IV avait promulgué la fameuse ordonnance (10 janvier 1356), qui réglait l'élection impériale, et dans laquelle aucune mention n'était faite du prétendu droit des papes de confirmer l'empereur élu par les princes d'Allemagne. Cette bulle, qualifiée de *bulle d'or* parce qu'elle était scellée du grand sceau de l'empire et renfermée dans une boîte d'or, fut la première institution qui donnât une base certaine au droit public. Outre quelques objets d'intérêt général, elle s'occupa en détail de l'élection de l'empereur ou roi des Romains. L'empire était devenu électif en 911 avec Conrad I^{er}, après le démembrement de la monarchie carolingienne. Il y eut sept électeurs, trois ecclésiastiques, les archevêques de Mayence, de Cologne et de Trèves, et quatre laïques, le roi de Bohême, le comte palatin du Rhin, le duc de Saxe et le margrave de Brandebourg. Dans la suite, on en compta neuf, puis huit. Les premiers exerçaient la charge d'archichancelier pour les royaumes de Germanie, d'Italie et d'Arles ; les seconds tenaient les grands offices d'échanson, de sénéchal, de maréchal et de chambellan. A la date indiquée, les électeurs se réunissaient à Francfort, dans l'église de Saint-Barthélemy pour donner « un chef temporel au peuple chrétien ». Ils ne devaient pas délibérer plus de trente jours, terme au delà duquel on les privait de toute nourriture jusqu'à ce qu'ils fussent tombés d'accord. L'élu n'était que *roi des Romains*, et il avait besoin de la consécration religieuse pour obtenir le titre d'empereur. Lors du couronnement célébré à

Cologne, les symboles du pouvoir suprême étaient remis au nouveau roi par chacun des électeurs; ensuite on le proclamait : *César, Majesté très sacrée, toujours auguste, empereur du saint empire romain de la nation germanique.*

L'empereur et le roi des Romains.

C'était, comme nous l'avons dit, la consécration du souverain pontife qui faisait l'empereur; de lui seul il pouvait recevoir l'investiture temporelle. Le chef élu, mais non couronné par le pape, était qualifié de *roi des Romains*. Si, du vivant d'un empereur, les électeurs lui nommaient un successeur éventuel, celui-ci ne prenait pas d'autre titre jusqu'à son avènement. Ainsi en advint-il, par exemple, du prince Maximilien vers la fin de la vie de Ferdinand I^{er}, son père.

Ce qui frappe dans le costume impérial, c'est sa grande ressemblance avec les habits pontificaux. La raison en est dans la subordination de l'empire, ou plutôt du *saint empire* — pour le distinguer de l'ancien État romain, — à la suprématie religieuse du pape. Dès le dixième siècle, il fut d'usage que le nouvel élu devînt clerc avant d'être sacré. Au début des cérémonies du couronnement, il était conduit, vêtu simplement d'une aube, au souverain pontife, qui lui octroyait le droit de porter le costume épiscopal. Alors on l'habillait d'ornements à peu près sacerdotaux, tels que la tunique, la dalmatique, le pluvial, la mitre et les sandales. On conservait dans le trésor de Nuremberg l'aube et la dalmatique, qui dataient de 1181 et de 1133, la première de soie blanche, la seconde de soie rouge avec broderies en perles et en or. Ce fut François II qui, en 1792, les revêtit pour la dernière fois. L'empereur tenait de la main gauche un globe surmonté d'une croix, emblème de suprématie universelle sous le signe chrétien, et de la droite un sceptre long et fleuroné en or, emblème du commandement et de la justice. Le collier de la Toison d'Or, qui retombe sous la large agrafe de pierres précieuses, n'est point un insigne propre à la dignité impériale : un ordre de chevalerie datant du quinzième siècle, ainsi que la fraise godronnée du seizième, ne sont, dans le costume impérial du couronnement, que des adjonctions qui portent leur âge en elles-mêmes, et que l'on modifie, selon le temps. Chez le roi des Romains, d'un caractère moins sacerdotal, le costume d'apparat diffère encore par un moindre degré de richesse, par la forme du sceptre et de la couronne et par l'absence du globe.

La couronne impériale a beaucoup plus varié que l'habillement. Dans l'origine, elle consistait en un diadème, ceint d'un double rang de perles, à l'exemple des empereurs d'Orient. Charles de Chauve y ajouta, peut-être à cause de sa calvitie, une coiffe couronnée d'une croix. A ce que rapporte l'abbé Suger, Lothaire adopta la mitre, que surmontait un demi-cercle d'or en guise de casque. Dans la suite, la couronne fut composée tantôt de pointes avec des perles, tantôt de feuilles de trèfle. Conrad II, en 1139, en avait une fort curieuse : c'était une espèce de tiare basse, flanquée de deux fleurons au droit des oreilles. Rodolphe II, qui fut à la fois un savant et un artiste, inaugura probablement pour son sacre (1576) la couronne figurée sur notre planche, et qui a été depuis lors portée sans changement par les empereurs d'Allemagne, puis par ceux d'Autriche, qui se considéraient en quelque sorte comme leurs héritiers. Elle se compose d'un bonnet formé d'un cercle à quatre feuilles d'entre lesquelles sortent des pointes à bouts de perles, et de trois arcs, dont celui du milieu soutient le globe; du bonnet descendent deux fanons ou rubans. Pour le roi des Romains, la couronne est couverte et fermée par le haut d'une voûtière à huit arcs simples, relevés en diadème.

Nobles et bourgeois.

Les costumes des élégants de l'Allemagne représentés par Bruyn sont d'une précision propre aux gravures de mode; sous ce rapport, ils

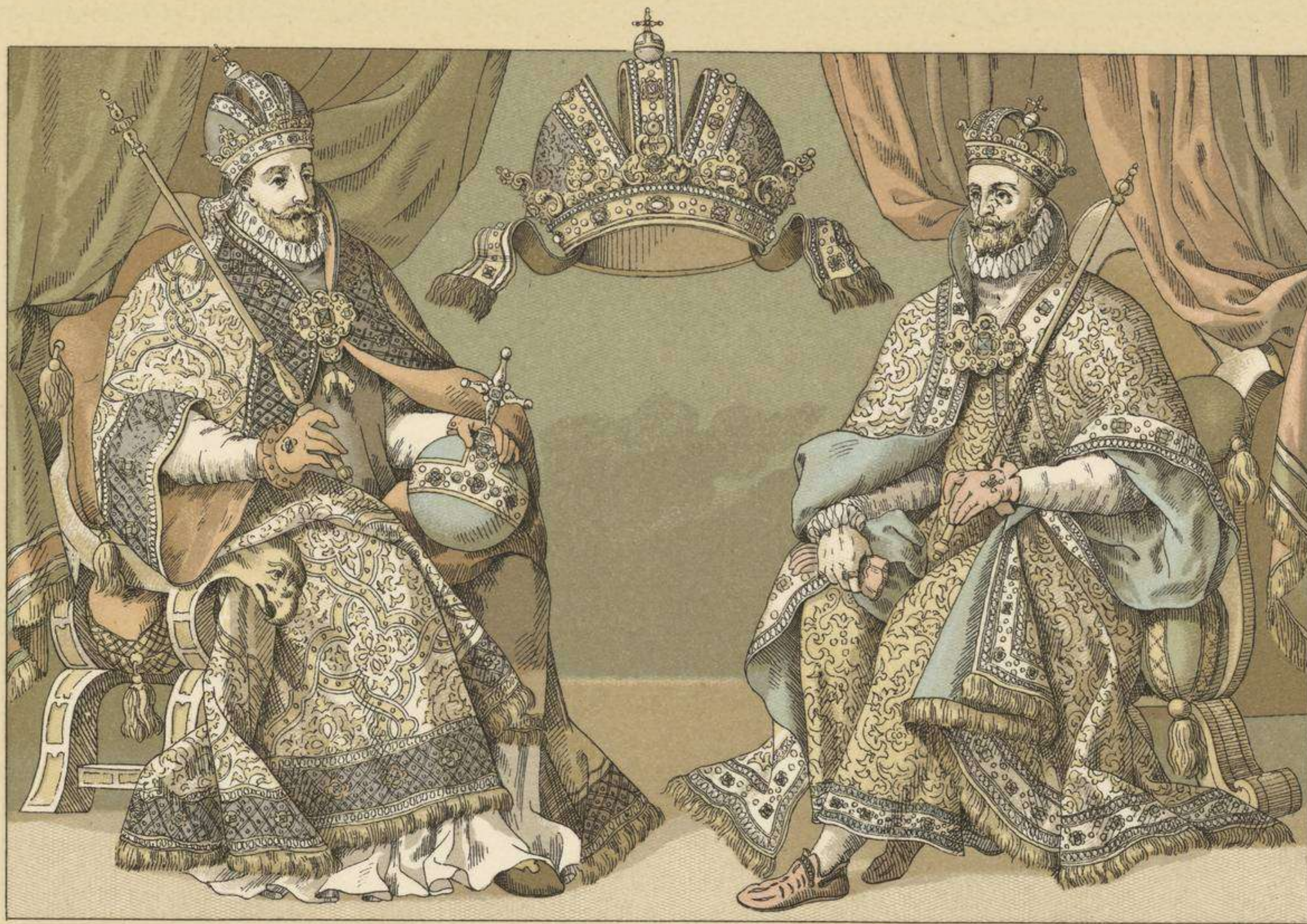
complètent les robustes croquis d'un ordre supérieur, fournis par Jost Amman, et qui sont des documents à peu près contemporains. (Voir les planches ayant pour signes, la Crécelle et le Nid.)

En regard des bourgeois qui, en fait d'habillement, restaient généralement fidèles aux vêtements aisés, larges, non compliqués, aux étoffes solides et peu voyantes, les courtisans, au courant des choses françaises et aussi sous l'influence du goût espagnol, affectaient de suivre des modes exotiques. La coupe de leurs habits, et les nuances claires et disparates adoptées pour ces vêtements les rapprochent tout à fait de ce que l'on voyait en France à l'époque de Charles IX; seulement, sous le reflet très direct des choses du voisinage, on rencontre certaines exagérations que l'on doit signaler, d'autant plus que le mode de la pièce d'habillement dont il est nécessaire de parler ici fut, au moins par l'adoption, de caractère surtout allemand.

Les gentilshommes, vers le milieu du quinzième siècle, avaient porté des pourpoints courts et des braies si justes, qu'il fallut garnir ces braies étroites de *braguettes* attachées par deux boutons ou deux aiguillettes à la hauteur des aines. Cette braguette, garnie en dedans, ne formait qu'une saillie peu prononcée d'abord; c'est de ce temps que date le haut-de-chausses proprement dit, commençant par être un caleçon très court, collant, et garni d'une braguette. Dès le commencement du seizième siècle, et avec le développement du haut-de-chausses, la saillie de la braguette devient tout à fait ridicule. Cette exagération coïncidant avec les taillades des vêtements, lesquelles sont tenues pour être de goût allemand, et nombre de représentations des Allemands de ce temps les montrant pourvus de la braguette à forte saillie, il est bien permis de voir dans les toilettes de nos nos 3, 4 et 5, des modes composites où tout à la fois se rencontrent le genre français et l'espagnol, auquel s'ajoute, en lui donnant sa tournure particulière, le goût allemand. Les larges bouffettes de rubans formant la parure de la braguette laissèrent un souvenir dans le siècle suivant, où la *petite-oië* de rubans des canons rappelait encore la braguette supprimée.

N^o 1. — *Docteur de Cologne.* — Il a un surtout maintenu lâche par une ceinture de cuir et boutonné droit; des bas d'estame longs, sans aucun agrément, et se rattachant au haut-de-chausses par des aiguillettes, à l'ancienne mode; un chapeau de feutre aplati des bords, de ceux qui s'appelleront plus tard à la *huguenote* : le tout uniforme de couleur comme il sied à un parent affligé d'un deuil de famille, et enveloppé d'un grand manteau de drap, sans collet. Du capuchon ajusté au manteau, et dont la coiffe pouvait se rabattre sur le visage, il n'est resté, à ce qu'il semble, que le singulier ajustement en forme de cercle venant se fermer par devant, et qui, pour être ainsi tenu raide, devait être de drap doublé d'une toile d'apprêt. Nous n'en avons pas rencontré d'autre exemple.

N^o 2. — *Bourgeois (Civis honestus, dit Bruyn).* — Celui-ci, sénateur ou financier, appartient à cette classe riche et influente, à qui l'on accordait volontiers la dénomination courtoise d'*hommes de qualité* ou de *gens honorables*. Son pourpoint juste et serré aux bras, sa pelisse fourrée, ses grègues retombantes, ses longs bas de soie, et surtout l'uniformité des couleurs de tout l'habit, le désignent dès l'abord comme un personnage élégant et de distinction. Sa coiffure en forme de casquette manque de la houpette de plumes, ornement obligé chez les seigneurs; il ne porte ni bouffettes de rubans, ni bijoux, ni épée : autant de raisons de le ranger parmi la bourgeoisie. Un détail bizarre de son costume, c'est la coupe de ses manches, ou plutôt de sa manche droite



ALLEMAGNE

GERMANY

DEUTSCHLAND

CY

IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Vierne del.

puisqu'on n'aperçoit que celle-là : le haut en est rembourré, à *gigot* comme on disait, et le bas, traversé de galons et de largeur ordinaire, se rattache au haut par derrière au moyen de boutons ou d'aiguillettes, de manière à le laisser flottant ou à y passer l'avant-bras. Cette mode, qui remontait au quinzième siècle, n'avait plus cours en France sous Louis XII.

N^{os} 3 et 5. — L'homme de cour, *aulicus*, et le client de grande maison, *famulus*. — Un petit manteau de velours ou de damas doublé de satin, à collet rabattu, est négligemment jeté sur l'épaule droite du n^o 3. Le pourpoint violet très clair, sobrement passémenté et fermé d'un seul rang de boutons, est serré sur le buste depuis la fraise godronnée jusqu'à la taille, avec une poche ou le dessin d'une poche sur le côté, figurée par une applique de fines tresses; à cette époque, les poches venaient d'être remises en honneur en place des escarcelles. La manche qui est en vue, relevée d'une sorte de bourrelet dentelé à l'épaule, va en diminuant, sans être enflée, jusqu'au poignet d'où sort une manchette de dentelle. Une trousse de soie jaune citron s'arrondit en ballon autour des reins. Le haut-de-chausses, de même étoffe et de même couleur, a la forme d'une culotte bouffante, par-dessus laquelle sont disposées en hauteur des bandes de velours vert, rayées de lacets noirs. Ce vêtement s'arrête à mi-cuisse; l'usage était de le bourrer de crin pour l'enfler davantage. Les bas ou chausses proprement dites sont courts, en ce sens qu'ils ne se rattachent point à l'habit de dessus; on le fixait sous le genou par des jarretières, et afin de dissimuler la solution de continuité qui aurait pu se produire entre les deux vêtements, on nouait au-dessus du genou des nœuds bouffants de nuance tendre, garnis de ganses et d'effilés. Notre courtisan

est un raffiné, ainsi que le prouvent son chapeau de velours noir flanqué d'un petit marabout et d'une torsade de perles, sa lourde chaîne d'or à médaillon, et ses escarpins de satin blanc, tout taillés.

Dans l'ensemble du costume, on retrouve une mode semblable chez le gentilhomme attaché à la maison de quelque prince ou grand seigneur (n^o 5). Il y a moins de recherche pourtant et de luxe, et certains détails sont à noter. Ainsi, son chapeau à larges bords, du genre de ceux qu'on nommait *sombreros*, n'a autour de la forme qu'une ganse ordinaire; il porte aussi le médaillon, mais au bout d'un simple ruban; sa chaussure, également plate, est en cuir, avec des échancrures sur le côté et une pièce qui remonte sur le cou-de-pied; enfin à son pourpoint, agrémenté de croix en passément, s'adaptent des manches énormes, dont la bouffissure était soutenue par de la bourre ou du crin, mode peu gracieuse qui passa très vite.

N^o 4. — *Plebeii in Germania adolescentis vestitus popularis*. — Il est difficile d'admettre au sens littéral cette légende placée au-dessous du n^o 4 dans le recueil de Bruyn. Certes ce n'est pas là un jeune homme, un artisan ou un vilain. A peu de chose près, la figure reproduit celle de ses voisins, et puis il porte l'épée. Nous sommes plus enclin à y voir un de ces bourgeois, appartenant à l'une des nombreuses villes libres de l'empire; le commerce, l'industrie, la finance étaient entre leurs mains, d'anciennes prérogatives les mettaient à l'abri des rigueurs de toute loi somptuaire, et il leur était permis, grâce à des commodités de toutes sortes, de suivre à leur gré les fastueuses variations de la mode. Le pourpoint de cette figure est fort simple, et son manteau est remarquable par l'échancrure pratiquée au pan de devant, de façon à permettre au bras de se mouvoir librement.

Reproduction d'après Abraham Bruyn, Imperii ac sacerdotii ornatus. Diversarum item gentium peculiaris vestitus; Cologne, in-fol. — Exemple colorié.

Voir, pour le texte : Hermann-Weiss, Costümkunde. — Viollet le Duc, Dictionnaire du mobilier, à l'article Braies.





EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

FUNÉRAILLES D'UN PRINCE CHEVALIER CATHOLIQUE. LE CONVOI. — LES MANTEAUX DE DEUIL.

Nous avons pu reproduire, sur une échelle fort réduite, l'ensemble du convoi d'un prince protestant (planche, signe : la Hallebarde); l'exemple est complet, et convient en partie, aux funérailles catholiques pour ce qui concerne les obsèques des seigneurs chevaliers exerçant quelque souveraineté; mais il nous est impossible de donner un tableau aussi étendu des obsèques catholiques d'un prince de rang social analogue. L'importance du clergé de tout ordre, qui venait y concourir, rend la représentation d'un ensemble impraticable dans les limites de notre cadre. Nous nous sommes appliqués ici à obvier à cet inconvénient, en décrivant les costumes et les usages du deuil d'après diverses traditions, et en relatant dans notre texte l'énumération complète du personnel de l'une de ces grandes cérémonies.

Généralités.

Le nom *funus*, funérailles, vient de l'usage établi primitivement, à Rome, d'enterrer les morts pendant la nuit, à la lumière des torches; mais les funérailles publiques et solennelles y étaient célébrées pendant le jour. Les personnes opulentes étaient portées à leur dernière demeure avec faste, accompagnées d'un long cortège de parents, d'amis, de clients, rangés avec ordre. D'abord, une bande de musiciens jouant de la longue flûte, puis les pleureuses chantant des complaintes. Après le victimaire, venaient, portées au bout de piques, les images en buste des ancêtres, les marques de la dignité du mort, les récompenses publiques obtenues par lui, *coronæ*, *phaleræ*, *torques*, et enfin le mort lui-même, en effigie de cire sous la forme vivante d'un figurant, représentant sa personne et imitant ses allures. La bière suivait; c'était soit un char, soit un petit lit porté à bras par six ou huit hommes. On voyait alors s'avancer la longue file d'esclaves et de serviteurs menant les animaux de sacrifice; à leur tête étaient les fils ou héritiers, en longs manteaux traînants, noirs ou d'un gris fort obscur, le visage voilé. La voiture vide du défunt fermait la marche. Si celui-ci avait exercé un commandement militaire, il y avait des légionnaires en corps dans le convoi, portant leurs armes renversées. La marche funèbre était éclairée de flambeaux et de cierges, suivant un usage également en vigueur chez les Grecs qui observaient, mais avec moins de gravité, un cérémonial analogue. Plus le convoi était nombreux, plus on était honoré; on faisait mention sur les tombeaux, de la grande affluence du peuple qui avait assisté aux funérailles; pour attirer le public, on prenait le soin, en l'invitant par proclamation à concourir à la pompe funèbre, de lui faire savoir qu'il y aurait quelque spectacle, comme des combats de gladiateurs. La cérémonie était en outre suivie d'un repas.

Si la lumière des funérailles est empruntée aux anciens, le génie chrétien l'a transformée, et comme ravivée, en l'assimilant aux cierges et flambeaux avec lesquels les Grecs accompagnaient l'athlète victorieux (saint Chrysostome); mais, si la résignation qu'enseignait le nouveau culte fit cesser certaines des manifestations que l'on avait vues se produire quand la douleur était violente, comme l'insulte aux dieux, les pierres lancées contre les temples, le renversement des autels, les dieux lares jetés dans la rue, l'habitude de l'ostentation fit conserver longtemps l'usage de chercher à grossir les convois funèbres, en adjoignant au faste direct de l'étalage des mar-

ques de la dignité, de l'apparentage, de l'effigie, l'intérêt d'un spectacle de parade, n'ayant rien de funéraire, tenant lieu du spectacle en action, dont les anciens avaient fait un appât pour la curiosité.

Dans un ouvrage pittoresque, il est utile de savoir que de telles pratiques furent en usage jusqu'à notre XVII^e siècle, et dans certains pays jusqu'à nos jours, non sous la forme directe de traditions attardées, comme celle, par exemple, des antiques pleureuses, tête nue, échevelées, sanglotant en chantant l'hymne funèbre, que l'on retrouve encore actuellement en Italie, à Canalo et à Agnara, dans le diocèse de Gérace, mais sous des formes particulières, propres au génie d'une époque, dont il est nécessaire, après en avoir reconnu l'origine, de signaler le caractère.

Nous croyons atteindre suffisamment ce but, en relatant ici la composition d'un grand convoi, tel que celui de la pompe funèbre du prince Albert d'Autriche, duc de Bourgogne, de Brabant, etc., ordonnée à Bruxelles, en 1622, par sa veuve l'infante Claire-Eugénie, petite-fille de Charles-Quint. Cette énumération tirée de la *Pompe funèbre du très pieux et très puissant prince Albert d'Autriche*, dessinée par Jacques Francquart et gravée par Corneille Galle, 1623, complète d'ailleurs la liste du convoi des funérailles d'un prince chevalier protestant; elle est plus considérable et d'un caractère plus général. Le convoi étant à proprement parler le transport du corps de la maison au lieu de sépulture, nous ne nous occuperons que de ce qui le concerne.

« L'ordre étant donné pour sortir, d'un pas tard, commencèrent à marcher deux officiers de la cour, montrant le chemin du deuil, suivi des serments (assermentés) de la ville, et ceux du Grand Serment, traînant leurs armes et enseignes noires, avec fifres et tambours, couverts de deuil et blasons de Son Altesse. »

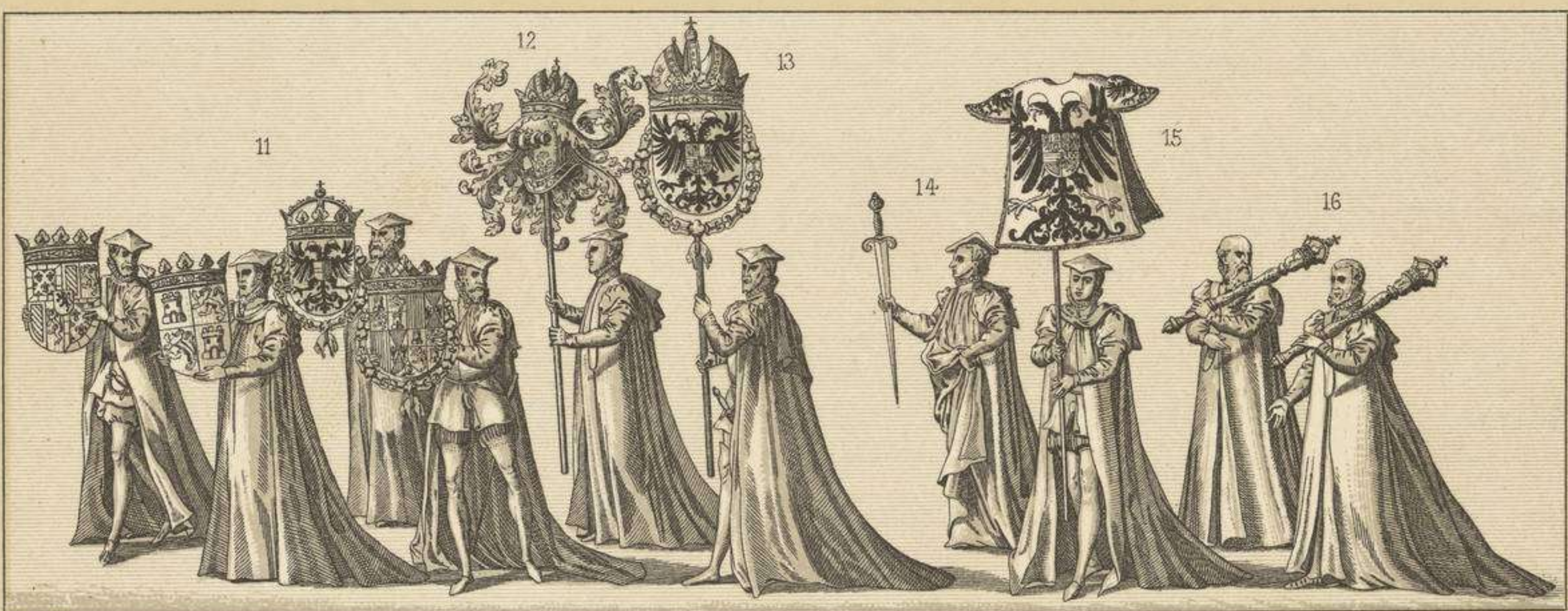
Vient ensuite un maître des cérémonies de Sainte-Gudule, conduisant quatre cents pauvres, vêtus de drap noir de la part de Leurs Altesses, avec des *chaperons de deuil*, ayant en main un cierge jaune allumé portant deux blasons. Quarante minimes, cinquante-cinq capucins, cinquante-six franciscains, dits Bogaerden, cent trente augustins, cent six dominicains, cent seize carmes, quatre-vingt-huit cordeliers, deux par deux, cierge allumé, forment ensemble la tête du convoi, qui se déroule ensuite dans l'ordre suivant.

1^o Le doyen, chapitre et clergé de l'église collégiale de Sainte-Gudule : bedeau ou massier, porte-croix, deux porte-cierges, douze choraux et bons enfants (enfants de chœur), douze chantres, dix petits chanoines, quatre-vingts chapelains. — 2^o Chanoines réguliers de l'église Saint-Jacques : chanoines, le pleban et escolatre, protonotaire apostolique, vicaire général, doyen, chapelain de l'oratoire de la Sérénissime Infante, chantres, etc. — 3^o Musique de la chapelle de la cour : enfants de chœur, le fourrier de la chapelle, quarante musiciens, chanteurs et joueurs d'instruments. — 4^o Chapelain de la chapelle de la cour; l'organiste, douze musiciens. — 5^o Les chapelains de l'oratoire de leurs AA. SS. — 6^o Le chapelain de l'oratoire et maître de la chapelle de la cour : neuf docteurs et licenciés. — 7^o Prédicateurs de leurs AA. SS. : un dominicain, un jésuite, un franciscain, confesseur de l'Infante, un de l'ordre de Saint-François de Paule. — 8^o Les révérends pères de l'ordre des Prémontrés : douze abbés mitrés, deux chanoines. — 9^o Les révérends pères de l'ordre de Cîteaux : sept abbés mitrés, ayant chacun un abbé pour chapelain, précédés d'un maître des cérémonies. — 10^o Les révérends prélats de l'ordre de Saint-Benoît : douze prélats et les chapelains. — 11^o Les révérendissimes évêques : huit, chacun avec deux chapelains. — 12^o Les illustrissimes et révérendissimes archevêques : quatre archevêques; celui de Cambrai ayant le cierge en main, accompagné de trois chapelains; celui de Malines, les mains en prière, précédé du porteur de la croix processionnelle, suivi d'un page portant sa queue, et assisté de deux abbés mitrés; tous ces prélats et chanoines sont porteurs de cierges; après eux, viennent deux officiers en manteau fermé, blasonné sur la poitrine aux armes impériales, porteur chacun d'une sonnette. —

13^o Valets d'offices : jardiniers, officiers de main de l'écurie, valets de cuisine, porteurs d'eau, valets de pied et *escuderos à pié*, du garde-manger, de l'état des pages et aides de la chambre, des aides de la chambre, gentilshommes de la chambre, de l'état des dames, de la *salceria*, de la *cereria*, de la cave, de la paneterie, de la tapisserie, de la *fourrière* et retraite, de l'apothicairerie, des garde-joyaux de Leurs Altesses, des porteurs de cuisine. — 14^o Aides d'offices : de la cuisine, pelletier, cordonnier, maîtres d'exercices des pages, brodeurs, tresseur de cordons, chaussetier, couturiers, peintres; un aide du maître de l'écurie des mulets, du dépensier, du garde-manger, de l'état des dames, de l'état de ceux de la chambre, du trésorier, portiers des dames, portiers de salette, *apostadores* (intendants), aide du barbier, aides des gardes-robis, etc., etc. — 15^o Chefs d'offices : piqueurs, palefrenier, acheteur, maître de salle des dames, huissiers de viande, courrier, saucier, sommelier de la paneterie, sommelier de la cave, tapissier, apothicaire, chirurgien, barbier, médecins, le premier dépensier, le maître de l'écurie des mulets et douze écrivains de la chambre (les secrétaires). — 16^o Gentilshommes de la maison : gardes des dames, garde des joyaux, valets servants, *apostador mayor*, greffier, trésorier, maître de chambre, le contrôleur de la maison, conseiller et commis des finances, écuyers, médecins des personnes de leurs AA. SS. — 17^o Gentilshommes de la bouche. — 18^o Atabales (timbales) et trompettes. — 19^o La cornette des couleurs. — 20^o Héraut d'armes et deux poursuivants. — 21^o Le guidon des couleurs, suivi du premier fourrier de l'écurie, donnant ordre, accompagné de deux soldats portant des halberdes. — 22^o Le heaume de joute. — 23^o La targette, suivie d'un chevalier commandeur de l'ordre de Calatrava. — 24^o Le cheval de joute, mené à la main par un écuyer, et suivi, comme tous les autres, par un palefrenier. — 25^o L'étendard des couleurs. — 26^o Les villes et provinces : trois hérauts d'armes : chaque ville, représentée par un cheval entièrement housé, harnaché, sellé, empanaché, à ses couleurs particulières, mené par deux écuyers, suivi par le palefrenier et le drapeau de la cité : Groninge, Over Yssel, Vuytrecht, Malines, Salins, Frise, marquisat du Saint-Empire; trois hérauts d'armes; Charolais, Zutphen, Namur, Zélande, Hollande, Haynau, Tyrol, Bourgogne-Comté, Artois, Flandres, Halsburg; trois hérauts d'armes; Wirthemberg, Geldria, Luxembourg, Limborch, Carniola, Carinthie, Stirie, Brabant, Bourgogne; un héraut d'armes; Autriche, suivie de l'aide du premier fourrier de l'écurie, donnant ordre. — 27^o Le noble chariot de mémoire.

La description de ce décor, en forme de nef, roulant sur quatre roues, et construit exprès pour ces funérailles, selon l'usage du temps, est nécessaire ici, et dispensera d'ailleurs de tout commentaire.

Le chariot, dont l'armature de fer était d'un poids de huit cents livres, était fabriqué de bois d'orme, frêne et chêne, recouvert de bois de *Denne-marche*; les ornements taillés en relief, dorés de fin or. C'était un char allégorique, traîné par six chevaux montés par des jeunes gens représentant, sous des costumes féminins, des qualités ou vertus, et même des déités au goût du jour : *Bonté, Noblesse, Amour de la vertu, Prudence, Raison, Providence*, « les habits et manteaux troussés (le plus qu'il fut possible) à l'antique. » Les chevaux étaient couverts d'une *surselle* ou *valdrappe* de satin blanc, brodée à grands feuillages de drap d'or, remplie par en bas de floes de soie rouge et or; les rênes et brides apparentées à la romaine. Empanachement blanc et rouge. La *Bonté* portait une robe de satin jaune, un manteau de satin bleu doublé de taffetas brodé d'étoiles d'or, passémentée d'or; elle était couronnée de fleurs de safran, avec une étoile au milieu du front. La *Noblesse* avait une longue robe de satin blanc, passémentée



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENT^Y

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

S^t Edme Gautier, del.

d'argent, avec une *trainasse*, un diadème à l'antique. La *Prudence* portait une robe d'armoisin vert, un manteau de satin pourpre, brodé d'argent. L'*Amour de la vertu* était vêtu de cuir peint en couleur de chair, ses ailes étaient en plumes blanches. La *Raison* avait une robe d'armoisin blanc, une ceinture bleue, un manteau de satin bleu, passementé d'argent. Enfin, la robe de la *Providence* était de damas incarnat, passementée d'argent avec des manches faites à bouffes, le corps orné d'avenilles de belle façon; son manteau de satin vert, passementé d'or, était bordé d'épis d'or et de fourmis les traînant. — Quant à la figure assise sur le char, c'était une Gloire sculptée, articulée, de proportions colossales; elle trônait au haut de sept marches, et, debout, eût mesuré douze pieds. Les chairs étaient peintes; elle était habillée de blanc; son bras droit remuait en montrant les vingt-sept bannières portées sur de longues hampes, qui s'épanouissaient en avant, autour de la nef. Enfin, cette figure animée avait sur la tête un aigle, fait de plumes, battant les ailes comme s'il volait. — A l'avant du navire, au milieu des étendards, étaient posés sur un autel les attributs de la souveraineté, les couronnes de Hongrie et de Bohême, le sceptre, etc. Disons de suite que, pour assurer la circulation d'une pareille machine, il fallut assurer un chemin d'une largeur de dix-huit à vingt pieds, ce que l'on fit en plantant des pieux reliés par une rampe à hauteur d'appui, clôture gardée par des bourgeois, espacés de six en six pieds portant alternativement ou la hallebarde ou la torche garnie de chaque côté du blason d'armes. Le chemin était jonché de paille. Le chariot de mémoire, escorté de hallebardiers, le fer haut, était suivi à pied par le premier cocher et le garde des harnais de l'écurie, à la tête de six cochers et de six palefreniers.

Voici la suite du cortège :

28° *Le pennon des armes*. — 29° *Le guidon des armes*, accompagné de hallebardiers. — 30° *Le cheval de bataille*. — 31° *L'étendard aux pleines armes*. — 32° *Le cheval d'honneur*. — 33° *La bannière*. — 34° *Le heaume de parure*. — 35° *L'écu aux pleines armes*. — 36° *L'estoc d'armes*, tenu par la poignée, la pointe en l'air. — 37° *La cotte d'armes*. — 38° *Le cheval de deuil*, précédé de trois hérauts d'armes, habillé de la housse de velours, longue, noire, avec les armes pleines et la croix d'argent à fleurs d'or. — 39° *Le collier de l'ordre de la Toison*, sur un coussin. — 40° *Le sceptre*. — 41° *L'épée de la souveraineté*, la pointe en l'air. — 42° *La couronne archiducal*. — 43° *L'épée du pape*, longue et large, à deux mains, la pointe en l'air, couverte par le bonnet aux bords retroussés, en forme de tiare, avec une aigle brodée. — 44° *Les maîtres d'hôtel de leurs AA. SS.*, la canne longue, unie droite, à la main, portant à terre; le grand maître tenant la sienne suspendue, renversée. — 45° *Les pages*, la torche blasonnée, allumée, suivis du premier roi d'armes, conseiller, le bâton couronné en main, précédant le corps. — 46° *Le cercueil*,

sous un dais ou baldaquin à huit montants : dix seigneurs de la chambre portent le cercueil; quatre autres, les coins du poêle; huit seigneurs et magistrats soutiennent le dais; ce baldaquin était de drap d'or, à fleur frisée; les pentes de deux sortes : or frisé sur fond d'argent, drap d'or de fond rouge à fleur d'or; le poêle était de même : croix à fond rouge, le reste fond d'argent, fleur d'or frisé; le grand aumônier et le sommelier de courtoine marchaient aux côtés du corps, que le nonce apostolique et l'ambassadeur d'Espagne, marchant sur le même rang, suivaient immédiatement, escorte de hallebardiers, le fer haut. — 47° *Les seigneurs de la Toison*, même escorte vêtus de lobes, qui, dit le texte, est un habit de deuil à l'espagnole (voir les nos 7 et 8). — 48° *Le conseil privé* précédé de deux huissiers. — 49° *Les finances*. — 50° *La chancellerie de Brabant*. — 51° *La chambre des comptes*. — 52° *Le magistrat de la ville de Bruxelles* : une trentaine de membres, dont huit pour seconder ceux qui portaient le baldaquin.

On donnait parfois au populaire le spectacle d'obsèques fictives; telles sont celles de Charles-Quint, mort au monastère de Saint-Just, en Espagne, faites à Bruxelles; probablement au bout de l'an, en usage chez les chrétiens depuis la primitive Église. L'ordonnance de ces funérailles est du même genre que celle ci-dessus; quant à la pièce de *great attraction*, non seulement elle est du même caractère que le *noble chariot de mémoire* décrit, mais c'est par le titre qui lui est donné, de *navire effigie*, que s'affirme le changement; la transformation de l'effigie antique. La pièce montée, exhibée dans ces funérailles, à Bruxelles, est un vaisseau franchissant les colonnes d'Hercule, arrivant au port selon l'idée chrétienne; c'est un trois-mâts gréé, voiles carguées, chargé d'étendards héraldiques et de pavillons à longues flammes, que des chevaux marins font voguer à travers les récifs; il porte à l'avant, au milieu, à l'arrière, les figures de l'Espérance, de la Foi, de la Charité. La coque du bâtiment est divisée en tableaux sculptés traitant des hauts faits du mort. Le trône impérial est vide de l'image naïve des anciens; c'est le navire dans son ensemble qui est l'effigie, représentée par un emblème apologétique. Il en est de même pour le chariot et son attelage dans la pompe funèbre de l'archiduc Albert.

Il nous reste à donner quelques renseignements concernant les manteaux de deuil de l'époque qui nous occupe.

Le *manteau d'honneur*, long et traînant, enveloppant toute la personne, était particulièrement réservé au chevalier du moyen âge, comme la plus auguste et la plus noble décoration qu'il pût avoir lorsqu'il n'était pas paré de ses armes. Le grand costume de deuil consistant, pour les hommes, en un vaste manteau traînant, de drap noir, par-dessus lequel on s'affublait d'un *chaperon embronché*, c'est-à-dire d'un capuchon dont la coiffe s'avancait de manière à cacher le visage, et qui n'était porté qu'aux funérailles des personnes de marque, est une transformation du long manteau d'honneur, dit à la royale, qui figurait aux funérailles des rois de France sur le cercueil. La qualité des personnes, dans les funérailles, se mesurait à la longueur du chaperon, qu'il importe de ne pas confondre avec le capuce (le chaperon de deuil était déroulé et pendait à l'arrière), ainsi qu'à la longueur de la queue du manteau. Notre planche, dont la description va suivre, montre cette longueur du manteau à queue dans son plus excessif développement.

Dans le cours du XVII^e siècle, les manteaux de deuil ne servaient qu'aux cérémonies funèbres, et tout d'abord pour rendre les visites de condoléance à la mort des princes et princesses. Des piles de manteaux, dit encore M. Quicherat, étaient préparées dans les antichambres du défunt, à l'usage de ceux qui venaient s'acquitter de ce devoir. Mais, aux temps précédents, on paraît en avoir usé plus largement car nous trouvons dans Vecellio, à propos des funérailles vénitiennes, que deux ou trois jours après qu'il y avait été procédé, « les parents du défunt « sortent de chez eux vêtus d'un manteau traînant sur les pieds; ils l'attachent sous le cou, traînant sa longue queue

« par terre, alors même qu'il y a beaucoup de boue. Quelques jours après, ils relèvent la queue et l'attachent; « puis ils la coupent, et portent longtemps le manteau sans cet appendice. » L'ouvrage de Vecellio est de 1590.

Au surplus, le manteau, ayant le caractère austère du froc de moine, fut abandonné pour le *chaperon*, que Saint-Simon définit : un domino de prêtre en forme de robe, allant jusqu'aux pieds, à corps étroit, à manches fort larges, ayant un coqueluchon mou, plat, et une queue finissant en pointe. La tête étant couverte du coqueluchon, on se coiffait par-dessus d'un bonnet carré, pareil à celui des prêtres et des magistrats. C'était, comme on le voit, un compromis des anciens usages, dont il n'est resté que le simple manteau d'appariteur que l'on sait.

Quelques mots, pour terminer ces notions générales, sur la couleur du deuil. Le noir du deuil remonte à des époques incertaines. On voit dans l'*Histoire du costume en France*, qu'un écrivain éminent du XII^e siècle, Baudry abbé de Bourgueil, a signalé comme une chose étrange de la part des Espagnols qu'ils s'habillassent de noir à la mort des personnes qui leur avaient été chères; par conséquent, l'usage en France aurait été différent. En effet, dit encore M. Quicherat, dans le roman de *Raoul de Cambrai*, une femme assiste aux funérailles de son fiancé, parée de ses plus riches vêtements. Froissart, racontant les obsèques du roi Édouard III d'Angleterre, mort le 21 juin 1376, parle de vingt-quatre chevaliers vêtus de noir qui suivirent le cercueil. C'est, avec la mention du deuil pris par la cour d'Angleterre après la mort de notre roi Jean, l'une des indications les plus anciennes, pour ce qui concerne la France et l'Angleterre.

Description de la planche.

Dans notre planche, les n^{os} 1 et 2 représentent un fragment des funérailles d'un prince de la maison de Lorraine, à la fin du XVI^e siècle.

Les n^{os} 3 à 16 sont tirés de la *Magnifique et somptueuse pompe funèbre*, faite en la ville de Bruxelles aux obsèques de l'empereur Charles-Quint, ordonnées par Philippe II et publiées par Plantin, à Anvers, en 1559.

N^{os} 1 et 2. — Le principal des personnages représentés, celui qui porte un manteau encapuchonné, est un évêque et comte de Verdun, Érich de Lorraine, prince du Saint-Empire, troisième prince du grand deuil aux funérailles d'un parent. La queue de son manteau n'a pas moins de sept à huit mètres. Celle de son voisin est de trois mètres environ. Ce voisin est un comte, Jean-Girard de Manderscheid et Blankenheim, seigneur de Kehl, ambassadeur de M^{sr} le duc de Clèves, assistant de sa part l'évêque de Verdun. — Les deux personnes qui accompagnent, en arrière, ces deux premiers personnages, ont une mission à remarquer : l'une encapuchonnée, est le seigneur de Bilstain, gentilhomme de M^{sr} de Verdun, marchant à côté de la queue traînante du manteau, dit à la royale, pour l'agencer; et l'autre seigneur, coiffé du bonnet carré à quatre braguettes, bonnet de docteur et de magistrat, ayant la *chausse* de soie du professeur, mais aussi coiffure de deuil portée avec le chaperon, est chargé du même soin d'agencement de la queue traînante de la robe de l'ambassadeur.

N^o 3. — Le roi Philippe II assiste aux obsèques de son père avec le chaperon embronché, dont le manteau est soutenu de chaque côté par les ducs d'Arcos et la longue queue portée par le comte de Mélito.

N^o 4. — Le personnage qui porte aussi un manteau traînant encapu-

chonné est Emmanuel-Philibert, duc de Savoie, fils de Béatrix de Portugal (belle-sœur de Charles-Quint), et surnommé la *Tête de fer* ou le *Prince aux cent yeux*.

N^o 5. — Héraut d'armes, tête nue, portant le tabar blasonné, par-dessus le manteau de deuil.

N^o 6. — Le grand étendard, en flamme bifurquée.

N^o 7. — Étendard de province ou de ville.

N^o 8. — La couronne impériale.

N^o 9. — Le globe terrestre surmonté de la croix, tenant la place de l'aigle romaine : attribut des empereurs, se disant les maîtres de la terre.

N^o 10. — Corps de musique militaire : trompettes avec larges fanions aux armes impériales; timbales voilées.

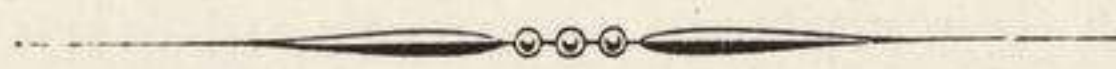
N^o 11. — Écus des souverainetés diverses.

N^{os} 12 et 13. — Le heaume et l'écu impérial avec le collier de la Toison.

N^o 14. — L'épée de combat, tenue nue par la pointe, pour marque de l'offrande faite à Dieu des victoires remportées. (Viолет-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier; obsèques.*)

N^o 15. — Cotte d'armes du défunt.

N^o 16. — Massiers, tête nue.



ITALIE. — XVI^E SIÈCLE.MODES FÉMININES D'APRÈS LES PEINTURES DES MUSÉES D'ITALIE.
ITALIENNES ET HOLLANDAISES.N^{os} 2, 1 et 3.

Dame noble et détails de sa parure ; d'après un portrait de Bronzino.
Académie des Beaux-Arts de Florence.

Robe montante au corsage à manches tailladées et surmontées d'épaulettes. De l'encolure de la robe, se dégage une de ces collerettes dont l'Italie, la Flandre et la France se disputaient alors l'honneur de l'invention.

La parure de tête se compose d'un filet de perles. Collier, chaîne de corsage et ceinture de perles (n^o 1). Fleuron d'orfèvrerie, fixé à la pointe supérieure du corsage (n^o 3).

Dans presque tous les portraits des dames nobles de cette époque, on voit, enroulé à leur poignet, une pièce de fourrure destinée à couvrir le cou ou à remplir les fonctions de manchon. Cette fourrure s'adaptait à un bijou ciselé représentant, soit une tête d'animal, soit une chimère, à laquelle était fixée une chaîne de perles que l'on tenait à la main comme une *contenance*. Le port de cette fourrure était un privilège de noblesse.

N^o 4.

Dame noble ; d'après un portrait de l'époque d'Andrea del Sarto.
Uffizi de Florence.

Bourrelet de velours noir broché d'or ; la forme de cette coiffure est un diminutif du *balzo* vénitien (*balzo* est le nom donné par Cesare Vecellio). Robe au corsage échancré carrément et aux manches en partie flottantes. Guimpe transparente à petit collet. Broche et colliers d'orfèvrerie. Ceinture de ruban, nouée sur le devant de la taille.

N^o 5.

Jeune fille noble ; d'après un tableau du Tisi, dit le *Garofolo*.
Galerie Brera ; Milan.

Sorte de *balzo* de satin, orné, au milieu, d'un médaillon. Guimpe plissée au collet en forme de petite fraise. Robe de velours relevée de satin

jaune, dont le corsage court et passant sous les bras, est garni de festons brodés d'or.

N^o 6.

Dame hollandaise ; d'après une tapisserie du seizième siècle appartenant au comte de Passalacqua, de Milan.

Bourrelet en couronne renfermant les cheveux noués et laissant le cou à découvert. Robe de dessus dont les épaulettes couvrent les manches de la cotte accompagnées de longs *mancherons*.

N^o 7.

Catarina Cornaro, reine de Chypre ; d'après le Titien.
Uffizi de Florence.

Cette princesse, de qui Venise reçut Chypre, porte une couronne à *la ducale*, à laquelle est fixé un voile de fine soie retombant derrière les épaules. Pendants d'oreilles. Robe de dessous en satin, garnie de perles au corsage. *Zimarra* de velours broché, aux bords galonnés d'or et rehaussés de perles.

N^o 9.

Dame vénitienne ; d'après un portrait de Lorenzo Lotto.
Galerie Brera ; Milan.

Guimpe en tissu or et argent. Éventail de plumes.

L'usage de l'éventail, déjà répandu au quatorzième siècle dans toute l'Italie, le fut plus encore pendant le quinzième et le seizième siècle. Trois genres se partagèrent à peu près également la vogue pendant cette longue période : les éventails de plumes, qui étaient les plus anciens ; Vecellio les met dans les mains des dames nobles de Milan, Venise, Mantoue, Naples, Pise, etc. ; — les éventails en forme de drapeau, probablement d'origine sarrasine, et dont on use toujours en Orient et sur le littoral africain, à Tunis, en Égypte, etc. ; Veronese les a souvent représentés ; on les voyait à Venise, à Naples et à Padoue ; — les

éventails plissés que l'on portait à Rome, à Ferrare, à Turin, lesquels étaient en forme de disque une fois développés, et qui se repliaient sur le manche servant d'axe lorsqu'ils étaient ouverts; on en faisait aussi en lames de bois rentrant les unes dans les autres ou en parchemin plissé. L'éventail plissé, à la mode chinoise, ne paraît guère dater en Europe que de la dernière partie du seizième siècle.

Les manches des éventails, chez les dames nobles, étaient souvent d'or et d'argent. Dans cet exemple, l'éventail est suspendu à une chaîne attachée à la ceinture.

N^{os} 12, 8, 10, 11 et 13.

Duchesse d'Urbin et détails de sa parure;
d'après le Titien. Uffizi de Florence.

Robe de velours semée de petits nœuds de brocart d'or (détail n^o 8).
Guimpe à encolure garnie d'une chaîne ornée de rubis (n^o 13). Collier d'orfèvrerie servant à suspendre un bijou fixé dans le corsage de la robe (n^o 11). Comme ceinture, une cordelière dont chaque nœud est traversé d'une barrette d'or à têtes de rubis (n^o 10).

La duchesse d'Urbin tient à la main un manchon auquel sont adaptés un bijou ciselé et une chaîne d'or se rattachant à la ceinture en cordelière.

N^o 14.

Dame vénitienne dite « la maîtresse du Titien »;
d'après le portrait de la galerie Pitti.

N^o 15. Détail de la chaîne du manchon que cette dame tient à la main.

Robe de satin bleu brodé d'or, aux épaulettes bouffantes garnies de crevés de velours. On n'aperçoit de la jupe de dessous que de longues manches aux crevés ornés de bijoux d'or. Diadème de perles et de pierres précieuses. Pendants d'oreilles enrichis de rubis. Collier d'orfèvrerie.

N^o 16.

Dame flamande; d'après un tableau de Jean Mostaert.

Tout le costume est en velours, les revers du corsage sont en martre grise.

Voir, pour le texte : Cesare Vecellio, Costumes anciens et modernes.



ITALIE XVI^E SIECLE

ITALIA XVITH CENTY

ITALIEN XVI^{TES} JAHR^T

GV

IMP. FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Girard del



ITALIE

COSTUMES VÉNITIENS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE.

Les costumes peints dans la dernière partie de sa vie par Véronèse, mort en 1588, précèdent de peu ceux que Bertelli et Vecellio ont donnés de leurs contemporains en 1589-1591. L'allongement extrême du buste, finissant par changer la place de la taille si singulièrement grossie à l'aide de la bosse du panseron, dont on trouve l'exemple en notre planche Italie, ayant pour signe la Tête de bélier, n'était encore du temps de Véronèse qu'à ses premiers débuts ; on ne trouve pas non plus sur les têtes de ses Vénitiennes, la chevelure en croissant, en frisons formant des pointes en *cornes*, comme les dames le disaient elles-mêmes, que les gravures de 1589-1591 montrent si fréquemment. C'est donc à un âge intermédiaire entre 1550, où le caractère générique des *gentildonne* de la seconde moitié du siècle est affirmé par Vecellio, et l'époque de la mort du peintre, que doivent remonter les toilettes représentées ici — 1575-1585 environ.

C'est d'après une miniature sur vélin, n'ayant qu'insuffisamment les qualités d'une copie d'art, mais offrant le caractère d'une traduction dont la nature importe à notre but, que nous reproduisons ce fragment d'une peinture de Véronèse. Ce qui donne un prix particulier à ce travail, effectué par la main attentive d'une personne inconnue dont la manière semble contemporaine des scènes représentées, c'est que l'on rencontre dans cette étude les métaux dont le peintre à l'huile ne fait pas usage. Grâce au miniaturiste, les divers brocarts, ces étoffes tissées d'argent et d'or, ces linons brodés en fils métalliques, dont Vecellio parle si souvent, sans que ses gravures en puissent indiquer la splendeur, sont ici figurés assez adroitement pour que l'emploi du métal dans la miniature ne paraisse pas avoir nui beaucoup aux fins rapports de tons établis par la palette originale.

Quel est le sens de la scène peinte par Véronèse ? S'agit-il d'une de ces allégories qui lui étaient familières, et pour lesquelles il préféra souvent, aux costumes incertains de tournure antique, ceux qu'il avait sous les yeux ? Ou bien est-ce un de ces tableaux que le maître aimait à faire des mœurs élégantes de son temps ? Si le facile et clair pinceau de Véronèse, sous lequel se dévoile l'âme sereine avec laquelle le maître étudie ses contemporains, ne laisse aucune incertitude sur les choses qu'il a fait vivre avec tant de charme et d'éclat, il n'est pas toujours aussi facile de saisir le sens de certaines de ses peintures. Ce maître, épris de la beauté dans sa placide souveraineté et du luxe sous toutes les formes, celui de la personne comme celui de l'architecture, des festins comme de la livrée, était avant tout un esprit aimable ; s'il montre le Titien, s'il se peint lui-même et ses amis, c'est dans un concert ; s'il profile, passant par-dessus la balustrade d'un balcon, une main de femme, il en tombe une rose qui ne touchera pas terre, mais sera pressée sur des lèvres amoureuses. C'est en se guidant sur le fond de cette âme d'artiste que l'on peut le mieux, selon toute apparence, pressentir les intentions que le maître a souvent dédaigné de préciser avec le soin propre aux peintres de mœurs, en général, quoiqu'il soit assurément l'une des plus hautes expressions du genre. Cette recherche n'est point oiseuse, l'étude qu'elle comporte touchant directement aux choses qui nous intéressent.

Ce tableau est-il destiné à rappeler par un trait particulier la ville même à laquelle Caliori doit le nom qu'il porte pour la postérité? On pourrait voir dans cette élégante réunion un de ces souvenirs d'une nature locale et toute charmante, dont le caractère convient, en effet, à la ville des arts, des lettres et des plaisirs, telle qu'était Vérone au seizième siècle, qui, dans l'enceinte de son académie philharmonique, formée d'un théâtre d'opéra, d'un muséum lapidaire et de cette salle d'académie habituelle dont tant de cités de l'Italie se faisaient honneur, en avait ajouté une autre pour la conversation journalière. Les *gentildonne* de Vérone, à l'esprit cultivé, avaient dans ce salon de conversation leur petite académie galante où s'agitaient des questions délicates donnant lieu à de curieux et subtils débats. C'était une Véronaise que cette Isote de Nogarole qui, au quinzième siècle, étonnait les savants par l'étendue de ses connaissances, en les charmant par sa manière de les exprimer, et qui s'avisa d'écrire, en réservant toutes ses indulgences pour la femme, le dialogue ingénieux entre Adam et Ève sur cette question : Qui des deux a le plus péché dans le Paradis terrestre?

C'était un contemporain et un compatriote du peintre que cet illustre Maffei, dont la célébrité littéraire avait commencé à l'université de Vérone, en y soutenant publiquement une thèse dédiée aux dames, et traitant « de ce qu'il y a de plus délicat en amour. » Que de gloses des thèses de ce genre devaient faire naître dans le salon de conversation!

L'académie de sa ville natale était chère à Véronèse, qui voyait sur l'une de ses portes son buste placé par ses concitoyens. Pour en laisser un souvenir dont le caractère, outre qu'il était local, était celui qui pouvait le mieux agréer à son pinceau, n'aurait-il point choisi le lieu, où, divisées en deux camps opposés, autour d'une table légère portant sur le napperon frangé quelques friandises et le vin frais blanc ou rouge, en place de l'eau sucrée de nos orateurs, les *gentildonne* devisaient sur des thèses galantes, entourées de jeunes seigneurs leur soufflant des arguments, en sorte que ces réunions se rapprochant de ces cours d'amour où les beaux esprits du moyen âge faisaient assaut de poétique ingéniosité?

Une seconde version permettrait de voir dans l'assemblée de ces six nobles dames, les six villes de l'État de Venise : Venise d'abord, Padoue, la seconde par son importance, Vérone, Brescia, Vicence et Bergame. Les villes personnifiées sont de tradition antique, et il était du goût de Véronèse de rajeunir cette tradition en substituant au costume mythologique celui de ses contemporains.

Dans l'espèce de *consulte* imaginaire qui serait ainsi représentée, et où la présence du conseil supérieur de la République serait indiquée par le haut fonctionnaire en robe rouge portant l'étole d'or, comme par l'autre, vêtu de noir ainsi que tous les Vénitiens, y compris, pour l'ordinaire, les membres du conseil des Dix, l'inégalité de l'importance des villes serait marquée par la façon différente dont les dames siègent, deux d'entre elles étant assises à terre sur des carreaux, ce qui toutefois était encore un privilège de noblesse. Les diverses tournures qui existent dans les modes plus ou moins récentes de ces damoiselles en grand attifage, pouvaient servir aux contemporains pour reconnaître sûrement dans ce sixain laquelle de ces dames représentait telle ou telle ville. Ces indications nous font absolument défaut aujourd'hui. Si ces personnifications sont, en effet, celles des villes de l'État vénitien, et montrent dans son luxe particulier chacune de ces dames dans sa toilette typique du moment, portée avec la liberté autorisée pour les jours de fête, mais pour l'ordinaire n'existant que pour la Vénitienne chez elle, on est amené à rechercher quel peut être le caractère des deux hommes introduits dans cette réunion.

La loi républicaine imposait pour le dehors, à Venise, l'uniformité d'habillement, c'est-à-dire la couleur noire, les distinctions extérieures étant réservées pour les magistratures en exercice ou honoraires. L'uniformité empêchait de distinguer les nobles des simples citoyens; elle servait de sauve-garde à la noblesse en cas d'émeute populaire, et mettait pour tous un frein au luxe. Tout le monde fut pendant longtemps vêtu de laine, de manière à ce que les nobles eux-mêmes, les riches et les pauvres, parfois réduits à l'aumône, les *Seigneurs* et les *Barnabottes* (du quartier Saint-Barnaba qu'ils habitaient) ne se distinguassent pas les uns des autres. La couleur noire, ainsi imposée, persistait avec le temps. A la laine gardée pour l'hiver, on substituait la soie pendant l'été. La drap noir doublé de moire antique était devenu le costume ordinaire de toute la noblesse vénitienne; aux jours froids, la doublure était de pelletteries de couleur cendrée, dites de *dosso*, qui pour les cérémonies publiques devenaient des peaux de martre, d'hermine et autres appelées les *ducales*, mais toujours sans que le vêtement cessât d'être noir.



ITALIE

ITALIA

ITALIEN



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Urrabiétta lith.

Il y avait à Venise une magistrature spéciale qui, née dit-on des malheurs d'une certaine époque de son passé, avait pour objet de refréner le luxe. Les trois *surintendants des pompes* ne faisaient pas que prescrire les habits qu'on pouvait porter, et ceux dont il n'était pas permis de faire usage ; ils réglaient, en outre, jusqu'où devaient se borner les dépenses de la table ; celles que l'on pouvait faire, et celles que l'on devait s'interdire, en gondoles, en gens de livrée. Les contrevenants encouraient de fortes amendes.

A une institution de ce caractère, il fallait des moyens d'action d'une nature exceptionnelle, et l'inquisition que nécessitait ce genre de police devait pouvoir s'exercer comme le faisait l'inquisition politique, l'inquisition d'État, dont on sait quelle fut la force à Venise. Les chefs de cette inquisition supérieure, chefs élus secrètement et exerçant un pouvoir masqué de mystère, étaient deux membres du conseil des Dix, habillés de noir, et un conseiller du Doge portant la toge rouge. Tout le monde, y compris le Doge lui-même, devait obéissance à ce tribunal secret, pour lequel il n'y avait pas de lieu retiré dans les appartements où ses membres n'eussent le droit de pénétrer à toutes les heures du jour et de la nuit.

A Venise, comme partout et malgré sa magistrature spéciale, il y avait de temps à autre, au sujet des prescriptions somptuaires, des intervalles de relâchement et de négligence ; mais ce n'étaient jamais, dans cette république, que des interruptions passagères. La loi reprenant le dessus empêchait les transgressions de devenir habituelles ; le luxe était toujours forcé de s'y conformer.

Véronèse, partisan du luxe qu'il aimait à peindre, n'aurait-il point choisi le moment d'un relâchement de répression, dû peut-être à la jeunesse des magistrats chargés de l'exercer (il y avait dans le conseil suprême, où l'on n'entrait pas avant l'âge de vingt-cinq ans, trente membres qui, par exception, tirés au sort, pouvaient n'en avoir pas plus de vingt et un), n'aurait-il point, disons-nous, choisi l'un de ces moments pour réunir les six villes vénitiennes dans leur grande toilette, et les inquisiteurs usant de leurs droits de s'introduire chez elles, mais n'en faisant usage que pour se montrer aimables avec la beauté, en s'inclinant devant le luxe même ?

Une autre hypothèse donnerait encore un autre sens à cette composition. L'état des courtisanes, qui fut longtemps une des singularités de Venise, y était dans toute sa splendeur pendant la seconde moitié du seizième siècle. C'était chez les courtisanes que se traitaient les affaires sérieuses, que s'assemblaient les ambassadeurs, etc. Tous ceux qui faisaient profession de galanterie vivaient plus avec elles qu'avec leurs femmes, dit un voyageur signalant cet état de choses. Vecellio montre les courtisanes, malgré les défenses qui leur étaient particulières, portant aux doigts des anneaux comme les épouses, et, au lieu des perles qui leur étaient interdites, se parant de certains objets ronds ressemblant à des perles, assurément de manière à faire illusion, puisqu'il ajoute qu'à moins d'être un habile connaisseur on est souvent trompé par ces apparences. Cependant il dit encore : « Ces femmes, *venues à Venise d'autres lieux*, on les connaît facilement à leurs procédés, car elles montrent beaucoup d'effronterie, et laissent voir, non seulement leur visage, mais une grande partie de leur poitrine peinte avec du blanc. »

La débauche titrée, que Venise dut finir par proscrire au dix-huitième siècle, y tenait une place et y avait pris une importance que le peintre a pu vouloir signaler, en montrant d'une part quatre dames, dont deux, au moins, sont probablement des épouses, et que malgré leur beauté et leurs grands atours on voit sans cavaliers, et de l'autre part, en regard de ces délaissées, les courtisanes auprès desquelles s'empressent, allant jusqu'à s'incliner devant elles, des seigneurs portant les marques de la plus haute noblesse. La sérénité des deux femmes qu'entretiennent ces jeunes gens, convient à la calme effronterie de la courtisane sûre de son pouvoir ; sa coiffure, couronnée d'un petit bonnet en pointe rappelant quelque peu le *cornio* de la dogaresse, est peut être une allusion à sa souveraineté. Son vêtement, moins pudique que celui des autres dames, est aussi une indication. Quant au groupe des délaissées, celle d'entre elles qui se retourne vers les autres et qui d'un geste éploré semble les prendre à témoin, il est assez, par son attitude générale, en rapport avec l'hypothèse que nous signalons.

La toge rouge, l'ample robe aux larges manches à la ducale, et l'étole d'or appartenaient à des patriciens de l'ordre le plus relevé ; la robe rouge était d'ordinaire la marque d'une dignité en exercice ; on autorisait ceux dont l'emploi avait cessé à la conserver comme une distinction honorifique. Il en était de même de l'étole d'or qui, par une autre exception, était héréditaire dans les maisons Contarini, Querini et Morosini. L'étole d'or,

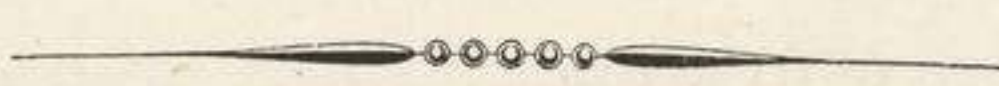
par un effet de modération aristocratique, fut changée en une de drap noir, semblable à celle des autres nobles, mais ornée d'un riche galon, de quelques broderies et d'une frange d'or. On ne la portait plus alors tout en or que dans les cérémonies publiques. L'étole, privilège de noblesse, représentait pour les citoyens en place ce qu'est cette étole ecclésiastique que met le prêtre après l'avoir baisée, et qu'il ôte avec le même cérémonial pour indiquer sa soumission au joug de Dieu.

Les membres du conseil des Dix allaient au sénat en robe noire comme les autres patriciens, excepté les trois chefs de ce conseil, composé en réalité de dix-sept personnes, le doge et ses six conseillers en faisant partie. Ces trois chefs, qui portaient la robe violette avec l'étole en écarlate, entraient les jours de cérémonie au sénat en robe rouge avec l'étole en velours de même couleur.

Les costumes portés ici par les femmes sont ceux que Vecellio donne aux dames de la noblesse dans les fêtes publiques; elles s'y montraient habillées et parées selon leur goût, ce qui leur était défendu en toute autre circonstance. Henri III, passant à son retour de Pologne par Venise, eut un éblouissement du spectacle magnifique qui lui fut donné de deux cents femmes nobles, des plus belles et des plus considérables de la ville, réunies dans la salle du grand conseil. Il y avait là telle femme dont on estima la parure à 50,000 écus. Les collerettes, le buste, les manches, brillaient de pierreries, de perles et d'or; les ornements de la tête, du cou, de la poitrine, étaient de perles et de pierres précieuses avec de l'or. Vecellio, qui dit que pour cette circonstance toutes les robes étaient blanches, montre en d'autres endroits les *podestaresse*s et *capitainesse*s parées de robes de couleurs diverses, de brocart, de soie, d'or ou d'argent; et leur chevelure, toujours blonde, naturellement ou par le secours de l'art, est de ce blond vigoureux et particulier dont la Muranese se coiffant fait si heureusement chatoyer les boucles déroulées dans la célèbre peinture du Titien: exemple qui dut au moins avoir une large part dans l'adoption de cette mode, imposée jadis à la brune chevelure des Grecques. La lingerie décorée avec tant de soin par les Vénitiennes, enrichie de leurs broderies où se montrent si souvent les fils de couleurs et les soies métalliques animant la dentelle, était une conséquence de l'importance que les Vénitiens attachèrent de tout temps au linge de corps. « La chemise avant le pourpoint », était un de leurs proverbes.

Reproduction d'une miniature sur vélin provenant de la bibliothèque de M. Amb. Firmin-Didot.

Voir pour le texte *C. Vecellio et J. Ferrario*.





ITALIE. — XVI^E SIÈCLE

COSTUME DE LA FIN DU SIÈCLE. — MOYENS ET MODES DE TRANSPORT.

N^o 1. — Deux exemples de la gondole de Venise. — La loge de cette voiture d'eau est couverte en cerceaux comme les carrosses du moyen âge. Il n'y était, bien entendu, nullement question des glaces levées ou abaissées à volonté, ni des rideaux de crêpe à travers lesquels on pouvait voir sans être vu, qui y furent employés depuis. La loge n'était pas close. Ce bâtiment était large de cinq pieds et long de vingt-cinq. Dans les jours d'apparat, on employait de riches étoffes pour couvrir la loggia et décorer la banquette d'honneur. Les riches particuliers avaient des gondoliers à leurs gages, mais seule, la famille du doge possédait le privilège de faire porter sa livrée par les gondoliers.

N^o 2. — Habitants de Turin. — La femme qui montait le cheval en croupe, ce qui était une façon très usitée, n'usait pas de la planchette pour appuyer les pieds. Elle se tenait assise derrière son mari, ou un parent, ou même un domestique, en s'accrochant à la selle ou à l'épaule du cavalier. Les dames d'un certain ton étaient masquées comme l'est cette jeune fille. Celle-ci porte la pièce carrée transparente qui s'attachait des deux côtés au chapeau dans le genre de celle qu'on appelait en France le *touret de nez*.

N^o 3. — Médecin padouan. — Le manteau pour chevaucher étalé sur la croupe de la monture cache le costume, dont on n'aperçoit que le bas de drap noir ou de soie, et la pantoufle de drap noir ou de velours, qui, avec le bonnet plissé en canevas de soie ou en velours frisé, décèlent le jurisconsulte et le médecin, tels qu'ils étaient dans toute la Lombardie. Les docteurs en droit ou en médecine, ainsi que les notaires, les gros négociants, les chefs de manufacture, étaient de ceux qu'à Venise on appelait *citadins*. Sans être de la classe des nobles, les citadins étaient au-dessus du peuple et jouissaient de certains privilèges. Notre médecin porte l'éperon à larges molettes.

N^o 4. — Deux exemples représentant un mode de transport usité dans l'Étrurie. — Une mule chargée d'un bât supportant unedouble litière, menée par un domestique marchant à pied, tel est cet équipage. Les litières sont en jonc, surmontées de cerceaux sur lesquels on posait des couvertes pour s'ombrager, selon le mode commun à tous les véhicules de l'époque. La litière était assez longue pour que l'on s'y tînt à demi couché. Ce moyen de trans-

port, qui ne pouvait être que fort lent, ne devait guère être employé que par les gens de petite fortune et pour des parcours de peu de durée.

N° 5. — Pénitent romain. — Hier encore, il existait en Italie des ordres religieux qui, par leurs statuts, obligeaient leurs adhérents à se flageller, soit en public, soit en particulier, dans un but de mortification. Le fouet de ce flagellant, tenu à deux mains, est à neuf ou dix cordelettes terminées par des balles de plomb hérissées de pointes en fer. Le froc est ouvert dans le dos, de manière à permettre la pénétration de la discipline dans les chairs.

N° 6. — Noble romaine. — Cette dame porte l'éventail plissé qui devait finir par remplacer entièrement l'éventail de plumes, le plus ancien en Europe, et l'éventail tournant, en forme de drapeau, d'origine probablement sarrazine, que l'on voyait surtout à Venise, à Naples et à Padoue. L'éventail plissé, de mode chinois, était alors porté à Rome, à Ferrare, à Turin, à Naples. On ne sait s'il venait de France, mais il y était dès lors fort répandu. On suspendait l'éventail à la ceinture par une chaîne d'or.

N° 7. — Courtisane vénitienne. — Nos deux exemples, montrent l'apparence extérieure et les parties cachées du même costume. Nous ne savons si c'est Pierre Bertelli, auquel ces exemples sont empruntés, qui a imaginé le premier un moyen de démonstration spéciale qu'emploient volontiers certains fabricants de confections modernes, et consistant à exposer en feuillets superposés les diverses pièces d'un costume comprises sous l'habillement de dessus d'une figure unique ; ce moyen de démonstration appliqué par Bertelli, rend son recueil particulièrement intéressant, parce que plus que tout autre, il fait comprendre en toute certitude la double supercherie dont les dames de l'Italie usèrent à l'époque dont nous nous occupons pour se procurer un agrandissement, auquel elles attachaient des idées de beauté, de majesté, inséparables pour elles du grand appareil.

La double supercherie consistait en un allongement et un développement extrême du buste, et, en même temps dans la hauteur de la semelle des patins sur lesquels les pieds étaient montés. Il résultait de cette combinaison une stature factice, procurée par une véritable altération de la structure humaine qui semble dépasser tout ce que l'on connaît en ce genre. Le corsage n'avait plus ici pour objet de marquer la taille plus ou moins haut, avec plus ou moins d'étroitesse, mais bien d'en dissimuler la véritable place et d'en créer une nouvelle beaucoup plus basse que la naturelle. Usant du plastron en saillie, du *panseron* porté par les hommes en leur pourpoint, appareil « rebondy, estoffé comme un bast de mulet à coffres, » ainsi que le décrit Blaise de Vigenère, bosse allongée avec laquelle on se procurait une belle panse, un des *desiderata* de l'époque, les femmes firent leur corsage, qui était un pourpoint, si long qu'il comprenait la naissance des hanches et marquait sur le côté la taille à cette hauteur. Au devant il se trouvait projeté très en avant et la pointe en était descendue au mépris de la véritable structure de celle qui s'en affublait ; de sorte que la jupe longue, touchant terre, à la queue étalée, se trouvait en rapport avec la hauteur donnée à la taille qui paraissait celle d'une femme de stature élevée de forte corpulence.

Il importe extrêmement aux artistes de connaître la raison d'être de certaines physionomies, selon les époques ;



ITALIE XVI^E SIECLE

ITALIA XVITH CENTY

ITALIEN XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

S^E Edme Gautier, del.

ces femmes de haute taille, à la tête petite, aux bras trop courts, qui se montrent dans l'apparat de leurs brocarts et de leurs dentelles et que l'on rencontre dans les peintures du moment, ne sont pas des fantaisies d'artistes et ne sont pas le résultat d'un défaut ou d'un entraînement d'école. On voit ici clairement pourquoi elles étaient ainsi. Vecellio dans ses gravures, et Paul Véronèse lui-même dans ses peintures, en s'appliquant en véritables artistes à faire concorder ces modes italiennes avec la véritable structure humaine, ont été moins près de la vérité que le naïf et ingénieux Bertelli, et sont moins utiles que ce dernier pour l'étude sincère du costume des dames de leur époque.

Avant de parler de quelques restrictions qui concernent la parure de la courtisane vénitienne, nous devons faire remarquer que l'aspect, la tournure générale de son costume, n'a rien de particulier. C'était à Venise comme dans le Mantouan, la tournure du costume des dames d'un certain rang et des divers états, filles, matrones et veuves. Parmi les *femmes nobles de Venise*, représentées par Vecellio, on retrouve la même coiffure en frisons, formant un croissant avec les pointes en cornes. (Le nom comme la chose elle-même, est de l'invention des dames italiennes.) L'*épousée noble* du même auteur a aussi la longue jupe cachant les pieds, mais sa robe est si décolletée qu'il en parle en disant « que l'on voit presque toute la gorge. » On rencontre aussi fréquemment dans ce recueil la collerette de dentelle en éventail soutenue par des fils d'archal, et l'épaulette, également en dentelle, empesée maintenue droite; la chemise brodée laissant la poitrine à découvert; à la main des hommes comme à celle des femmes le mouchoir à glands. Rien, nous le répétons, ne distingue dans l'aspect général le costume des dames de la noblesse de celui des femmes rangées parmi les courtisanes, et c'est justement pour cette cause, afin d'empêcher, une confusion trop facile, qu'il y avait des restrictions concernant les choses de la parure.

Quoique le luxe des courtisanes vénitiennes fût des plus grands, leur condition n'ayant eu jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle rien de comparable avec ce qui se voyait autre part (on traitait chez elles les affaires sérieuses, et les ambassadeurs s'y réunissaient; elles étaient, en quelque façon, une partie du gouvernement dans une république ombrageuse); à Venise, où les femmes nobles portaient dans leur collerette, au buste, aux manches, à la tête, au cou et à la poitrine des ornements composés de perles, de pierres précieuses avec de l'or, lorsqu'elles étaient invitées à des spectacles de grand apparat, ce genre de luxe était absolument défendu aux courtisanes de tous les temps; « elles ne devaient s'affubler de rien de pareil. » Les perles, notamment, leur étaient interdites. « On devinait par là, dit Vecellio, leur condition lorsqu'elles se découvraient le cou, quoiqu'elles y portassent des « objets ronds assez ressemblants aux perles. » Au reste, comme elles avaient aux doigts des anneaux comme les épouses et portaient le costume des femmes mariées, on était souvent trompé par ces apparences.

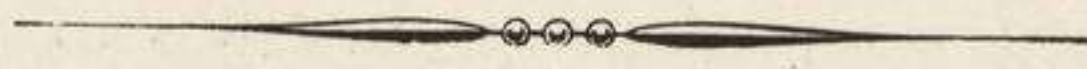
Notre exemple n^o 7 montre, ainsi que le dit Vecellio, que les courtisanes vénitiennes étaient vêtues en dessous à la masculine. Les culottes *marinesques, provençales, guèguesques, braguesques*, comme les appelle Blaise de Vigenère, les chausses prolongées jusqu'aux genoux étaient à leur usage. Il n'est pas probable, quoique leur corsage fût taillé en pourpoint, que, pour se montrer dans l'intérieur sous le costume masculin, elles se contentassent d'enlever leur jupe. Le buste démesurément allongé eût été trop disgracieux lorsque l'on quittait les

patins, et comme le panseron avait deux épaisseurs de bourre, l'une fixée au pourpoint même, l'autre dans le gilet de dessous (M. Quicherat, *Hist. du costume en France*), il est bien plus vraisemblable de supposer que ces femmes affublées de la culotte ne conservaient que le gilet qui se trouvait sous le pourpoint masculin. On voit ici que la culotte large avait des poches intérieures latérales; la ceinture en était rembourrée; c'était un vêtement coquet, brodé, tailladé. La mode d'appareiller la couleur des bas à celle des chausses était alors remplacée par l'usage contraire, les chausses étaient d'une couleur, les bas d'une autre. Ces bas aux coins brodés étaient de soie, faits à l'aiguille ou de drap. Nous ne savons si, par le volume donné par Bertelli aux jambes de cette femme, le graveur n'a pas voulu indiquer l'emploi des mollets postiches; cela paraît probable. Quant aux hauts patins sur lesquels la mule était fixée, ne faisant qu'une seule pièce que l'on attachait aux pieds avec des cordons, ils sont de ceux que l'on appelle en forme de pied de vache.

Peut-on généraliser l'étrange alliance du costume féminin et du costume masculin dont l'exemple particularisé par Vecellio et Bertelli se rencontre ici. On voit, par les gravures d'Abraham Bosse, qu'au moins cette mode bizarre ne s'était point propagée parmi les courtisanes du nord de l'Europe pendant la première partie du XVII^e siècle. Quant aux grandes dames françaises, l'habitude que Catherine de Médicis leur fit prendre, selon Brantôme, de chevaucher en mettant la jambe dans l'arçon, au lieu de continuer à être assises sur leur monture en ayant les pieds posés sur la planchette, pourrait bien avoir contribué à leur faire adopter par-dessous leur jupe le complément du costume masculin; leur corsage clos, avec les épaulettes et le mancheron se rapprochait déjà fort du pourpoint.

Tous les visiteurs de l'Exposition du Costume organisée aux Champs-Élysées, en 1874, par l'Union centrale ont pu y voir un portrait en pied, de grandeur naturelle, contemporain de l'époque dont nous nous occupons, représentant une dame richement vêtue, qui porte la culotte descendant aux genoux, transparaissant sous une jupe de gaze des plus claires. Le cas est certes rare, mais il ne paraissait pas que cette dame fût une courtisane.

(Toutes les figures que nous donnons en fac-simile sont tirées du recueil de Pierre Bertelli, publié en deux parties à Padoue en 1589 et 1591. — Ainsi que nous l'avons dit, les figures 1, 4 et 7 y composent une gravure sur laquelle est superposé un feuillet gravé que l'on soulève. — Ce livre curieux fait partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.)



290-291



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

DÉCORATION INTÉRIEURE.

GALERIE DE HENRI II OU SALLE DES FÊTES, AU PALAIS DE FONTAINEBLEAU.
COTÉ DE LA CHEMINÉE. — COTÉ DE LA TRIBUNE.

Cette galerie, merveille du château, fut construite sous François I^{er} et décorée sous Henri II. Elle a 30 mètres de longueur, 10 de largeur; c'est, en France, la plus vaste salle de fêtes de la Renaissance. Ses six fenêtres (cinq de chaque côté) s'ouvrent au fond d'arcades à plein cintre qui forment des baies profondes de 3 mètres, offrant en grand la disposition de ces retraits garnis de bancs qui se pratiquaient dans l'épaisseur des murs au Moyen âge. Ce souvenir est allié ici à une nouveauté d'alors qui suffirait à elle seule pour donner de l'intérêt à la reproduction de cette mâle ordonnance. La partie centrale de cette salle devait être voûtée; les consoles qui se trouvent à chaque arcade étaient destinées à supporter la retombée des voûtes, dont on voit le cintre surbaissé, se dessinant aux deux extrémités de la pièce; « mais, dit Serlio, survint un homme d'autorité (probablement ce maître lui-même) et de plus de bon sens que le maçon qui avait la conduite de cet édifice, qui fit changer cette disposition. » Cet abandon de la voûte, et cette substitution, sur pareille échelle, du plafond en caissons aux maîtresses poutres et aux poutrelles apparentes du Moyen âge marquent donc une évolution caractéristique dont la nouveauté est ici datée. L'exemple est aussi complet que possible, car dans son dessin le parquet correspond aux divisions des caissons octogones du plafond; les divisions du haut et du bas, de même forme, sont en regard.

La salle est lambrissée dans son pourtour, à une hauteur de 2 mètres. Le lambris est en chêne; les filets des panneaux et les emblèmes qui y figurent sont dorés. Au-dessus de ce revêtement, les murs sont couverts de peintures à la fresque, ayant l'avantage de ne pas nuire à la sonorité. Elles se répartissent dans plus de soixante compartiments, et leur choix, selon l'engouement de l'époque, est presque exclusivement mythologique. La nature du lieu a naturellement fait emprunter au vieil Olympe ses sujets les plus gracieux. Les quelques portraits, les souvenirs de faits récents, en petit nombre d'ailleurs, sont traités à l'antique comme tout le reste, selon la mode du jour. C'est ainsi, par exemple, que l'on voit d'un côté de la che-

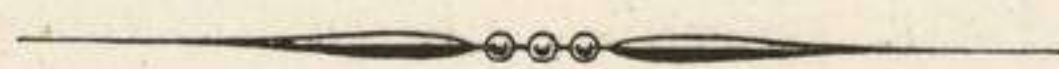
minée, François I^{er} combattant un sanglier, qui devient un Hereule aux prises avec le sanglier d'Érymanthe; de l'autre, un gentilhomme condamné à mort, combattant victorieusement un loup-cervier qui, peu d'années avant, ravageait la forêt de Fontainebleau, ce qui aurait valu sa grâce à ce héros costumé à la grecque. Parmi les Dianes au repos, les Dianes chasseresses, à nudité resplendissante, et aux attributs de Vénus, y compris Cupidon, plus d'une image est le portrait avoué de Diane de Poitiers, la véritable maîtresse du lieu. La salle est d'ailleurs pleine des armes parlantes de cette reine des artistes de son époque. La cheminée, qui est un beau morceau architectonique, dessiné par Philibert de Lorme, exécuté par Rondelet, porte dans son panneau supérieur les armes de France surmontées du croissant de Diane. Le manteau de cette cheminée a sa surface immédiate au-dessus du foyer largement décorée d'un H gigantesque et de croissants qu'unissent à l'initiale royale des branches de lauriers entrelacées. Cette cheminée de deux ordres, le dorique et l'ionique, avait à l'origine son entablement dorique supporté par des satyres de bronze chargés de corbeilles de fruits. C'était peut-être un ouvrage de Cellini; il fut fondu en 1793.

Le plafond est composé de vingt-sept caissons octogones, concaves, où l'on voit en relief sur fond d'argent et d'or, aux uns les chiffres de Henri II, aux autres des rosaces et croissants entrelacés, et deux grands cartouches sur lesquels on lit cette devise : *Donec totum impleat orbem*. Le parquet qui, on l'a vu, répond aux divisions du plafond, est une marqueterie de bois indigènes de diverses nuances, qui a toujours été regardée comme contribuant grandement à la beauté de la salle. La tribune, dont l'appui en bois est supporté par des consoles, répond au reste de la décoration : sa menuiserie décorée est chargée des mêmes armes que le plafond. C'était la place de l'orchestre, et cet usage est indiqué par la grande peinture qui en occupe le fond, où, dans un concert mythologique, figurent tous les instruments de l'époque. Cette salle de bal, dite des Cent-Suisses sous Louis XV, époque où elle était en mauvais état, et qui a été entièrement restaurée par Alaux sous Louis-Philippe, a, d'un côté, vue sur la cour ovale ou du donjon, de l'autre, sur les jardins.

Il n'y a pas d'autre entrée dans cette salle que des portes basses. Le contraste devait être grand lorsqu'en les franchissant en pleine fête, on se trouvait au milieu d'une pareille décoration. C'est sur les dessins du Primatice, que son élève et ami, Niccolo dell' Abbate, en avait fait les peintures. Les entrées latérales au-dessous de la tribune rappellent encore, par leur disposition, le temps où la tribune était un échafaud dressé d'un côté de la salle pour l'assistance.

Reproduction d'après les belles photographies de la collection de M. Mieusement, à Blois.

Voir pour le texte : Galerie de Henri II ou salle des fêtes, Fontainebleau ; par Poirson, Revue française, 1839. — Fontainebleau, notice historique et descriptive, E. Jamin, 1838. — Le Palais de Fontainebleau, ses origines, etc., par Champollion Figeac, Paris, 1866, 2 vol. in-fol.





EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP. FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Cron del.



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Cron del.

FRANCE. — XVI^E SIÈCLELA BELLE CHEMINÉE DU PALAIS DE FONTAINEBLEAU.
CHENETS ET SOUFFLETS.

La pièce qui, dans le château de Fontainebleau, reçut le nom de *Salle de la belle cheminée* était la plus vaste du palais; elle avait été commencée en 1559; elle fut l'ouvrage de Charles IX, et ce fut trente années plus tard que Henri IV y fit placer la belle cheminée dont la salle retint son nom. Cet ouvrage passait pour le plus beau connu en son genre; il est de Jacquet de Grenoble et de son fils, habile sculpteur comme son père; on attribue à Francarville les deux grandes figures latérales représentant la Force et la Paix.

Le père Dan a décrit la belle cheminée telle qu'elle était avant qu'on la démolît en 1733, pour établir une salle de spectacle. Nous relevons parmi ses indications, que la hauteur totale de l'œuvre en marbre blanc était de 8 mètres, et sa largeur de 7 mètres. Le manteau de la cheminée était une grande table de marbre noir, placée entre des colonnes, et servant de fond au relief en marbre blanc de la figure de Henri IV à cheval, armé, la tête laurée, vu de profil, et de grandeur naturelle.

C'est en refaisant tout un soubassement nouveau, et en employant pour la partie supérieure les reliques de l'ancienne cheminée, que Mœnch, dit *Munich*, peintre décorateur, a rétabli en 1834 la belle cheminée dans l'ancienne salle des Gardes, où n'ayant plus à lui conserver l'importance qui lui avait été nécessaire dans la vieille salle de 120 pieds de longueur sur 30 de largeur, il a réduit l'ensemble de la cheminée à une hauteur de 5^m,30 cent. sur 4 mètres de largeur. On avait dû renoncer, la place manquant, à rétablir le Henri IV à cheval, qui fut placé sur une autre cheminée dans le salon, dit de Saint-Louis. On a mis à sa place, faisant saillie sur un ovale en niche, un buste de Henri IV, et on a meublé les marges du cadre rectangulaire avec les anciens bas-reliefs de marbre qui sont de remarquables travaux. L'écusson de France, supporté par des enfants, occupe la partie supérieure; de chaque côté, aux piédestaux ornés, se trouve le chiffre de Henri IV. Au centre de la frise de la cheminée, on voit sur un cartouche d'armoirie le chiffre de Louis-Philippe.

Telle qu'elle est, la belle cheminée conserve encore une splendeur peut-être unique en son genre. Elle est une

des dernières expressions puissantes de la Renaissance, et date d'une époque où bientôt les dimensions énormes données aux cheminées furent réduites. Pendant le dix-septième siècle elles devaient prendre des proportions de moins en moins grandioses, et les manteaux des cheminées devaient s'abaisser successivement jusqu'à la hauteur d'appui.

Les chenets, que l'on a placés dans cette cheminée, et dont nous donnons à part le détail de face et de profil, sont de ces ouvrages, presque toujours en fer et de grandes dimensions, souvent ornés de figures et, généralement, de belle ordonnance, qui parfois même furent des chefs-d'œuvre.

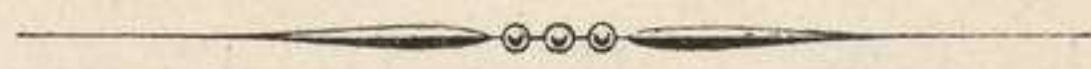
Les *chiennetz* et aussi *cheminées* et *queminel* étaient des ouvrages d'un poids considérable et coûtant cher; on voit dans les « comptes des bâtiments royaux » figurer, par exemple, quatre paires de chenetz de fer pour les chambres de la Royne, une paire pesant ix, xx, xviii livres qui font 455 livres de fer à xvj deniers parisis. (De Laborde, *Glossaire archéologique*.)

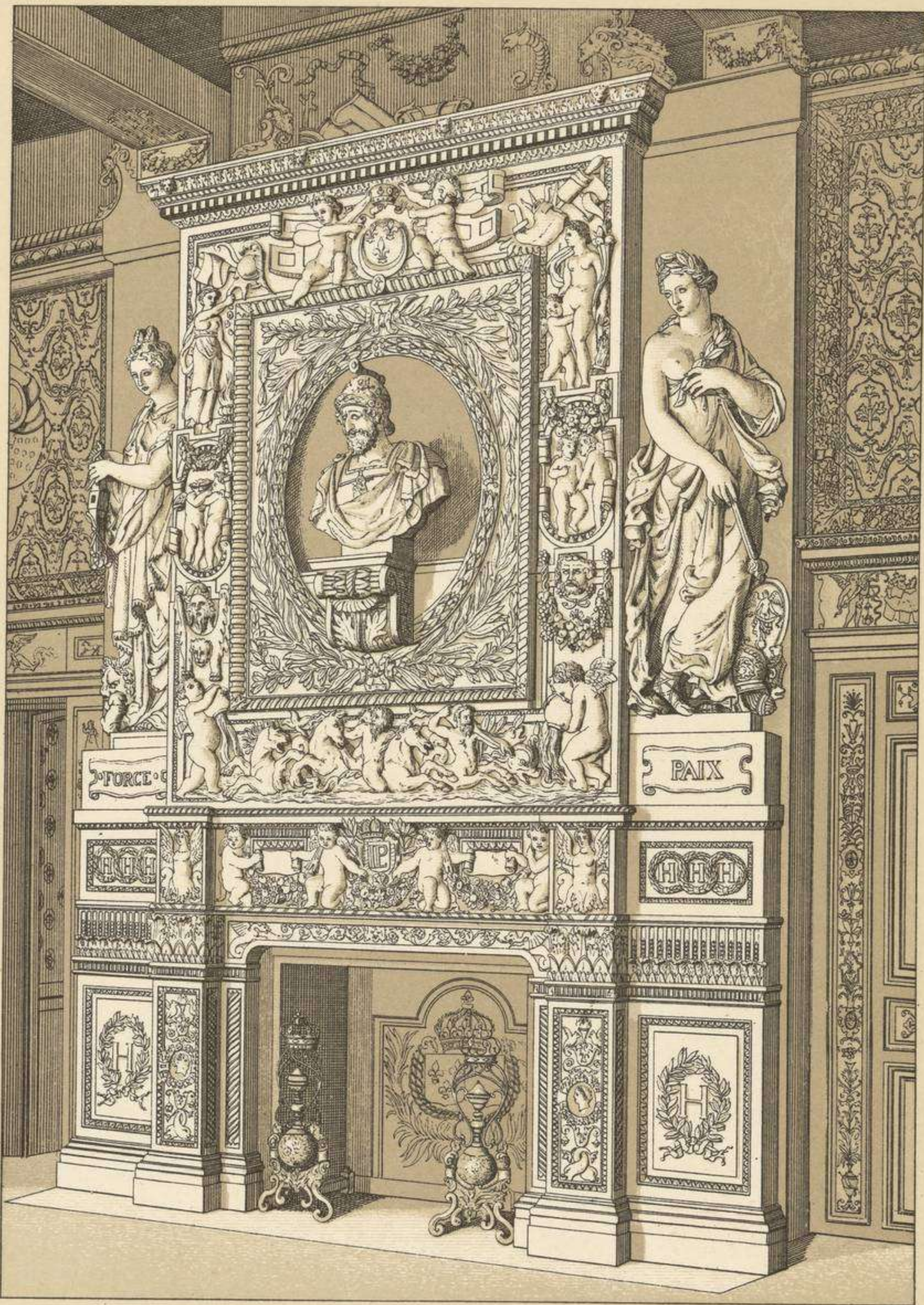
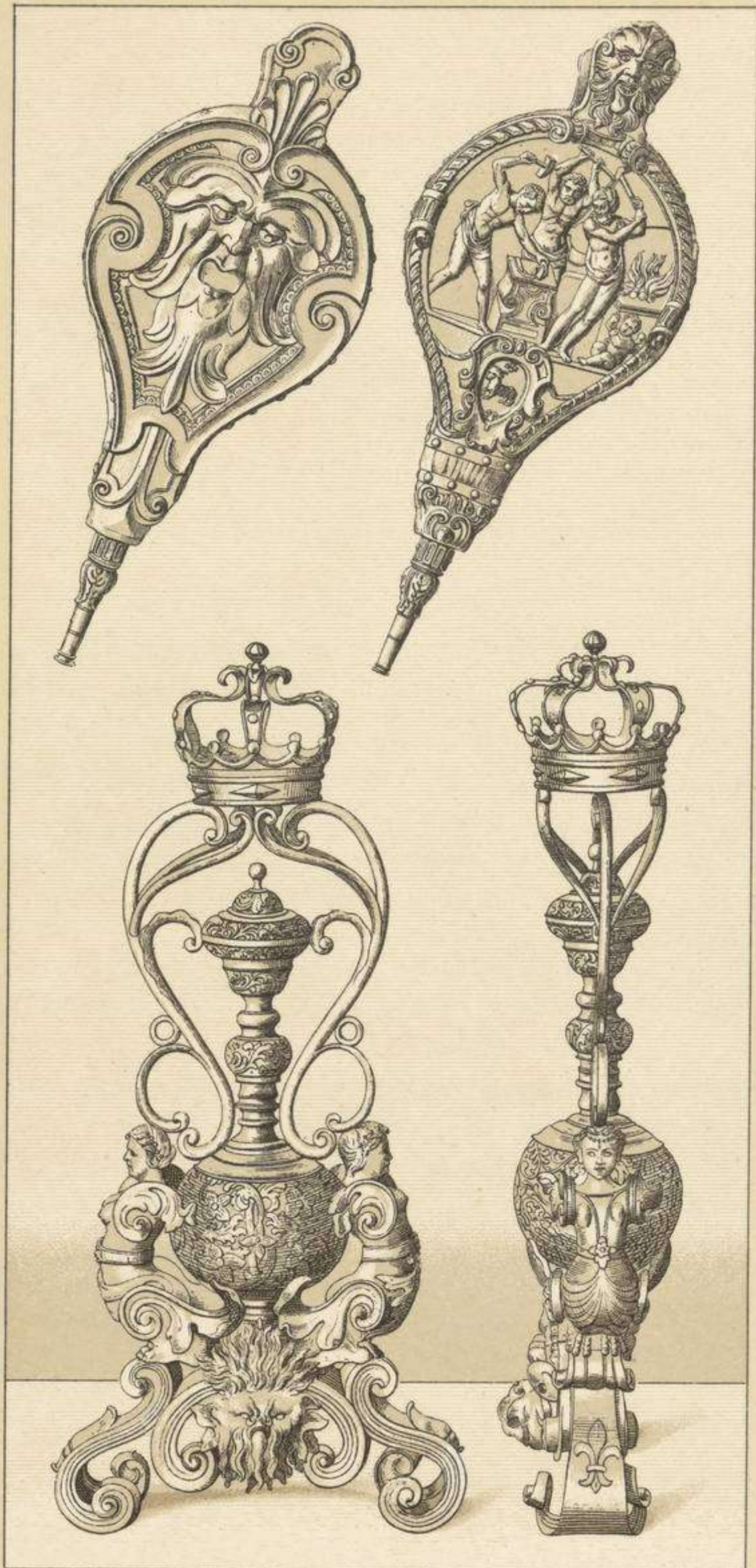
Le large soufflet en bois sculpté, terminé par une virole de bronze d'un élégant travail, cessait d'être un meuble vulgaire lorsque des maîtres sculpteurs, des peintres même, se plaisaient, comme on le voit au seizième siècle, à en combiner la décoration, d'un caractère tout artistique. « On sait, dit André Potier dans le texte de Willemin, que c'est sur un soufflet appartenant jadis à notre grand acteur Talma que l'un des portraits les plus authentiques de l'immortel Shakspeare nous a été conservé. »

Le soufflet sculpté en bas-relief était un cadeau de noces, sans doute comme représentant le foyer conjugal. Cette coutume existait encore au dix-septième siècle, auquel est attribué le soufflet armorié représenté sous ses deux faces appartenant à M. Poldi Pezzoli, faisant partie de la remarquable collection photographique formée par M. G. Rossi sous le nom de Musée d'art industriel de Milan.

C'est à la belle suite des photographies de notre ami M. Mieusement, de Blois, sur l'*architecture*, la *sculpture*, le *mobilier* et la *décoration*, que nous avons emprunté la *belle cheminée* et ses chenets.

Voir pour le texte : Jamin, Fontainebleau, 1834. — Champollion-Figeac, Monographie du château de Fontainebleau, Paris, 1863. — Viollet le Duc, Dictionnaire d'architecture.





FRANCE XVI^E SIECLE

FRANCE XVITH CENTY


FRANKREICH XVI^{TES} JAHR^T

B O

IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Renaux del.

293



FRANCE. — XVI^E SIÈCLE

TYPE DE DÉCORATION INTÉRIEURE.

LE LIT DE PARADE.

Cet exemple représente, dans son état actuel, l'une des pièces comprises dans les *grands appartements* ou *appartements royaux* du palais de Fontainebleau, dont le pape Pie VII fit sa *chambre du lit* ou *des parements*, pendant son séjour en France. L'ordonnance générale de la décoration de cette pièce appartient en propre au seizième siècle. Les tapisseries qui recouvrent les parois jusqu'à hauteur de frise sont célèbres; elles furent commandées par le roi de France aux manufactures des Flandres; elles représentent le triomphe de divers dieux et ont été exécutées d'après les dessins de Jules Romain. Toutefois, cette pièce, qui faisait partie de l'appartement choisi par Catherine de Médicis, a été remaniée par Anne d'Autriche régente, et c'est à son époque qu'il faut reporter le détail de la décoration. Les paysages historiques peints dans les panneaux du lambris sont de Mauperché, et le plafond à caissons ornés de camaïeux rehaussés d'or, parmi lesquels des emblèmes de la régence d'Anne d'Autriche, a été peint par Cottelle. Le mobilier a le caractère de cette même époque; il a été ré-

tabli sous Napoléon III par les soins de M. Fourdinois, dont on connaît le goût et la compétence en pareille matière. L'appartement dont cette pièce fait partie est situé dans l'ancien gros pavillon des poêles, appelé depuis pavillon des Reines mères; il commence au vestibule qui se trouve en haut de l'escalier du fer à cheval; aux dix-septième et dix-huitième siècles, il portait le nom d'*appartement de Mesdames*; c'est un des plus beaux du palais. Il se compose de pièces en enfilade: la première est une antichambre; la deuxième était une salle de billard sous Louis XVI; la troisième, qu'à cette époque on appelait déjà le *salon*, était l'ancien *grand cabinet* (c'est la pièce représentée); la quatrième avait été décorée, selon le désir d'Anne d'Autriche, avec toute la magnificence d'un boudoir royal; ce fut la chambre à coucher des reines mères, et c'est là que le pape Pie VII disait tous les jours la messe; enfin l'appartement était terminé par deux petits cabinets remplaçant une pièce qui, jadis, avait été unique.

L'usage de dresser un lit de parade dans une pièce qui n'était point la chambre à coucher du maître de la maison, prince ou princesse, remonte au moyen âge, et s'est perpétué jusque vers la fin du dix-septième siècle. Cette habitude explique l'importance donnée à ce meuble et le luxe dont il fut l'objet. La *chambre du lit* en reçut le nom de *chambre de parade* ou *des parements*. Elle existait au Louvre; le lit en était richement garni, mais le roi n'y couchait point. Ce sont ces chambres de parade qui établirent la distinction, conservée jusqu'au dix-huitième siècle, entre le petit et le grand lever des souverains; le petit lever se faisait primitivement dans la chambre à coucher, et le grand dans la chambre de parade. Sous Louis XIV l'établissement de la balustrade qui combinait les deux pièces en une seule chambre consacrait de nouveau le principe traditionnel. Ce fut derrière la balustrade, comme cela s'était pratiqué dans la chambre à coucher, qu'étaient admis les grands seigneurs particulièrement favorisés. Le grand lever ne commençait qu'une fois la porte de la chambre ou la balustrade franchies. Pendant les quatorzième, quinzième, seizième et dix-septième siècles, c'était souvent dans la chambre de parade que l'on recevait les ambassadeurs en audience particulière ou les grands seigneurs auxquels on voulait faire honneur. Cette étiquette significative était en usage à Rome même, dans la cour papale, et il suffit de

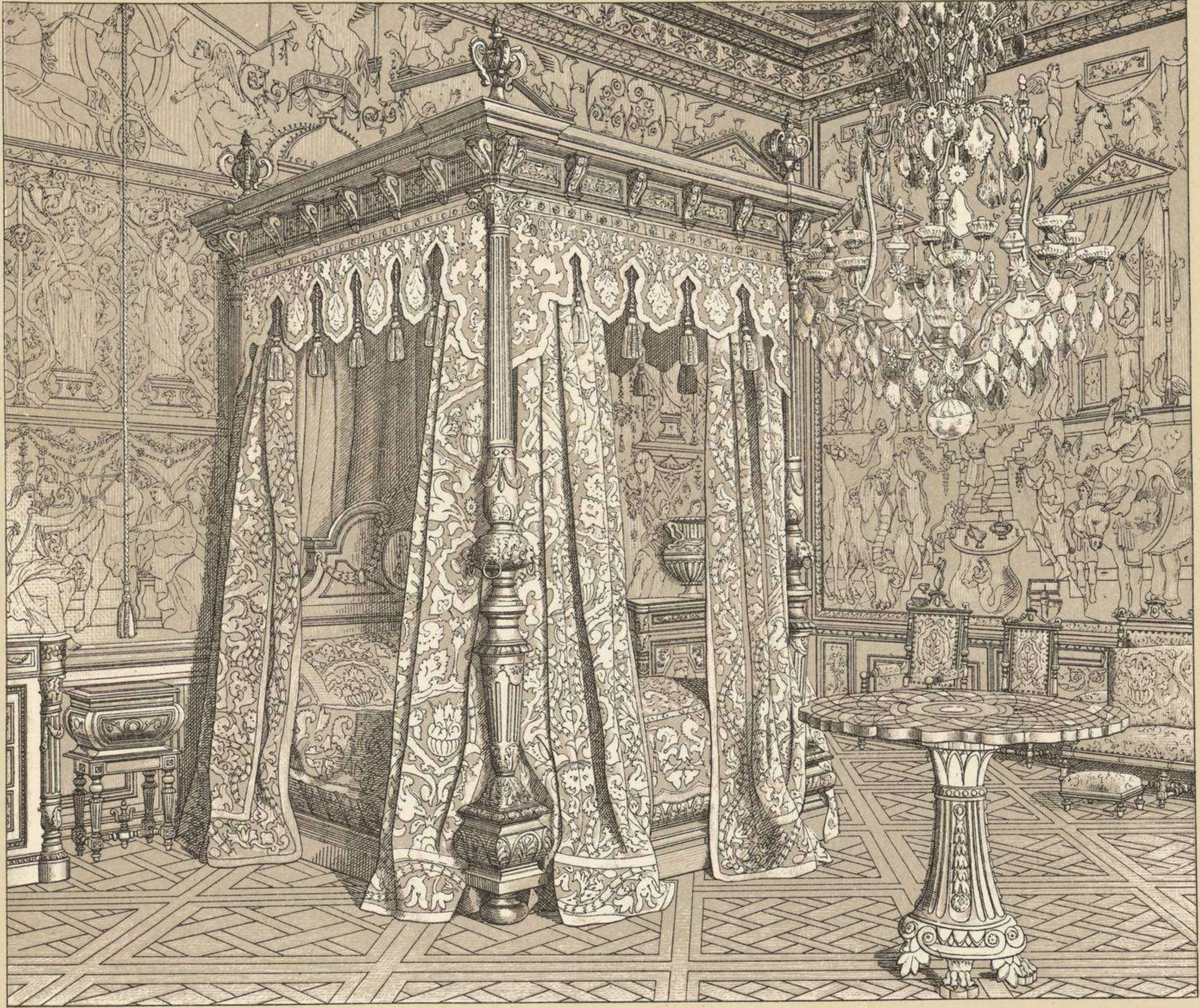
rappeler que dans l'une des principales fêtes de la chrétienté, la pompeuse procession du Saint-Sacrement, la chambre du lit a son rôle : c'est de là que l'on part, et c'est là qu'on revient et qu'on s'arrête en cérémonie. « Les cardinaux entrent au palais du Vatican, où ils se revêtent de leurs capes rouges, viennent prendre le pape à la chambre du lit des Parements, et l'accompagnent jusqu'à la chapelle de Sixte... C'est à la chambre du lit que le pape est ramené revêtu de ses habits pontificaux, qu'il laisse en cet endroit avec sa tiare pour reprendre ses habits ordinaires, avec lesquels il se retire dans son appartement. » (*Maestro di camera di Sestini*.) Le pape Pie VII, prisonnier, en distribuant l'appartement qui lui était assigné à Fontainebleau, et en faisant de son salon sa chambre du lit, conservait, autant que possible, d'antiques traditions qui n'étaient déjà plus dans nos mœurs.

Terminons sur ce sujet, en rappelant qu'à l'occasion de certaines cérémonies on dressait des lits de parade en divers lieux, à propos du baptême des princes, par exemple. C'est ainsi que le fut celui du baptême de Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, dressé en la chapelle auprès du chœur de l'église. Lors du sacre et du couronnement des rois de France, un lit était dressé dans la grande salle du palais archiépiscopal de Reims, pour le roi, qui recevait, assis sur ce lit, les évêques et les chanoines qui venaient le prendre processionnellement pour le conduire à la cathédrale. Quant au lit de justice, ce n'était qu'un siège, un trône large garni de coussins, avec un carreau devant, dressé sur une estrade tapissée, surmontée d'un dais d'où pendaient des courtines. On fut encore longtemps dans l'usage d'avoir des lits sur lesquels on s'étendait comme sur nos sofas, mais qui n'étaient pas faits comme le lit de parade, c'est-à-dire pour que l'on pût, au besoin, s'y reposer la nuit entre des draps.

C'est à partir du quatorzième siècle que le lit, dit *de pied*, tel qu'il fut pratiqué depuis, prend sa forme définitive. A cette époque le bois de lit est de moindre importance qu'auparavant; le lit est presque complètement recouvert de longues draperies flottantes; le chevet s'élève souvent beaucoup au-dessus de la tête de la personne couchée, et est composé de panneaux pleins, sculptés et à moulures. La décoration principale consiste alors dans la richesse des couvertures ou courtes-pointes, qui sont de soie, de velours, de drap d'or même doublé de fourrures. Garni d'étoffes précieuses, tissées de riches couleurs brodées d'or et d'argent, le lit est surmonté d'un ciel avec lambrequins (gouttières). Ces tentures pendantes sont celles qu'on appelait les *queues*.

C'est au quinzième siècle que, le luxe des garnitures allant en augmentant, les lits prennent des proportions considérables, ayant sept pieds de long sur six de large, et même davantage; puis on revint à des surfaces moins exagérées, s'éloignant du carré.

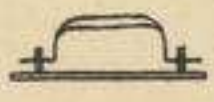
Il ne paraît pas que l'on fit des lits à colonnes avant le seizième siècle; jusqu'alors les ciels et les courtines étaient suspendus au mur et au plafond. Toutefois les lits à colonnes remontent au moins à l'aurore du siècle, car ils figurent dans l'inventaire du château de Gaillon, dressé après la mort du cardinal d'Amboise, en 1510. Ils y sont nommés et décrits surmontés de ciels de drap d'or, les dossiers et les pentes de même étoffe; les



EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHRH



IMP FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Renaux, lith.

rideaux, les courtes-pointes en soie. Les colonnes des lits à l'époque de François I^{er} et d'Henri II étaient souvent interrompues par d'élégantes cariatides ou des figures mythologiques; c'était un effet direct de la Renaissance italienne dont on rencontre les exemples les plus fréquents dans la Touraine, séjour des rois de France, qui en jouit la première, avec les provinces voisines de l'Espagne et de l'Italie.

Le lit de notre chambre est placé conformément à la tradition du quatorzième siècle; le chevet est contre la muraille et l'on peut y monter à droite et à gauche. C'était l'habitude pour la couche dans les maisons opulentes et ce fut le propre lit de parade jusque dans le cours du dix-huitième siècle. Son style n'est pas l'italien, mais celui en faveur pendant la première partie du dix-septième siècle, dans les contrées de l'est et du nord de la France où la Flandre exerçait son influence.

La table ronde, à pied unique, qui se trouve sur le premier plan de notre planche est de fabrication italienne moderne. C'est un cadeau envoyé par le pape après son retour à Rome. Le dessus est une mosaïque offrant un échantillonnage de tous les marbres que l'on trouve en Italie. Dans les angles de cette chambre, on voit deux consoles à placards supportant des vases, que l'on aurait dû se garder d'y placer; elles sont de style Louis XVI.

Document photographique provenant de la splendide collection Mieusement, Architecture, sculpture, mobilier et décoration. Nous exprimons publiquement à M. Mieusement nos remerciements pour la libéralité avec laquelle il nous permet d'y puiser.

(*Voir pour le texte : Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français; Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts, au mot Ameublement; Fontainebleau, notice historique et descriptive, par E. Jamin, 1838.*)



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

MOBILIER FRANÇAIS.

LIT, BUFFET, BAHUT, TABLE, CHAISES CURIALES ET SEIGNEURIALES, ETC.

L'influence de l'école de Fontainebleau se fit vivement sentir dans l'ornementation des meubles en France, à partir de 1530. Primaticci, le Rosso, Nicolo dell' Abbate, fournirent de nombreux modèles aux artisans. Des artistes français tels que René Boyvin, Androuet du Cerceau, Hugues Sambin en ont tracé beaucoup d'autres, où l'italien de la renaissance s'empreint souvent du goût national de la forte école des sculpteurs tourangeaux, et se trouve combiné par une imaginative particulière ; c'est ainsi, par exemple, que le meuble en hauteur en forme de crédence, le buffet en deux parties, se trouve très souvent en France surmonté d'un fronton de principe architectural qui est très rare à cette époque en Italie, ce qui permet de croire que les couronnements de ce genre ne tiraient pas leur origine de ce pays.

Tant que l'ensemble du meuble émana du tracé des artistes instruits, les productions furent d'un caractère supérieur. En avançant dans le siècle, vers sa fin, les artisans travaillant trop souvent sur leurs propres conceptions, on vit le bon goût s'altérer. Ils se contentaient d'emprunter aux maîtres certaines parties pour la décoration de leur œuvre ; tel est le cas du huchier qui a fait le riche bahut, n° 5. Les trois Termes formant cariatides aux angles et entre les panneaux de ce meuble ont été sculptés dans le bois d'après des modèles gravés dans un ouvrage de l'architecte dijonnais, Hugues Sambin, publié à Lyon en 1572, intitulé : *De la Diversité des Termes dont on use en architecture*. Si les artisans avaient eu moins de présomption, on n'aurait sans doute jamais vu des œuvres aussi bâtardes que le buffet chargé, n° 8, qui est de ce même temps, quoiqu'il existât des guides, comme le recueil sans titre, en 46 planches, de meubles divers, tels que lits, tables, dressoirs, buffets, crédences, etc., dessinés et publiés vers 1576, par du Cerceau, recueil qui nous a fourni le beau lit n° 2.

N° 1. — Table à manger. — Cette table rectangulaire, barlongue, est montée sur quatre pieds, solidaires par le bas pour en assurer le jeu facile. Dans les meubles moins luxueux, et pour plus de solidité, on joignait parfois les pieds aux deux extrémités par une joue pleine, descendant plus ou moins bas (aux deux tiers environ au quinzième siècle) où on la terminait en forme d'accolade ; le cartouche à la tête de lion qui remplace la joue dans le meuble présent n'avait pas d'incon-

venient dans la table à manger qui était en longueur : les convives s'asseyant du côté long, le service se faisait par les deux extrémités. Quant aux liens du bas, la gêne qui devait en résulter était amoindrie par l'usage de placer des petits bancs sous les pieds des dîneurs. Ce ne fut qu'au dix-septième siècle que l'on s'avisait d'établir ce lien en un assemblage en X. Il semblait sans doute à nos aïeux que l'on ne pourrait jamais s'en passer. La plus grande partie des chaises du dix-sep-

tième siècle le conservèrent longtemps. Ce meuble figure dans une gravure représentant le roi Henri II aux Tournelles, sur son lit de mort, en 1559. Cette date le rend d'autant plus intéressant ; il est considéré comme typique, et Montfaucon, puis Willemin l'ont reproduit.

N° 2. — Ce lit de majestueuse proportion, d'une ordonnance noble et régulière, de forme carrée, a toutes les conditions qui constituent le lit dit à *ruelle*. Le chevet en était adossé au fond de l'appartement, ce qui permettait de ménager de chaque côté un de ces petits réduits appelés *ruelles*, que les beaux esprits du dix-septième siècle devaient rendre si célèbres.

N° 3. — Siège curial. — Dans les messes solennellement chantées, l'officiant, élevé sur le marchepied, s'y asseyait, accompagné de ses deux acolytes, pendant que le chœur psalmodiait diverses parties de l'office. Ces chaises, qui surpassaient parfois en richesse les trônes épiscopaux eux-mêmes, furent depuis remplacées dans la plupart des églises par de simples tabourets ou par des fauteuils à dossier très bas, qui permirent de laisser retomber sans plis la partie postérieure de la chasuble, ce qui ne se pouvait sur le siège curial, où la raideur des ornements ecclésiastiques, les chasubles et les dalmatiques, étaient de grande gêne.

N° 4. — Ce meuble est un grand coffre ou bahut. Quoiqu'il ait été trouvé en Bretagne, au bourg de Ploguenec, près Quimper, il est tout à fait de goût italien ; les marbres incrustés dans les panneaux, où ils font saillie, l'indiqueraient à eux seuls.

N° 5. — Ce riche bahut qui, ainsi qu'on l'a vu plus haut, date de la fin du seizième siècle, est de main française, et c'est vraisemblablement

un de ces coffres de mariage pour lesquels, chacun selon ses moyens, recherchait un luxe que l'on avait surtout le bon goût de demander aux mains d'artisans qui en faisaient des œuvres d'art (voir la notice de la planche Europe, moyen âge, signe : S couronné).

N° 6. — Chaire seigneuriale des premières années du seizième siècle. C'est un de ces sièges d'honneur qui appartenaient au maître ou à la maîtresse de la maison et se trouvaient près du lit ou du foyer. Ses bas-reliefs présentent une suite de sujets religieux traités dans le genre des dyptiques d'ivoire dont l'usage fut si fréquent au quinzième siècle où ils servaient souvent à des dévotions particulières. — Le dossier représente la Présentation de la Vierge au Temple ; puis c'est la Crèche, l'Adoration des mages, la Fuite en Égypte. Ce qui donne à ce meuble son individualité, ce sont les figures de devant du siège représentant les patrons du possesseur : saint Jean-Porte-Latine, sainte Anne, sainte Jacques de Galice. — On posait un coussin sur le siège pour s'y asseoir ; pour le tapisser, selon l'usage du moyen âge, on posait sur le dossier une tenture tombant droit.

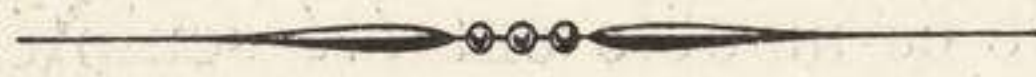
N° 7. — Face et profil d'un petit siège pliant à dossier, qui touche presque au dix-septième siècle.

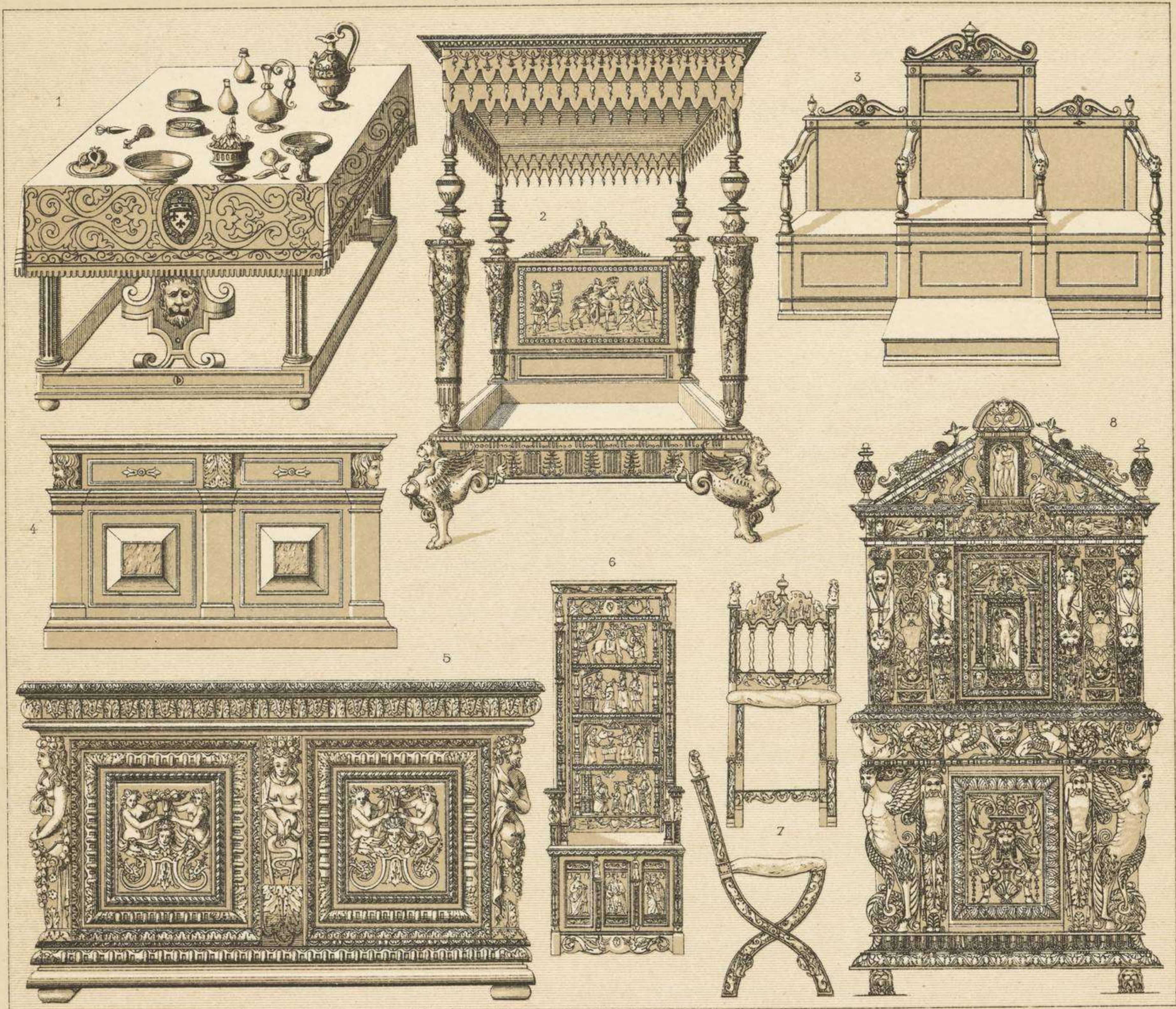
N° 8. — Buffet à deux parties.

Ce meuble si chargé d'ornementation et de figures de toute grandeur, dont l'ordonnance a peine à prévaloir sur la confusion, est de la fin du seizième siècle et a le caractère des meubles luxueux, de plus d'apparence que de fond, qui prévalurent en ce temps. Ils étaient d'ailleurs faits, en général, de véritables mains d'ouvrier, et les modernes les recherchent avec passion.

Reproduction d'après Androuet du Cerceau et Willemin.

Voir pour le texte Potier et Viollet-le-Duc.





EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY


EUROPA XVI^{TES} JAHR^T

AB

IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Renaux del.

29)



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

OBJETS MOBILIERS. — BAHUTS, COFFRES DE MARIAGES.

1

2

3

Le coffre, appelé *huche* au moyen âge, où il était fait par des charpentiers désignés comme *huchers* ou *huchiers*, et pour lequel le nom de *bahut*, qu'il portait à l'époque ancienne, prévalut définitivement, est un meuble long, surhaussé de quatre pieds courts ou dépourvu de pieds, clos par un abattant et fermant à clef. Avec le lit et l'armoire au moyen âge comme au XVI^e siècle, c'est une des pièces principales du mobilier privé. Il n'est point de chambre alors qui n'ait son bahut. De transportable qu'il était d'abord, il devint meuble fixe avec le temps. Comme on y mettait les objets les plus précieux, les vêtements de prix, l'argent, les bijoux et aussi les titres, et qu'au moyen âge on ne se séparait pas volontiers de ces richesses, les bahuts étaient établis pour le transport. On leur donnait des formes simples et ils étaient consolidés fortement par des pentures de fer à l'extérieur. Quand le luxe ou la délicatesse de leur décoration exigeait des ménagements, on les renfermait même dans des coffres plus grands, jouant le rôle d'étui. En devenant meuble stable, le bahut ne fut plus astreint à de semblables exigences. La ferrure ne fut plus apparente et la menuiserie eut pour ses profils de plus franches coudées. Toutefois, sauf pour les très luxueux, on conserva en général la forme pleine du meuble rectangulaire, rendant plus praticables les divisions et les tiroirs intérieurs, et permettant, comme au moyen âge, de faire usage du coffre fermé comme d'une table, d'un lit, au besoin, et surtout comme d'un banc. On le retrouve encore servant à cet emploi, dans la salle des gardes de Louis XIII, au Louvre, en plein XVII^e siècle. On en faisait encore au XVII^e siècle; et l'usage d'offrir le bahut à l'épousée, la veille des noces, sous le nom de *coffre de mariage*, dura jusqu'à la moitié du siècle environ, où il fut remplacé par la corbeille. Bien qu'on fût loin du temps où on ne s'en séparait pas, il semble que l'idée de la mobilité soit inhérente à ce genre de meuble. Les artisans qui le confectionnaient ne faisaient en effet avec le bahut que des objets de transport. « Le nom de *bahutier*, dit l'Encyclopédie, est celui de l'ouvrier dont le « métier est de faire de bahuts, coffres, valises, malles et autres ouvrages de cette nature. »

L'abattant des anciens bahuts servant de siège était recouvert de toiles peintes ou de cuir gaufré, collés à la surface. On les remplaça, avec le temps par des tapis mobiles. Le luxe de ces coffres de bois, dont le fiancé faisait

hommage la veille du mariage depuis les plus grands seigneurs jusqu'aux modestes campagnards, était non seulement dans leur contenu, mais encore dans les sculptures dont on les enrichissait au XV^e siècle. La menuiserie en fut traitée d'une manière remarquable comme construction et exécution, mais l'art avec lequel les Italiens du XVI^e siècle décorèrent ce meuble surpasse les travaux de tous les autres artisans : on peut s'en convaincre en examinant les deux magnifiques exemples, n^{os} 2 et 3, que nous publions.

On expédiait les coffres de mariage remplis de vêtements, d'objets de parure, de bijoux. La bourse au numéraire contenue dans un petit sac était remise de la main à la main; l'usage en durait encore au XVIII^e siècle. Ce sac étant destiné à être enfermé dans le bahut, il semble que le marié, en offrant cet argent, voulait par là faire comprendre à sa femme que ce coffre était le meuble de l'épargne.

N^o 1.

Bahut de 2^m,05 de longueur sur 0^m,82 de largeur; il est décoré de caissons et chargé de la plus fine ornementation ayant tous les caractères de la sculpture française et flamande du XV^e siècle. Ce coffre à profils droits est de la plus grande capacité.

N^o 2.

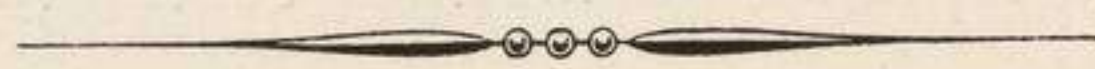
Coffre de mariage dont les parois sont décorées avec les *Travaux d'Hercule* (sans doute par allusion au prénom de fiancé). Les sujets sont traités en haut-relief. La devise de l'écusson est en français. Aux quatre angles sont des figures en ronde-bosse dont les costumes rappellent

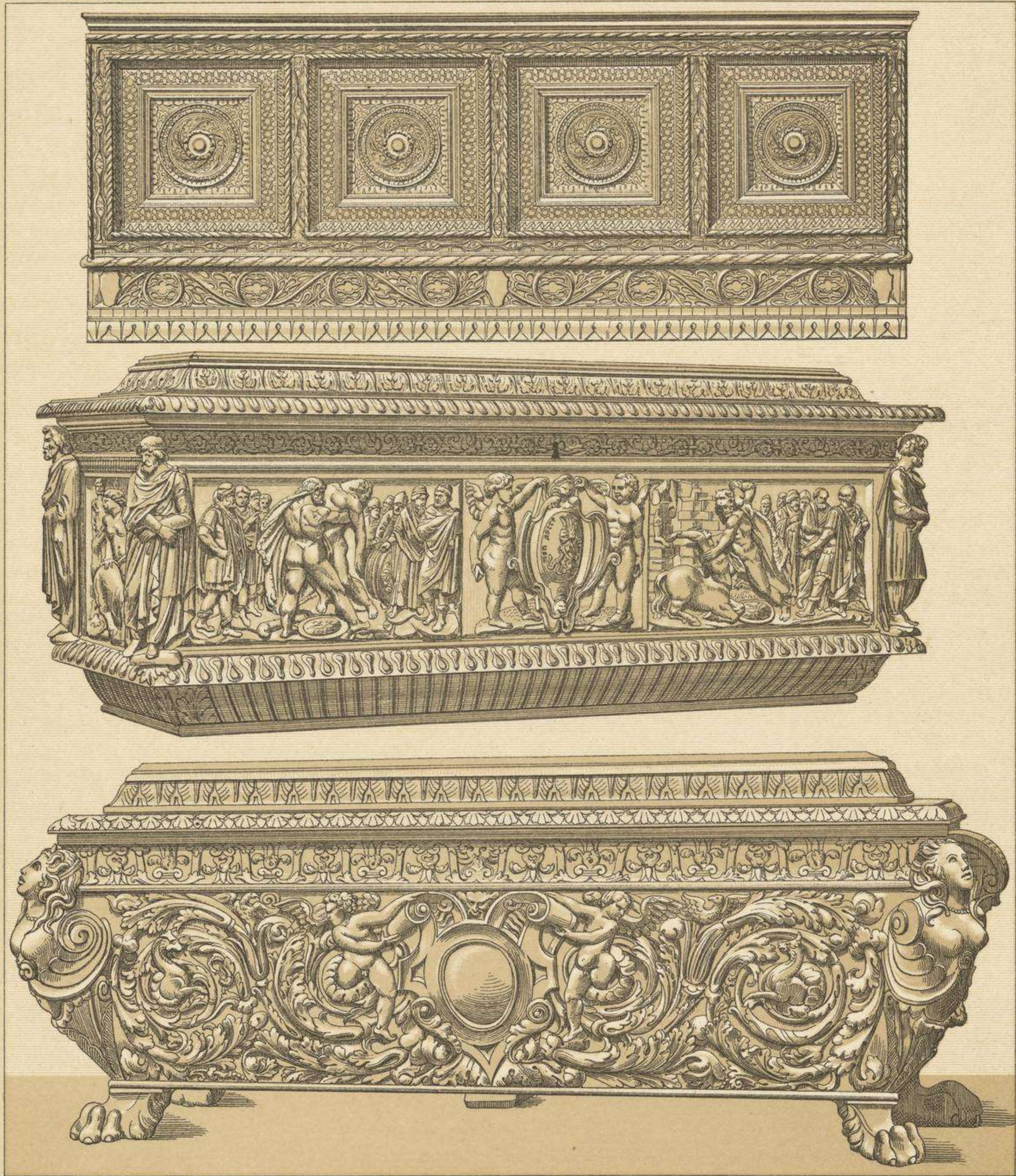
ceux des barbares, Dalmates, Parthes, Gaulois, qui se trouvent sur la colonne Trajane. Ce meuble magnifique démontre, une fois de plus, que les artistes de la plus grande valeur n'ont pas dédaigné de concourir à l'exécution des meubles usuels. C'est une main italienne qui l'a sculpté. Sa longueur est de 1^m,74; sa largeur, de 0^m,74.

N^o 3.

Monté sur quatre pattes de lion, ce bahut est d'un ordre moins élevé, mais c'est encore une œuvre puissante par la riche unité de son ornementation. C'est aussi un coffre de mariage. Sa hauteur est de 0^m,73; sa longueur, d'environ 1^m,75.

(Le n^o 2 se trouve à la maison royale à Turin; tous les trois ont été exposés au musée d'art industriel de Milan. Nous les devons aux photographies de M. G. Rossi.)





EUROPE XVI^E SIECLE


EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Goutzewiller del.

296

EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

ALLEMAGNE

MOBILIER. — LE POÊLE.

Le poêle que nous représentons est en terre cuite, frottée à la mine de plomb, selon l'usage très répandu en Allemagne. Il ne paraît pas probable que ce frottis soit ancien, et que ce vernis métallique, qui fait miroiter toutes les saillies, rend les ombres noires et ne laisse au regard aucun repos, ait été du goût de l'artiste qui a élevé ce petit édifice d'une architecture si bien pondérée. Ce poêle se trouve à l'hôtel de ville d'Augsbourg; c'est le plus beau des trois qui ornent les *chambres* dites *des princes*, parce qu'elles furent habitées, en 1653, lors de l'élection de l'empereur Ferdinand IV, par les quatre princes électeurs, de Mayence, de Cologne, de Trèves et du Palatinat.

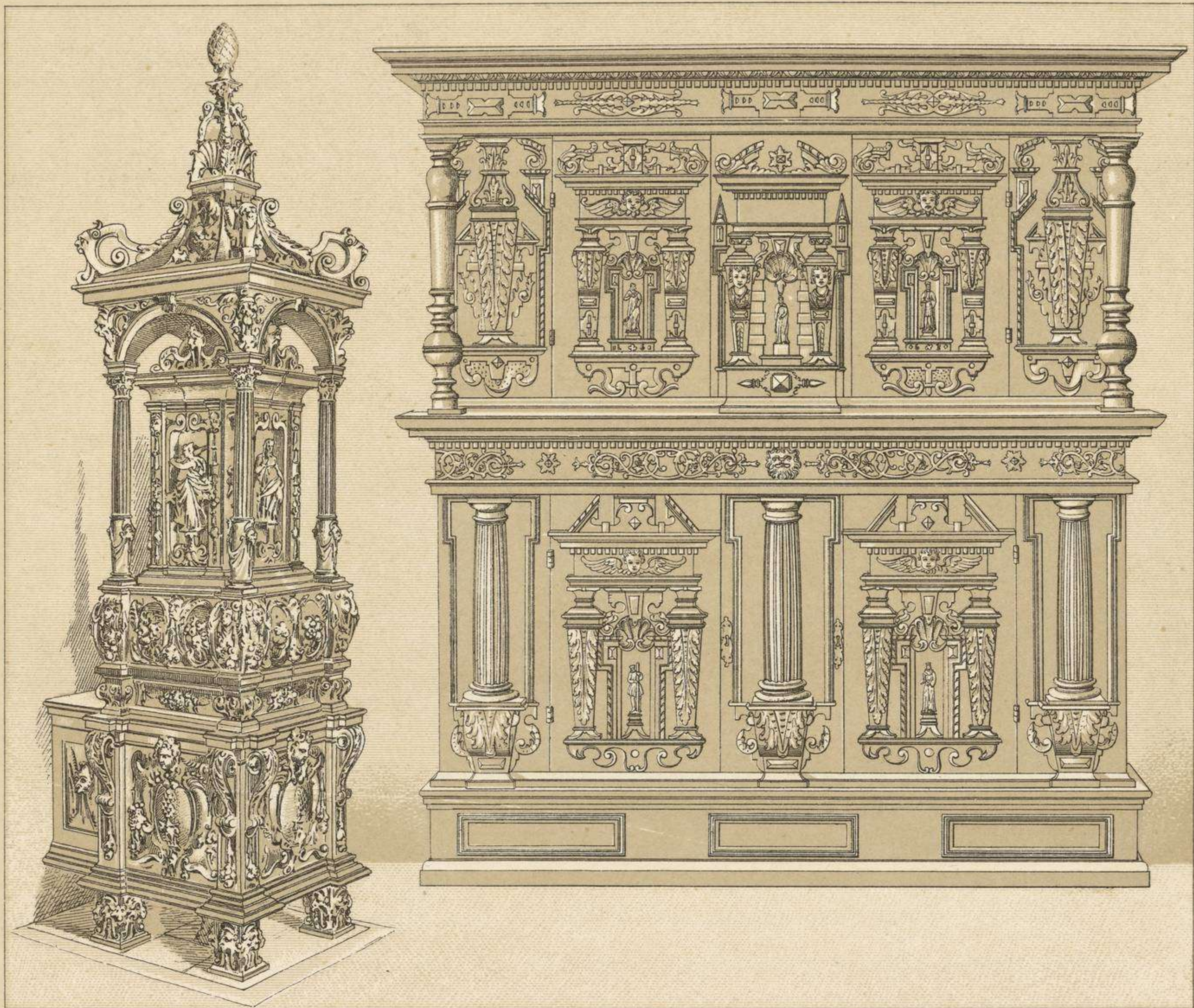
L'Allemagne s'est fait, de bonne heure, une renommée de ces poêles luxueux, mentionnés en France dès le XV^e siècle. Leur magnificence coïncide avec la richesse que reçut alors l'intérieur de l'habitation; on voit le parti qu'à l'époque de la renaissance, au XVI^e siècle, on sut tirer d'une nécessité climatérique. Ces constructions, qui se faisaient avec une matière ingrate et avaient l'importance de grands meubles, devenaient, entre les mains de Wilhelm Vogt, qui les fabriquait à Landsberg, en Bavière, les plus belles pièces du mobilier contemporain. Ses poêles sont encore la plus grande curiosité du *Rathhaus* d'Augsbourg, considéré cependant comme un des meilleurs monuments de l'Allemagne. Quoique cet hôtel de ville ait été bâti par Élie Holl de 1615 à 1618, le style des poêles de Vogt est si bien en rapport avec les fines conceptions de la renaissance italienne qu'il nous semble convenable d'en faire remonter le type à cette époque. Il est inutile d'ajouter que ces chefs-d'œuvre ne donnent pas le type du poêle vulgaire, en Allemagne, dont nous empruntons la description à Jacquemart (*Merveilles de la céramique*; Paris, Hachette, 1868): « Le poêle est une masse colossale qui s'élève au centre de la chambre
« principale, où se passent les actes de la vie commune; l'aire supérieure, unie et hors de vue, sert la nuit à
« recevoir un lit, où l'on dort en bravant les plus rudes températures; sur le côté, trois marches conduisent
« à un fauteuil, appliqué contre la paroi, où le maître du logis s'assied, dominant l'assemblée. Le siège, les bras,

« tout dans cette chaise présidentielle est en faïence ; quant à la masse cubique de l'édifice, elle est divisée
« par des pilastres à reliefs, d'une ornementation charmante, qui la séparent en régions verticales, coupées hori-
« zontalement par d'autres bandes arabesques en saillies ; les compartiments rectangulaires, résultant de cette
« disposition, sont remplis par des plaques à sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament ; les principales sont
« polychrômes, les autres vertes. » En achevant la description de ce poêle, qu'il avait vu à Paris, et qu'il con-
sidérait comme un des plus complets et des plus remarquables, Jacquemart ajoute « que, pour donner plus de ri-
« chesse à ses compositions, l'artiste les a modelées à deux plans : l'un en bas-relief, formant le fond ; des
« groupes, entièrement détachés, s'avancant au premier. » Le nom du potier est inscrit sur ce poêle en faïence :
il est de Hans Kraut, et daté de 1578. C'est d'Allemagne que sont venues en France les plaques de faïence
ornées de bas-reliefs émaillés, destinées à servir de revêtement à des poêles.

L'armoire qui avoisine, dans notre planche, le poêle d'Augsbourg, n'est point d'un style aussi élégant que celui des terres cuites de Vogt. Elle est considérée en Allemagne comme étant de 1590 à 1650, et est faite de plusieurs sortes de bois. La distribution en est remarquable ; si le genre est d'origine italienne, le caractère des détails rapproche ce meuble des produits flamands contemporains ; c'est peut-être de cette contrée que provient cette fabrication. Sa confection est d'une précision telle que c'est à peine si l'on y découvre quelques traces du jeu des bois. Si cette armoire est de main allemande, elle est un beau spécimen de leur industrie de cette époque, où l'on disputait si vivement à la France l'espèce de monopole que celle-ci tendait à s'assurer pour les ouvrages d'ébénisterie. La hauteur de ce meuble est de 1^m, 75 ; sa largeur de 1^m, 45.

(Ces deux objets sont reproduits d'après des photographies des collections ou musées de l'Allemagne.)





EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY


EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Toussaint lith

297



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

MOBILIER. — L'ORGUE.

L'armoire représentée, d'une hauteur de 3 mètres, sur 1^m,90 de largeur, est un de ces meubles où l'importance du travail surpasse de beaucoup la matière. Elle offre l'ensemble d'une façade architecturale à deux étages, le couronnement figurant un troisième étage de fenêtres de combles. C'est assurément un des plus beaux spécimens de la menuiserie de la fin du XVI^e siècle. Les Allemands à qui il appartient le datent de 1580 à 1620. Le couronnement de cette armoire, nous devons le dire, n'a pas la valeur de ses parties pleines. Le maître qui en a composé l'ensemble primitif a bien pu s'arrêter à la ligne droite de la corniche supérieure, comme on la voit à l'armoire de la planche ayant pour signe le Thermomètre, appartenant à une époque légèrement postérieure. Il n'y a peut-être là qu'une addition d'ouvrier, et une trace de tâtonnements auxquels donnèrent lieu certaines innovations survenues dans l'Italie contemporaine. Car il est indifférent que ce meuble soit ou non sorti de mains allemandes ; il est complètement du caractère italien de son époque. On n'en était plus alors, dans l'architecture, à la sévérité de Palladio, et les meubles se ressentaient assez heureusement de ce que l'on enlevait à la nudité et à la monotonie qui pouvait résulter de cette sévérité, particulièrement en ce qui concerne la superposition d'ordres différents sur une même façade, ainsi que le fit Jacques de la Porte, qui ne craignit point de modifier les plans de Vignole, son maître, pour laisser de lui-même un souvenir personnel (Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*; Paris, Didot, 1870). L'innovation principale de Jacques de la Porte, usant, dans l'achèvement du Gésu, de la superposition d'ordres différents, et des ailerons qui prévalurent dans l'architecture du XVIII^e siècle, fut donc utile aux meubles construits comme notre armoire, c'est-à-dire offrant des réductions architectoniques. Elle leur procura, dans les détails, une diversité qui les rendait plus attrayants. Son ornementation, quelque peu touffue, fut de moins bon goût, et c'est à son imitation, d'ailleurs maladroite, qu'il convient d'attribuer les lourdes fioritures qui s'étalent au haut d'un meuble dont toutes les autres parties sont si sagement réglées. D'ailleurs, il porte pleinement le cachet de son époque. Cette armoire à quatre portes est en bois de haute futaie, madré. Jamais la *carrelette d'Allemagne*, le *trusquin d'assemblage*, la *scie à cheville*, n'ont été employés avec plus de dextérité à un meilleur ouvrage de franche menuiserie.

L'orgue de chapelle est une œuvre d'un ordre plus élevé et d'une époque antérieure. Avec ses fins pilastres, l'arcade de ses cintres tronqués ou surbaissés, sa riche frise, l'ornementation de cet instrument appartient à la première partie du XVI^e siècle, et peut être considérée comme l'œuvre d'un véritable artiste. Ce meuble est aussi de style italien, et se rapproche du faire des maîtres de ce pays. Sort-il de la main d'un d'entre eux? On s'est souvent trompé sous ce rapport. Le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, longtemps attribué au Florentin Paul-Ponce Trebatti, est de Jean Juste, sculpteur français. Nous ignorons si cet orgue, avec son caractère italien, n'est pas sorti des mains d'un allemand, mais c'est à coup sûr un des meubles les plus élégants que comporte le genre.

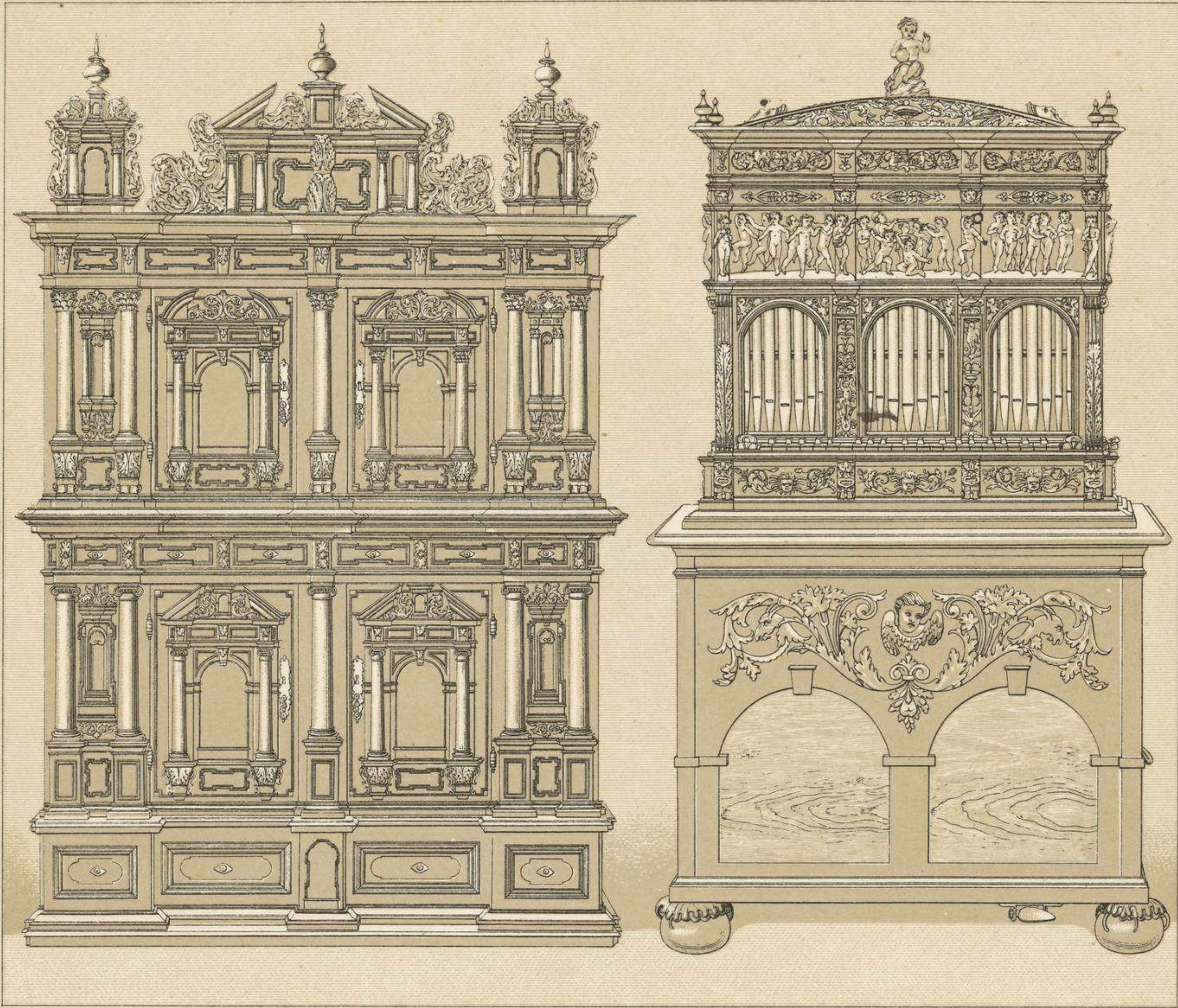
Nous n'avons rien à ajouter sur l'instrument lui-même. L'invention des orgues est aussi ancienne que leur mécanisme est ingénieux; les Grecs l'appelaient ὄργανον, *l'instrument par excellence. L'instrument à plusieurs têtes*, inventée par Pallas, dont Claudien comparait, chez les Romains, les voix innombrables « à une moisson d'airain, » l'*organum* hydraulique, à soufflets, existait même à Jérusalem, où saint Jérôme rapporte qu'on l'entendait à mille pas de distance. Les orgues ne furent transportées dans les basiliques chrétiennes qu'après leur disparition des fêtes et des spectacles du paganisme. Chez les anciens, l'*hydraule*, où la pression de l'air dans les tuyaux avait lieu par l'impulsion de l'eau, était employée dans les grandes enceintes, au cirque et dans les théâtres. Cet usage profane en fit rejeter l'emploi par les Pères de l'Église. On ne trouve l'orgue réellement consacré dans le temple chrétien qu'en l'année 660, par suite d'un décret du pape Vitalien, quoique Venantius Fortunatus en eût préconisé l'excellence, pour accompagner les chants religieux, dès la fin du V^e siècle. Un des plus célèbres instruments de ce genre fut l'orgue envoyé par Constantin Copronyme au roi des Francs, Pépin, dans le VIII^e siècle.

On tient que c'est à l'orgue que fut dû, dans les temps modernes, le développement de l'harmonie, cet instrument se prêtant plus que tout autre à combiner, avec plénitude et durée, plusieurs sons ensemble. Les Francesco Landino, *Cieco* ou *l'Aveugle*, Squarcia Lupo, Antonio degli Organi, furent célèbres, du XIV^e au XV^e siècle, à Venise comme à Florence, ainsi que le devinrent, après eux, Milleville, un Français, qui suivit en Italie la duchesse Renée de France, fille de Louis XII; Aranxo, organiste de Séville; John Bull, organiste de la reine Elisabeth. On sait l'immense réputation acquise par Frescobaldi, organiste de Saint-Pierre de Rome, dès le commencement du XVIII^e siècle. (Balni, *Storia di Palestrina.*)

On doit considérer le type de notre petit orgue comme un meuble, qui se rencontrait fréquemment dans les grandes maisons, et l'on doit tenir aussi pour fort probable que les instruments de ce genre sortaient, surtout pendant la majeure partie du XVI^e siècle, des fabriques italiennes.

(Cet orgue appartient à M. J. G. Schweizerin, de Stuttgart. L'armoire provient de Munich. L'un et l'autre sont reproduits d'après des documents photographiques.)





EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Renaux lith.



EUROPE. — XVI^E SIÈCLE

CHAIRES. — ESCABEAU. — PRIE-DIEU. — CABINETS.

Les deux chaises à dossier, représentées dans la partie supérieure de cette planche, se trouvent au château de Blois; elles sont de main française, mais de ce style italien dont sont empreints tant de monuments du centre de la France, construits pendant la première partie du seizième siècle; il rappelle encore, en certains endroits, l'ornementation usitée dans nos contrées pendant le quinzième siècle et même avant, comme l'est celle des parchemins plissés en tuyaux, qui remonte au quatorzième siècle. Les panneaux de la caisse de l'un de ces sièges conservent encore ce décor de la vieille menuiserie. On sait que l'usage de la chaise à bras et à dossier, constituant la *chaise*, était exclusivement réservé au maître et à la maîtresse de la maison.

L'escabeau que nous donnons est d'un caractère large, peut-être un peu postérieur aux deux chaises, mais non moins français. L'escabeau était un siège plus bas que le banc et la chaise; c'était lui que l'inférieur devait prendre quand on lui permettait de s'asseoir. En dehors du cérémonial, c'était un meuble charmant, qui se déplaçait facilement; il était commode pour causer avec les femmes, en ce qu'il permettait de se retourner dans tous les sens. Puis on ne l'employait pas seulement comme siège, mais aussi en guise de petite table basse sur laquelle se posait l'assiette du goûter, un pot, une tasse, un coffret à ouvrage. On en fit de toutes les hauteurs, de tous les poids; ils étaient souvent triangulaires et, ainsi que le fait remarquer Viollet-le-Duc, cette variété que l'on rencontrait dans la même chambre devait contribuer à donner aux réunions une physionomie pittoresque, bien éloignée de celle d'une assemblée de personnes assises avec monotonie sur des sièges de même hauteur. Chez les gens riches, les escabeaux, sur lesquels s'asseyaient souvent les familiers, étaient couverts de petits coussins, qu'on appelait *banquiers*.

Le milieu de notre planche est occupé par un prie-Dieu oratoire en forme de stalle, dont nous donnons la face et le profil pour montrer que, non seulement le pupitre est à une plus grande élévation que la hauteur normale d'un siège, mais encore que ce meuble n'en a pas la profondeur. Le dossier de ce prie-Dieu est un retable fixe. C'est un meuble de véritable valeur et d'une exécution encore supérieure à celle des deux chaises,

tout en ayant un caractère analogue et étant vraisemblablement de la même époque et de la même école. « L'usage du prie-Dieu, dit Viollet-le-Duc, n'est pas ancien, et ne remonte pas au-delà des dernières années du quinzième siècle. Jusqu'alors lorsqu'on disait la prière du soir ou du matin, les seigneurs se rendaient avec leur famille et leur monde dans la chapelle du château, les bourgeois dans la salle principale de la maison; là on s'agenouillait à terre ou sur des tapis et coussins. Les églises n'avaient ni chaises ni bancs; on se tenait debout pendant les offices ou à genoux sur les dalles. Mais, à la fin du quinzième siècle, lorsque les habitudes de luxe et de confort commencèrent à se répandre dans toutes les classes de la société, on plaça des bancs dans les églises, des prie-Dieu dans les oratoires et chapelles des châteaux pour les seigneurs. Des oratoires, ces meubles pénétrèrent dans les chambres à coucher ou les retraits y attenants. La prière cessant d'être commune, chacun voulut avoir un meuble particulier pour la dire à son aise. » Les prie-Dieu de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième ne sont pas rares; les vignettes et les bas-reliefs de cette époque en sont remplis, et ils adoptent tous la forme connue.

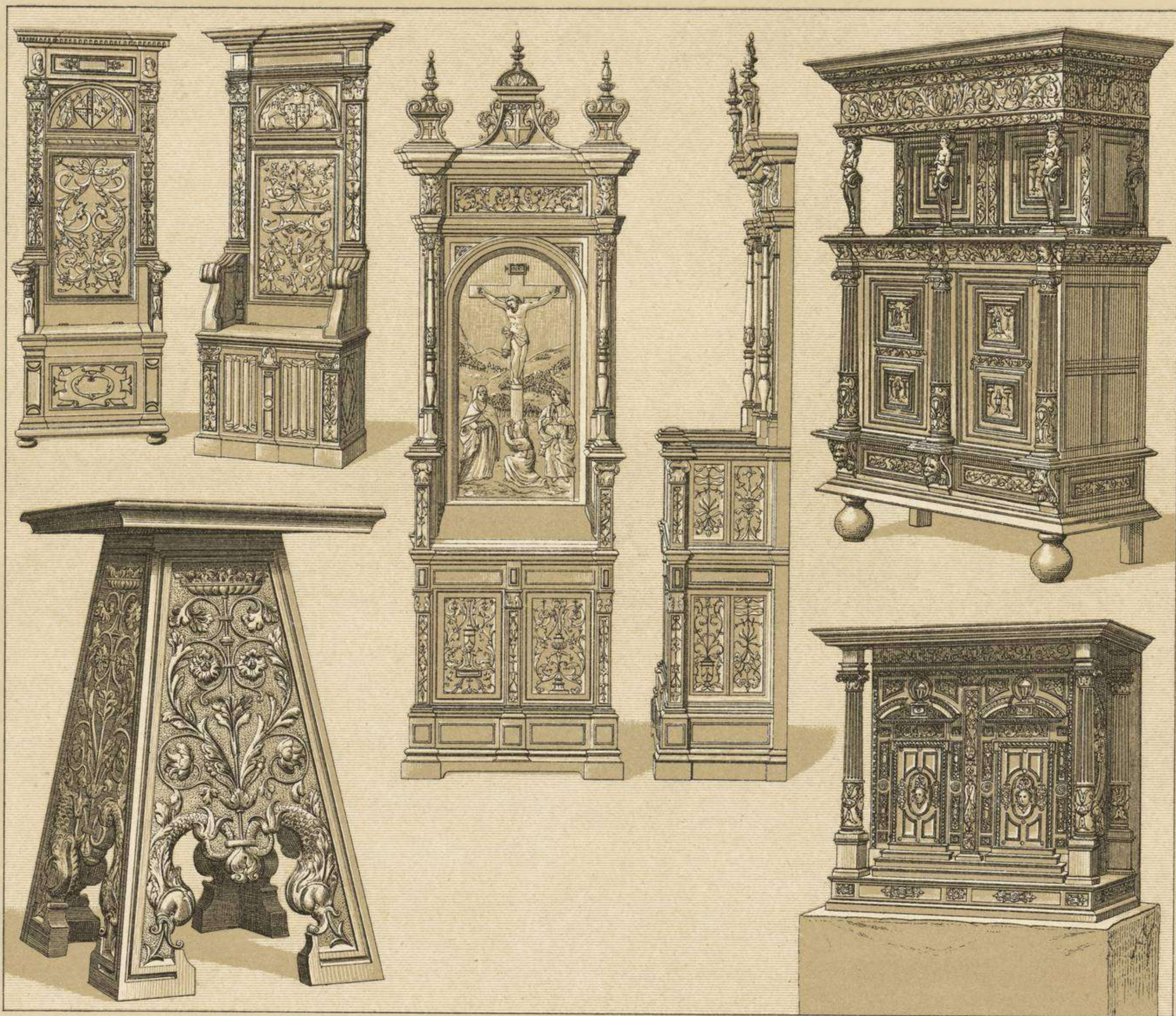
Nos deux derniers exemples sont de ces cabinets dont la variété fut si grande: l'un est un meuble à deux corps posant sur pieds, l'autre est un coffret pour poser sur meuble. Nous n'y insisterons pas, en ayant déjà parlé. Dans la seconde moitié du seizième siècle, on fit un grand nombre de ces cabinets, les Allemands surtout qui les appelaient *kunstschränk*, *armoire artistique*. « On rencontre des cabinets, dit M. J. Labarte, auxquels ont travaillé tout à la fois le peintre, le sculpteur, l'orfèvre, le graveur sur métaux et le graveur en pierres fines, l'émailleur, le mosaïste et l'artiste en marqueterie. Les bois précieux, l'ivoire, l'ambre, la nacre, les métaux et les pierres dures sont employés à les décorer. »

Les musées d'Allemagne conservent un assez grand nombre de ces meubles de luxe; ceux-ci en proviennent et sont tous deux des produits du pays; le plus petit est de Cologne. Le centre principal de ce genre de fabrication était Augsbourg.

Documents photographiques.

(Nous devons à M. Mieusement les deux chaises et le prie-Dieu provenant du château de Blois. L'escabeau appartient à M. le comte d'Armaillé, et est tiré de la collection de M. Franck, l'Art ancien.)





EUROPE XVI^E SIECLE

EUROPA XVITH CENTY

EUROPA XVI^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Goutzwiler lith



ANGLETERRE

LE SALON D'UNE HABITATION SEIGNEURIALE AU XVI^e SIÈCLE.

Le château d'où provient cet intérieur se trouve dans la paroisse de Boughton-Malherbe, comté de Kent. Il a été bâti par J. Édouard Votton, trésorier de Calais et conseiller privé sous le règne de Henry VIII. Ce *hall* n'existe plus, ou plus justement ne subsiste plus que sous le déguisement dont il a été l'objet; on a enlevé le vieux lambris de chêne et on a divisé la salle en trois pièces, en y établissant un plafond horizontal. Il faut maintenant passer à travers ce plafond pour examiner à la bougie la vieille voûte et ses décorations délabrées. L'aspect ancien, restitué ici, est celui du salon, du *drawing-room*, la « pièce de réception », dans laquelle les châtélains reçurent la reine Élisabeth en 1573. On croit même que la décoration peinte le fut pour cette visite. Cette salle voûtée peut être rapprochée de la galerie des fêtes du palais de Fontainebleau, qui était destinée à être voûtée de même dans sa partie centrale, comme on le voit par les consoles qui devaient recevoir la tombée des voûtes et qui y sont demeurées.

Selon la tradition du moyen âge, lorsque les murs des maisons ou châteaux présentaient une assez forte épaisseur on retrouve ici les bancs en pierre dans les ébrasements et l'intérieur des fenêtres.

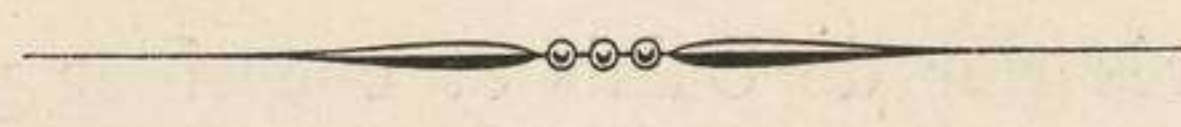
Le caractère des ornements de la voussure diffère du décor vertical de la paroi. Les premiers sont des entrelacs ayant quelques rapports avec les entrelacs celtiques; le mur a une de ces décorations du genre architectonique de goût italien, si fort en faveur pendant le seizième siècle et la première partie du dix-septième et qui, avec le plein cintre de cette construction, donne un des exemples de ce style qui a reçu le nom d'*Elizabethan*, parce que ce genre, quoique plus ancien qu'elle en Angleterre, s'est développé graduellement sous le règne d'Élisabeth. Le classique italien s'y mêlait aux restes du vieux style, auquel les Anglais étaient toujours attachés.

Document provenant de la belle publication de M. Joseph Nash : *The Mansions of England in the olden time*,
Londres, 1839-1849, Sotheran éditeur.

Voir ce dernier ouvrage pour le texte : *Ancien and modern furniture of woodwork*, par John Hungerford Pollen. —
Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture, aux mots Architecture et Voûtes*.

ANGLETERRE

LE MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE





ANGLETERRE

ENGLAND

ENGLAND



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Gaulard lith.



ANGLETERRE

INTÉRIEUR DE L'HABITATION SEIGNEURIALE.

HALL OU GRANDE SALLE D'UN CHATEAU DU COMMENCEMENT DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Hatfield-house, demeure actuelle du marquis de Salisbury, a été bâti par Robert Cecil, premier comte de Salisbury, entre les années 1605 et 1611, non sur les ruines de l'ancien château appelé *Heathfield* au temps des Saxons, à cause de sa situation sur une hauteur, *heath* (une partie de ces ruines existe encore), mais sur une éminence voisine.

L'Angleterre est le pays des châteaux; sur tous les points du pays s'élèvent des résidences splendides en rapport avec la puissance et l'opulence de son aristocratie, la plus riche du monde. Ces demeures seigneuriales datent souvent de notre époque; d'autres, d'âge ancien, sont restaurées par des mains habiles de manière à y rappeler les mœurs, les goûts, les coutumes d'autrefois. Les Anglais, si amoureux du confort, savent cependant s'accommoder des inconvénients de ces antiques logis, des détours fréquents, des escaliers interrompus, des galeries sans issue, des cabinets secrets, etc., que souvent on y rencontre à chaque pas. Ils font en cela preuve d'un bon goût, qui se lie d'ailleurs avec un sentiment de respect pour l'inutile tourelle flanquant le château où le père et l'aïeul ont vécu.

« Dans les grandes constructions civiles, dit Viollet-le-Duc, comme les salles d'assemblée, les *halls*, les constructeurs du moyen âge ont presque toujours le soin de prendre des jours inférieurs et supérieurs; les jours inférieurs permettent de voir ce qui se passe au dehors, de donner de l'air; les jours supérieurs envoient la lumière directe du ciel. Si étendues que fussent les salles comme surface et hauteur, les fenêtres se trouvaient toujours proportionnées à la dimension humaine et, ce qui est plus important, à la dimension raisonnable que l'on peut donner à un châssis de menuiserie destiné à être ouvert fréquemment. »

Les Anglais du seizième siècle se sont légèrement affranchis de ces réglementations du moyen âge. Ce que leurs architectes ont su tirer de la vitre obligée par le climat pour procurer à l'intérieur de la demeure la lumière et la gaieté, malgré les épaisseurs des murailles, est d'une hardiesse telle que la baie d'une fenêtre comme celle de la grande salle de Hatfield prend les proportions d'une paroi de cette salle, animée du décor magi-

que de la vie extérieure. C'est en se servant de l'épaisseur même de la muraille que l'Anglais a divisé les jours de sa fenêtre en un jour supérieur et en un jour inférieur. La bande massive qui les sépare, lien nécessaire pour la solidité, était en outre obligée pour empêcher le jeu d'une menuiserie de trop de portée; mais pour le temps, cette construction, si elle marque dans son dessin et ses subdivisions rectangulaires l'esprit rectiligne de l'Anglais, détermine aussi l'un des caractères les plus originaux et les plus charmants de l'architecture civile en Angleterre.

Le lambris dont cette pièce est garnie dans sa partie inférieure était d'usage général. Ce lambris était isolé du mur et cloué sur des tasseaux scellés au plâtre dans des rainures. On évitait ainsi la fraîcheur des murs, toujours assez dangereuse dans les habitations.

Les portes de communication d'une pièce à l'autre étaient toujours tenues basses, selon la tradition du moyen âge où, dans aucune habitation, fût-elle princière, on ne trouverait pas, dit Viollet-le-Duc, une seule porte intérieure élevée, mais toujours des portes basses que l'on n'élargissait qu'autant qu'elles servaient de communication entre de grandes salles destinées à offrir une série de pièces propres à donner des fêtes; toutes indifféremment, conservant toujours une hauteur variant de 2 m. à 2^m50 au plus.

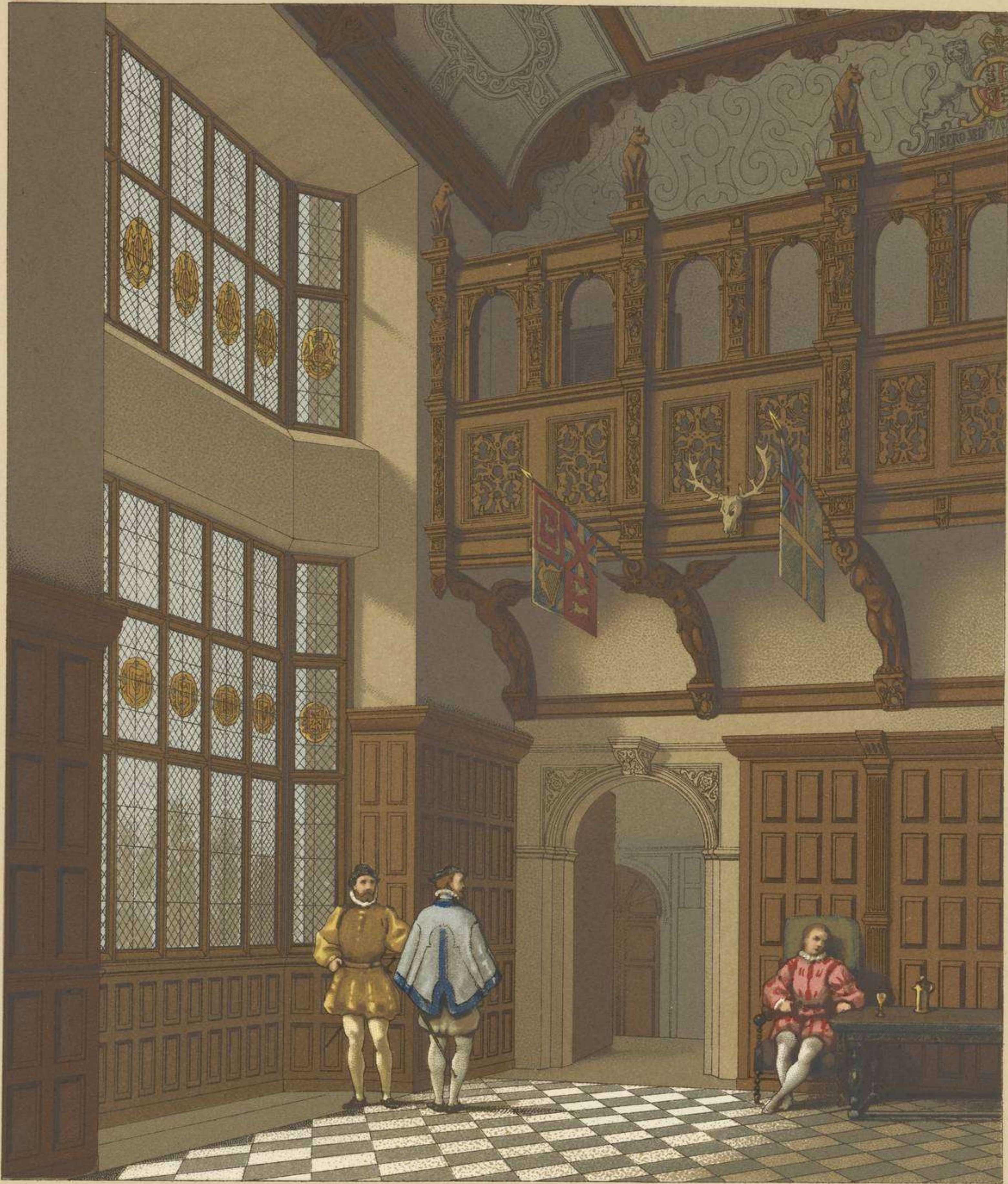
Les grandes salles des châteaux, selon la tradition du moyen âge, étaient toujours disposées, presque à rez-de-chaussée, c'est-à-dire au-dessus d'un étage bas, le plus souvent voûté, sorte de cave ou de cellier servant de magasin. On arrivait au sol des grandes salles par de larges perrons ou des rampes extérieures. Les escaliers, proprement dits, n'étaient généralement destinés qu'à desservir les appartements privés. Toute grande réunion, fête, cérémonie ou banquet, se tenant dans la grande salle, il n'y avait pas lieu d'établir pour les étages fréquentés par les familiers de larges degrés. Les grandes salles des châteaux possédaient toutes des tribunes, généralement de menuiserie, d'une importance plus ou moins grande. On y plaçait les musiciens les jours de fête et de banquet, les femmes, ou des personnes étrangères auxquelles on voulait faire honneur. On y accédait par des escaliers extérieurs.

La tribune du *hall* de Hatfield-house est d'une beauté et d'une importance exceptionnelle : son nom de *Longue Galerie* sert à désigner la salle elle-même; c'est une œuvre de menuiserie construite en encorbellement, formant une tribune de cent soixante-trois pieds de longueur. Cet intérieur est emprunté au bel ouvrage de l'architecte Nash : *The Mansions of England*.

Aquarelle de M. Stéphane Baron.

Voir pour le texte : *Le Recueil de M. J. Nash; Londres, Henry Sotheman et Cie, 1872.* — *Le Dictionnaire raisonné d'architecture, de Viollet-le-Duc.* — *Le Voyage d'un amateur en Angleterre, par M. Alf. Michiels; Paris, Renouard, 1872.*





ANGLETERRE

ENGLAND

ENGLAND



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Percy lith.

XVI
y
XVII

88
R