

RACINET

LE **C**OSTUME

HISTORIQUE

14^E LIVRAISON

FIRMIN DIDOT ET C^{IE}

PARIS

LE
COSTUME HISTORIQUE.

—
TOME V.
—

PLANCHES ET NOTICES

301 à 400.

6-VI-16



R. 7147

FRANCE

COSTUMES MILITAIRES;
FIN DU XVI^e SIÈCLE ET COMMENCEMENT DU XVII^e.

ARMES ET DÉTAILS DE L'ÉQUIPEMENT.

			2		
	3		4		
1		5	7	9	
	6		8		
10	11	12	13	14	

N° 1. — Crillon, colonel-général de l'infanterie ; fin du seizième siècle, règne de Henri IV.

Les grèves ont disparu des armures et la braconnière a fait place à de longues tassettes qui couvrent les cuisses jusqu'au genou et se bouclent par des courroies sur les bottes.

L'armure va bientôt disparaître par suite des perfectionnements apportés à la fabrication de la poudre et des armes à feu. Malgré Louis XIII qui lui resta fidèle jusqu'à la fin, elle fut abandonnée sous son règne.

Ce personnage porte l'épée *en verrouil*, *verrou*, au moyen du *pendant d'épée*. (Voir ce détail n° 3.)

La croix blanche était, depuis le quatorzième siècle, la marque distinctive des Français ; elle se portait sur le vêtement et les étendards. (Voir la pl. A L ; Europe, Moyen Age.) Les protestants lui substituèrent une écharpe blanche, qui, à partir de Henri IV, resta à la maison royale. Quant à la croix blanche, elle disparut des vêtements, mais fut conservée jusqu'en 1792 sur les drapeaux.

Dans les anciens régiments, la compagnie dite *colonelle* recevait pour marque distinctive un drapeau blanc que traversait une croix indiquée par un liséré de même couleur : tel était le signe exclusif et personnel de l'autorité du colonel général.

Le régiment n'en avait pas moins son drapeau particulier.

N° 2. — Petite arquebuse française à canon lisse. Canon gravé et à pans jusqu'à la moitié de sa longueur. Platine à rouet maintenue par une seule bride ciselée en coquille. Bois entièrement et richement orné d'incrustations en cuivre et en nacre colorée du plus bel effet. Petite sous-garde repercée à jour.

La platine à rouet fut inventée vers le commencement du seizième siècle, à une date inférieure de peu d'années à l'invention de la platine à

mèche. (Voir, à ce sujet, la notice de la pl. Europe XVI^e siècle, ayant pour signe le Tambour.)

N° 3. — *Pendant d'épée*, en cuir garni de boucles en cuivre ciselé.

Le pendant d'épée était une large bride qui s'accommodait avec le ceinturon pour porter l'épée *en verrouil*, c'est-à-dire horizontalement. La courroie allant de la ceinture au bas de cette bride, avait pour but de tenir en place fixe l'épée dont la poignée se trouvait plus sûrement sous la main. Ce port d'épée se combinait avec la mode du temps ; les gentilshommes affectaient de laisser leur manteau pendre de tout son poids sur l'arme en position horizontale. Henri III est souvent représenté avec l'épée en verrou, mais l'effet produit n'est pas le même à cause des proportions étriquées du manteau de son époque. Le pendant d'épée était même déjà porté sous Charles IX ; voir ici le n° 12. (Exemples dans les pl. la Bague, France XVI^e siècle ; le Rasoir, France XVI^e, XVII^e siècle.)

N° 4. — Chapeau de fer à nasal ; maison du Roi ; seizième siècle.

Ce chapeau de fer devait être garni de feutre, ainsi que le signale Penguilly l'Haridon en parlant du grand chapeau de feutre à plumes, doublé d'une calotte d'acier, devenu la coiffure militaire en usage. (Le catalogue du Musée d'artillerie ne donne aucun détail au sujet du nasal mobile que l'on voit à ce chapeau de fer, nasal mobile usité alors dans les Flandres.)

N° 5. — Arme de chasse du seizième siècle, à trois canons de pistolets séparés, s'emmanchant sur un épieu.

Cette arme est maintenue par une rondelle percée à son milieu et pourvue d'une double douille qui recevait une hampe traversant cette rondelle ajourée. La hampe portait un fer d'épieu qui dépassait l'extré-

mité des canons. A chaque canon correspond une platine à rouet maintenue par un tambour cylindrique. Les gâchettes des platines se voient à la partie sphérique qui surmonte la douille; elles sont percées pour recevoir le cordon au moyen duquel on pouvait faire feu, en tenant la hampe par son extrémité inférieure.

N° 6. — Court pistolet à deux canons convergents. Crochet de ceinture.

Le rouet de la platine est maintenu par une bride à trois pointes, ciselée et repercée à jour, tenant au bassinet par une forte bride circulaire joignant le corps de platine et fournissant le ressort du chien. L'exécution et l'invention de cette platine sont remarquables. Pommeau de forme bifurquée.

N° 7. — Pistolet en fer entièrement gravé et portant quelques traces de dcrcure. Rouet extérieur, maintenu par une forte bride circulaire. Platine gravée. Pommeau de forme triangulaire. Crochet de ceinture.

N° 8. — Amorçoir ou pulvérin, servant en même temps de clef pour le mousquet à rouet porté par la figure n° 14.

N° 9. — Arquebusier protestant; fin du règne de Henri III. Costume blanc pour *marquer la netteté de conscience au devoir par lui fait de maintenir l'honneur de Dieu et du public.*

Ce soldat porte le cabasset et une cuirasse munie de tassettes. Arquebuse à mèche avec poire à poudre, amorçoir et poche à balles; dans la main gauche, la *fourquine*. (Voir les planches la Tourelle et la Béquille.)

Les compagnies d'infanterie comprenaient alors des arquebusiers et des piquiers. On y adjoignit en 1572 les mousquetaires pourvus d'armes à longue portée et souvent montés sur de petits chevaux; cette sorte d'infanterie à cheval fut l'origine des dragons.

N° 10. — Officier général de troupes à cheval; règne de Louis XIII.

L'armure est remplacée par un buffletin solide, fait de peau de buffle ou d'élan. Ce vêtement avait l'avantage d'être l'éger et d'amortir, dans une certaine mesure, les coups d'épée.

C'est le cardinal de Richelieu qui fit de l'escadron l'unité tactique des troupes à cheval. En 1635, Louis XIII ordonna l'organisation de douze régiments de cavalerie légère; les compagnies de *carabins* ou carabiniers, c'est-à-dire portant la carabine, en formèrent un autre; enfin on créa six régiments de dragons. Il y avait en outre vingt-huit régiments étrangers.

Turenne et Louis XIV, secondé de Louvois, achevèrent définitivement la réorganisation commencée par Richelieu.

N° 11. — Officier ingénieur de la fin du règne de Louis XIII. Il muni de la cuirasse de siège, du bouclier et du *pot-en-tête* pour se rendre à la tranchée.

Au siège d'Amiens (1597), Sully faisait décider qu'à l'avenir, dans l'attaque des places, les travaux d'approche seraient exécutés par les régiments. Les premières nominations d'officiers ingénieurs datent aussi de la même année. Des officiers de la noblesse se mirent à étudier l'art d'attaquer et de défendre les places, et en 1688 on comptait cinquante-cinq ingénieurs brevetés, parmi lesquels l'une des gloires militaires de la France, Le Prestre de Vauban.

N° 12. — Gentilhomme décoré de l'ordre de Saint-Michel; règne de Charles IX.

Il porte le morion comme défense de tête, des manches de fine maille, une cuirasse de forme très élégante gravée et dorée, avec tassettes reposant sur la trousse. Longue épée à garde compliquée pour protéger la main du combattant; son pendant d'épée permet de la porter en verrou. Bottes montant jusqu'à la trousse et garniture intérieure enveloppant des chausses de soie.

C'est en 1569, sous l'autorité de Strozzi, colonel général de l'infanterie, que l'organisation des troupes à pied en régiments devint définitive. Toutefois la division du régiment en bataillons ne date que de 1635.

N° 13. — Cartouchière munie d'étuis renfermant des charges de poudre; accessoire du mousquet à rouet porté par le n° 14.

N° 14. — Mousquetaire du règne de Louis XIII, muni d'un buffletin et d'un grand hausse-col pour la défense de la poitrine. Mousquet à rouet.

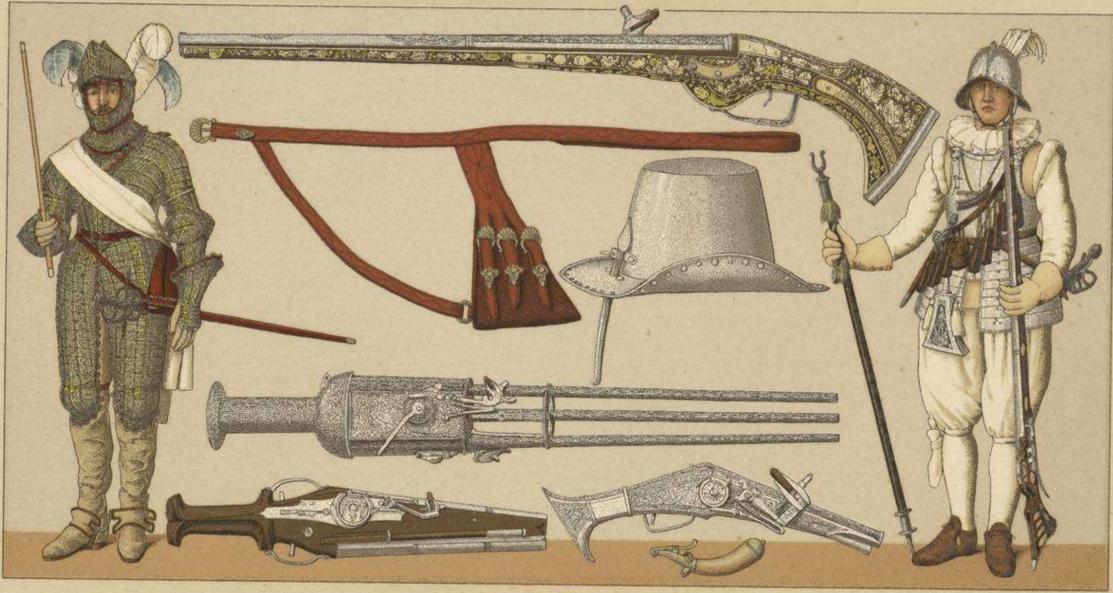
Dans le mécanisme de la platine de cette arme, la pierre, pyrite de fer ou silice, est au moment du tir en contact avec la roue cannelée du rouet; lorsqu'on lâche la détente, le frottement donne naissance à des étincelles qui enflamment la charge. Les accessoires de l'arme sont: une cartouchière, une poche à balles, une poire à poudre, enfin un amorçoir ou pulvérin servant aussi de clef pour le rouet. (Voir le n° 8.)

Le mousquet à rouet et l'arme à serpentín ou fusil à mèche furent employés simultanément jusqu'à l'invention de la platine à miquelet, adoptée en France vers 1670. Cette dernière fut elle-même remplacée par la platine à silice vers 1700.

Les n°s 2, 3, 4, 5, 6 et 7 font partie des collections composant le Musée d'Artillerie de Paris.

Les n°s 1, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, proviennent de la collection des Costumes de guerre, formée au Musée d'Artillerie par M. le colonel Leclercq.

Voir, pour le texte: Catalogue des collections du Musée d'Artillerie, par Penquilly l'Haridon; Notice sur les Costumes de guerre de ce musée, 1876, et l'Histoire du Costume en France, par Quicherat.



FRANCE XVI-XVII^E S^{CL}E

FRANCE XVI-XVIITHEENTH

FRANKREICH XVI-XVII^{TES} JAHR^T

BF

IMP. FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Schmidt lith.



ANGLETERRE

ARCHITECTURE INTÉRIEURE DU TEMPS D'ÉLISABETH.

PLANCHE DOUBLE.

Cette décoration est celle de la salle à manger d'un château fort du seizième siècle, situé dans le Lancashire. Specke-Hall, dont les fossés taris sont aujourd'hui convertis en jardins, est à environ huit milles de Liverpool, près de la Mersey. C'est un des plus précieux spécimens des manoirs du temps. La décoration intérieure de ce château est d'un large et riche caractère; quoique plusieurs parties de cet édifice prouvent une date plus ancienne, une inscription placée sous le porche, et portant la date de 1598, en attribue la construction entière à Sir Edward Norris, esquire. La salle à manger que nous reproduisons a été, il y a quelques années, l'objet d'une restauration exécutée sous l'habile direction de Joseph Brereton.

A la fin du seizième siècle, il n'était plus du tout question en Angleterre du remarquable style d'architecture qui s'y était créé vers 1509, connu sous le nom de style Tudor. A l'époque où, sous l'influence des Italiens, on retournait généralement aux traditions de l'art antique, en France comme en Espagne et en Allemagne, l'Angleterre avait eu cette originalité et cette puissance de se faire une espèce de renaissance à elle. Puis, là comme partout, on abandonna l'ogive et son système pour subir l'empreinte commune, modifiée plus ou moins par les artistes locaux. C'est ce mouvement tardif qui, en Angleterre, a produit ce qu'on y appelle le style Élisabeth, auquel appartient notre reproduction.

La salle à manger du château de Specke est une belle pièce, spacieuse, dont les proportions et le large foyer conviennent bien à l'existence d'un opulent châtelain, ayant à recevoir ses pairs ou à traiter de riches tenants. La décoration du plafond est remarquable; les solives à moulures s'entrecroisent de façon à former des caissons; les poutres sont ornées, comme l'intérieur du caisson même, de rinceaux formés de tiges de houblon d'un relief discret qui, sans nuire à l'effet puissant des poutres apparentes, semble couvrir le tout d'une délicate broderie. Les lambris montent jusqu'au plafond; le manteau de la large cheminée porte lui-même un revêtement de bois d'un dessin architectural chargé de sculptures dont les principales paraissent être des portraits de famille. Au milieu, c'est le châtelain lui-même, Sir Edward Norris avec ses deux femmes, et au-dessous d'eux leurs enfants.

La logette donne un charme réel à cette partie de l'habitation; ce cabinet de lumière est bien supérieur au retrait du moyen-âge, installé dans l'embrasure de la fenêtre, dans l'épaisseur du mur. Faite de bois et de vitres à travers lesquelles passe une abondante clarté, cette logette à pans coupés a un caractère tout à fait typique, bien septentrional. En un pays si souvent brumeux, elle procure dans l'intérieur tout ce que l'on peut avoir de jour, et, par la disposition qui lui est donnée, permet de voir les choses du dehors sans s'exposer au contact d'un air humide ou froid. Elle est entièrement dans les mœurs anglaises, et partout on la retrouve, en encorbellement sur le devant de la maison, comme un moucharabieh transparent, sous forme de balcon vitré, en tourelle ou lanternon d'angle. C'est, au surplus, le caractère des plus parfaits spécimens des maisons de l'époque, moitié charpentes, moitié enduit comme l'est le manoir de Specke, que cette réserve dans la construction de grands espaces vitrés. A l'extérieur, ces demeures pittoresques, avec leur bois apparent disposé en dessins réguliers peints en noir sur un mur blanc, ressemblent à une grande marqueterie, et c'est peut-être ce qui a valu à Specke le nom qu'il porte (*speckled*, tacheté; *to speck*, tacheter, marquer, barioler); ce genre de décor, affirmé franchement, semble surtout avoir été propre aux châteaux du Cheshire, du Shropshire, du Lancashire et du Worcestershire. A Specke, où les dessins de la charpente extérieure apparaissent plus nombreux, plus variés que toute autre part, les bâtiments sont couverts de hauts toits à pignons, lesquels sont terminés sur les façades par un large bandeau en bois sculpté conservant sa couleur naturelle.

Le système est ancien de la maison en charpentes apparentes, avec enduit dans les intervalles et avec pignon sur la façade. Ce qui fixe l'âge des constructions dans le genre de celle de Specke c'est le style des ouvertures vitrées en parfaite harmonie avec les décorations intérieures. Les menaux droits des ouvertures, l'absence absolue de l'accolade du style Tudor, ne peuvent laisser aucun doute à l'égard de leur date relativement moderne. Quant au style Élisabeth, nous n'en dirons rien de plus, sinon qu'il fut en Angleterre le résultat de l'irruption tardive des pratiques de la Renaissance. Il semble que, jusqu'au moment où Inigo Jones, que ses compatriotes appellent *le Vitruve anglais*, exerça son action (et elle était proche en 1598) l'architecture ait été surtout dirigée en Angleterre par des étrangers. Toutefois, comme il est certain que la maison anglaise de tous les styles a un caractère bien particulier, on doit reconnaître que cette originalité doit être attribuée, sinon aux constructeurs, au moins à la volonté de ceux qui faisaient construire. Un voyageur français du dix-huitième siècle dit à ce propos : « Chaque Anglais qui bâtit veut être son architecte; cette fantaisie fait partie de la liberté nationale. »

(Document tiré de la magnifique publication de M. Joseph Nash : *The Mansions of England in the olden time*; Londres, Henry Sotheran et Cie, 1872.)



ENGLAND

ANGLETERRE

Gaulard lith.

IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

ENGLAND

304

BU

EUROPE. — XVI^E-XVII^E SIÈCLE

MEUBLES D'APPARAT.

L'ARMOIRE. — BUFFETS ET CABINETS.

L'*aumaire*, *amaire* et *aumoires*, de *armarium* et *almariolum*, selon le comte de Laborde, était dans l'origine un coffre où l'on enfermait toutes choses et qu'on tenait prêt à charger sur les sommiers. Plus tard on donna à ce meuble, ayant pris plus d'importance et fixé, un nom selon sa destination particulière : bibliothèque, chambre d'atour, buffet, garde-manger, etc.

Au seizième siècle, l'armoire à rayons pour enfermer la vaisselle et le linge de table, devient le meuble auquel est resté définitivement le nom de *buffet*. Sa place est dans la salle à manger ; il sert puissamment à sa décoration ; aux repas de réception, les vantaux supérieurs étant ouverts, les faïences, les orfèvreries, les verreries s'y montrent comme sur un dressoir, auquel on le voit de plus en plus se substituer.

Le *cabinet* est le buffet à plusieurs *layettes* (*layette*, coffre léger et de petites dimensions, tiroir d'armoire où l'on serre les papiers, les valeurs, etc. ; le *layetier*, fabricant de caisses de bois, est celui qui fait les *layettes*) le cabinet est, par excellence, le meuble d'apparat du seizième siècle. En principe, il est monté sur pieds ; c'est une armoire à deux corps, fermée par des vantaux, remplie de petits tiroirs. Les deux corps, de capacité inégale, ont souvent l'air de deux coffres superposés, le bas conservant particulièrement l'aspect du bahut à panneaux, la hûche du moyen-âge. Un fronton fait un sommet accidenté à cette superposition, et en forme un ensemble, qui est souvent heureux et généralement riche.

Le goût pour les meubles en bois sculpté s'est maintenu en France pendant le seizième siècle et une partie du dix-septième. Dès la fin du quinzième siècle, on y avait sculpté des figures et des bas-reliefs au milieu des décorations architectoniques du style ogival. Au seizième siècle, et sous l'influence du goût italien, les meubles se couvrent de bas-reliefs et même de figures de haut relief et de ronde bosse, empreintes de toute la pureté du dessin de cette belle époque. Le style de la renaissance italienne était particulièrement favorable à la décoration. La pureté des

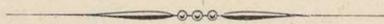
formes, la grâce, et une élégance parfaite marquèrent alors les productions de l'industrie artistique; les délicieux ornements que l'on retrouve jusque sur des ustensiles domestiques provenaient des ravissantes arabesques qui avaient été inspirées à Raphaël par les peintures des Thermes de Titus, ou encore se modelaient sur la décoration de la grande porte du baptistère de Saint-Jean, à Florence, l'un des plus beaux exemples pour les sculpteurs : festons de fleurs et de fruits, rinceaux, arbustes, animaux et figures humaines, agencés de manière fantasque, mais d'abord avec une correction qui s'harmonisait de la façon la plus heureuse avec les objets à enrichir. On ne devait malheureusement point tarder à tomber en une sorte de décadence qui s'étendit à l'Italie même. Les dernières années du seizième siècle, sont les limites extrêmes de la Renaissance. Avec le goût flamand qui commençait à s'étendre largement, on ne retrouvait déjà plus dans les productions du commencement du dix-septième siècle, le goût, inspiré de l'antiquité, pour la sobriété et pour la pureté des formes qui marquent de leur caractère distinctif les belles productions de l'époque à son apogée. Dans le dernier quart du siècle, la manie du luxe, le désir de la magnificence, fait surcharger les meubles d'ornements accumulés sans mesure. Les linéaments généraux se déforment et se noient. Les mascarons, les gaines, les figures hybrides, les arabesques, couvrent toutes les superficies, laissant à peine un champ pour les détails exagérés.

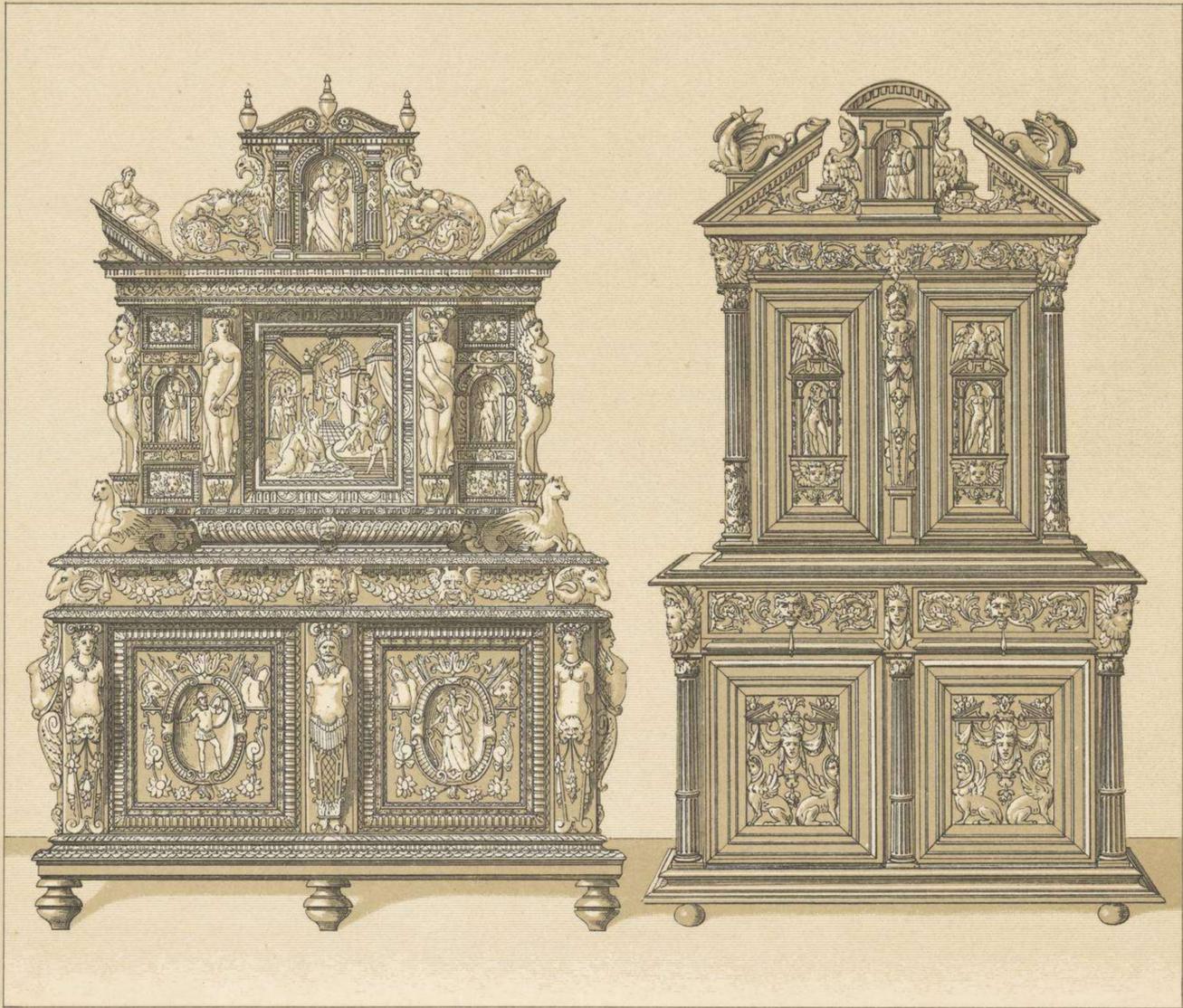
Le très joli buffet monté sur quatre pieds est une œuvre élégante de la meilleure période de la menuiserie de la Renaissance; avec ses tiroirs pour les cuillers, les fourchettes et les couteaux, il a tous les caractères du buffet de salle à manger.

Son voisin, le *cabinet* dont la masse imposante exige six pieds, est un buffet à layettes d'une hauteur de 2^m,44 cent., sa largeur est de 1^m,75 cent., son épaisseur de 0^m,60 cent. Ce cabinet qui compte cinq portes et deux tiroirs est de la seconde moitié du seizième siècle; il se trouve au musée Hohenzollern, à Sigmaringen, et provient du couvent de Saint-Gallen, en Angleterre.

Le fin buffet, de travail français, d'une finesse bien préférable au cosu du meuble anglais, est tiré de la collection photographique de M. Mieusement, à Blois.

Voir pour le texte : J. Labarte, Histoire des arts industriels. — Viollet le Duc, Dictionnaire d'architecture et Dictionnaire du mobilier. — De Laborde, Glossaire archéologique.





EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T

BU

IMP FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Renaux del.

305



EUROPE. — XVI^E ET XVII^E SIÈCLE

AMEUBLEMENT CIVIL. — TABLES ET SIÈGES.

N° 1.

Table, chaise et escabeau du seizième siècle, style franco-italien.

N° 2.

Table et chaise du dix-septième siècle. — Cette table est posée sur deux montants pleins, formant cependant les quatre pieds; les liens de ces montants entre eux, leur inclinaison, aident tout à la fois au dégagement de la tablette supérieure et à la solidité du meuble; quoique en définitive la construction soit légère, cet assemblage en biais de la menuiserie est resté pendant longtemps le type de la menuiserie de campagne et se retrouve encore en beaucoup de parties de l'Europe. On pose en biais les quatre pieds, si l'on ne conserve pas les montants pleins; on varie, on augmente, on diminue les liens et les traverses, mais le principe persiste. La chaise est garnie de velours, ainsi que l'étroit panneau du dossier; ce velours est attaché avec des clous de cuivre doré. On employait souvent le cuir pour cet usage en le fixant de la même manière.

N° 3.

Table et chaise. — Le corps de cette table est un coffre entouré d'une double peinture en fer clouée, aboutissant à la large plaque d'ouverture d'une serrure gothique. Le dessus de la table est double et se replie sur lui-même; ce dessus plein étant soulevé, la tablette inférieure qui n'existe qu'en bordure, soutenue de deux côtés par des tasseaux, le coffre se trouve ouvert. Ce meuble ingénieux tient du caractère massif que l'on donnait au mobilier du moyen âge qui n'était pas, en général, conçu pour la mobilité. Il est de style allemand et remonte au quinzième siècle. — La chaise qui l'accompagne, quoique allemande aussi, paraît d'une époque moins ancienne; elle est d'un goût inférieur à celui de la table. Le bois des montants du dossier et les pieds sont incrustés d'ivoire.

N° 4.

Table et chaise hollandaises; seizième siècle.

N° 5.

Meuble de la Renaissance allemande; seizième siècle. — Il se compose d'une table montée sur quatre pieds, portant une caisse ouvrant par un seul vantail fermé à clef. Un tiroir simplement à bouton occupe le bas de ce petit secrétaire ou cabinet; ce meuble, qui est un travail de Cologne, est une production bâtarde. Dans sa partie supérieure il est de goût italien; les balustres des pieds de la table sont empruntés à la menuiserie flamande.

N° 6.

Table portugaise avec incrustations en métal; dix-septième siècle.

N° 7.

Fauteuil en forme de pliant, avec dossier, garni d'un coussin; dix-septième siècle. — Le dossier de ce siège étant en bois, la fermeture du pliant n'était qu'illusoire.

N° 8.

Fauteuil en forme de pliant. — Ce meuble se rapproche davantage de la forme antique qui servait de type pour les sièges de ce genre. Son dossier est une étoffe tendue qui n'en contrarierait pas la fermeture; il est également garni d'un coussin et appartient au seizième et au dix-septième siècle.

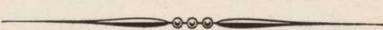
N° 9.

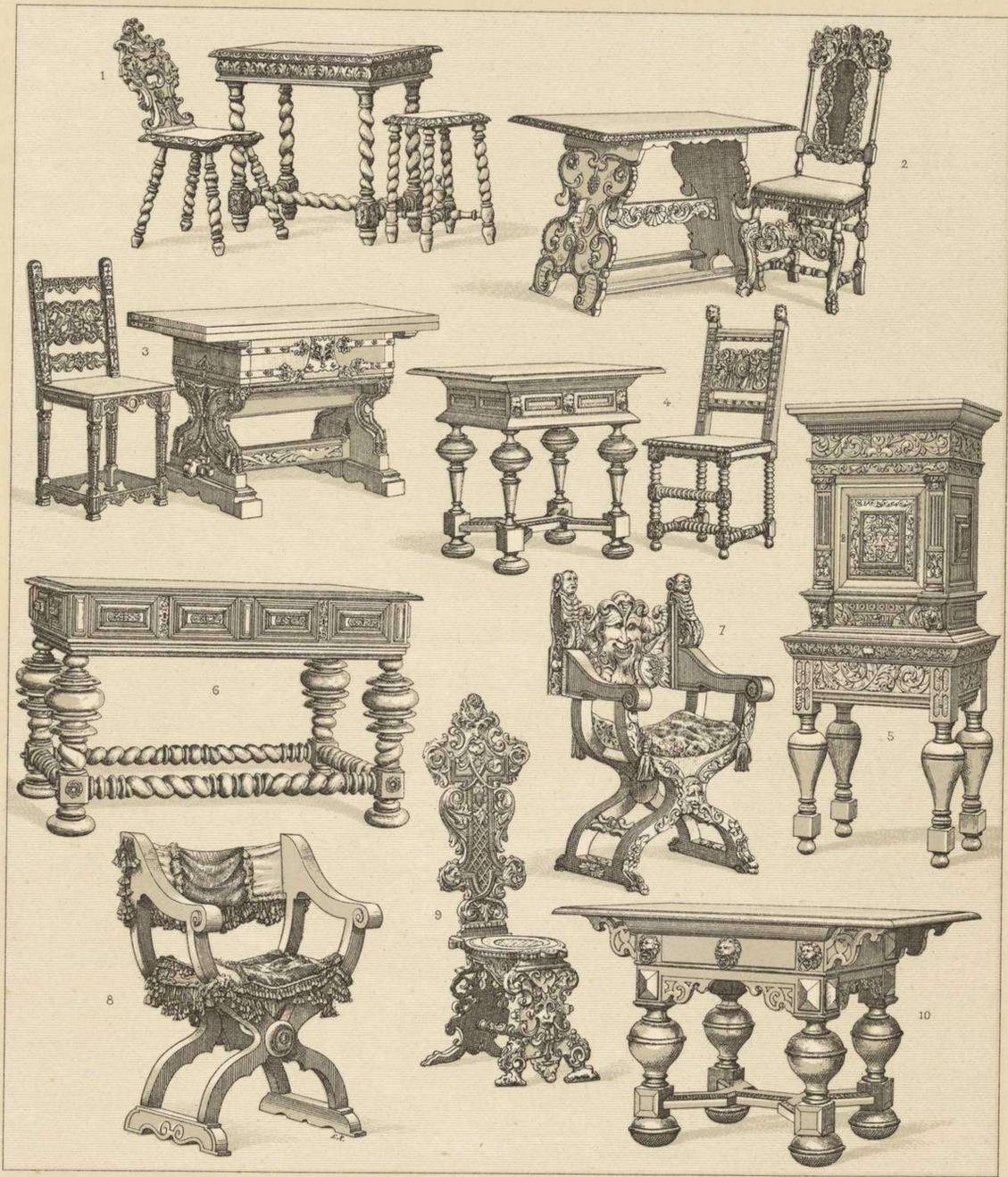
Chaise du seizième siècle.

N° 10.

Table du seizième siècle.

D'après des photographies faites à Vienne, en Autriche, provenant des collections locales; ceux de ces documents qui sont désignés comme appartenant au dix-septième siècle, n'en dépassent pas la première moitié.





EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Renaux del.

EUROPE. — XVI^E-XVII^E SIÈCLE

CHAIRE ÉPISCOPALE DU XVI^E SIÈCLE. — LE SIÈGE DISPOSÉ EN STALLE.
OBJETS MOBILIERS.

L'ENCADREMENT DES PEINTURES ET DES MIROIRS.

La chaire antique était presque toujours accompagnée d'un marchepied, fixé au meuble ou libre, afin de faire dominer le personnage assis lorsque ce meuble était destiné à un cérémonial.

Pendant le moyen âge, à une époque indéterminée, on imagina de supprimer le marchepied dans les *formes* des églises, et d'établir dans les *stalles* de chœur le siège à bascule, dont la tablette se relève sur un axe, et présente à son revers un autre siège plus haut, sur lequel on s'assoit en se tenant à peu près debout. Ce petit siège en figure de console reçut alors le nom de *patience* ou *miséricorde*.

Cette disposition se rencontre ici : le siège est une tablette à bascule, et le cartouche en ovale que l'on voit au-dessous est la *miséricorde*.

Cette stalle isolée, chaire d'un prince de l'Église, conserve tous les caractères de la chaise seigneuriale des quatorzième et quinzième siècles : les bras, le dossier surmonté d'un dais ; elle est armoyée des clefs de saint Pierre.

Cette belle menuiserie d'art justifie de toutes les façons ce que Viollet le Duc a dit du mobilier des bonnes époques de la renaissance : « Pour qu'un meuble de luxe ait l'apparence de la véritable grandeur, il faut que sa construction soit claire, simple, et que la richesse en soit obtenue par l'ampleur et la juste disposition des parties décoratives. Il ne faut pas prendre le *gros* pour le *grand*, l'exagération des détails pour la magnificence ou la magnificence pour la majesté. Le *gros* a l'inconvénient dans les meubles d'apparat d'amoinrir l'objet principal, le personnage. Les meubles du commencement de la renaissance ont le mérite d'éviter les mièveries de la dernière époque gothique, et de ne pas tomber dans les exagérations et la lourdeur de ceux du règne de Louis XIV. La construction était simplifiée, soumise aux besoins, et indiquait clairement le but. »

Le dais faisait, de tradition, partie du siège épiscopal. On l'avait vu suspendu aux voûtes pendant le haut moyen âge, ou encore supporté par quatre colonnettes, qui furent supprimées comme gênantes, le dais demeurant définitivement fixé au dossier élevé pour cet office. Lorsque les trônes épiscopaux ne furent plus placés au fond de l'abside, on les disposa généralement à côté du maître autel. La chaire épiscopale se trouvait ainsi en haut des stalles du chœur, et était souvent accompagnée de deux sièges plus bas.

Ce n'est guère qu'à partir du seizième siècle que l'on apprit le parti que l'on peut tirer des cadres pour la peinture. La peinture murale du moyen âge n'avait pas besoin d'autre cadre que le monument lui-même. La peinture meuble ne prit son essor que vers le quatorzième siècle ; et la peinture à l'huile des Van-Eyck donnant la vogue au genre, il y eut dès lors des encadrements, autres que ceux que faisaient les orfèvres du moyen âge pour leurs tableaux d'or et d'argent, où ils s'inspiraient de l'architecture ogivale. Les encadrements des peintures furent d'abord fort simples, la plupart peints en noir ou en imitation de bois, et l'on s'en tint là pendant le quinzième siècle.

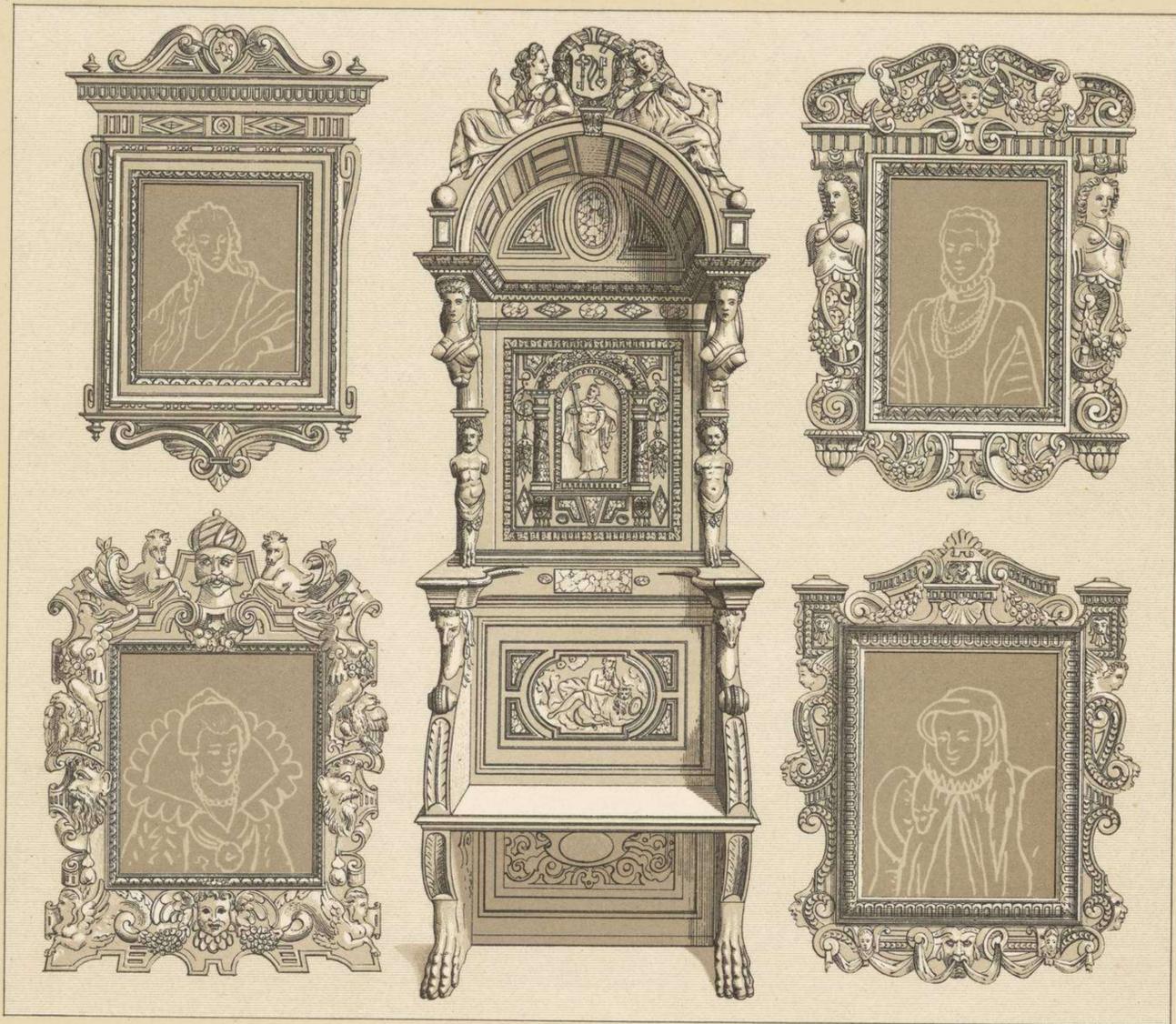
Avec le champ nouveau ouvert à leur imagination, les artistes et artisans de la Renaissance s'attachèrent à procurer à la peinture des encadrements de nature à la faire valoir, à en concentrer l'effet, montant celles de petite et même de moyenne dimension comme des joyaux. Le portrait encadré de cette façon devint naturellement un type qui fournit le cadre du miroir, meublé par le portrait réfléchi. On fit les cadres des miroirs d'autant plus riches et importants, que la glace elle-même fut longtemps de dimension restreinte ; pendant le quinzième siècle on n'avait guère connu que les petits miroirs circulaires. Les miroirs, dits *historiés*, du seizième siècle, et de forme rectangulaire, marquent l'époque, et furent à la mode jusque pendant les premières années du dix-septième siècle. Selon la loi de l'architecture à chacune de ses grandes transformations, c'est elle qui a fourni les combinaisons les plus heureuses des entourages de la peinture et des miroirs, qui, est-il besoin de le dire, n'appartenaient qu'au luxe des grands. Les petits meubles de ce genre sont d'autant plus rares que leur usage était fort restreint.

Les riches cadres que nous reproduisons sont de ceux sous lesquels on mettait souvent la peinture sous glace.

La chaire épiscopale fait partie du Musée du Louvre. Les quatre cadres proviennent de la belle collection photographique de M. Mieusement, à Blois.

Voir pour le texte : J. Labarte, Histoire des arts industriels. — Léon de Laborde, Glossaire français du moyen âge, Paris, 1872. — André Potier (texte de Willemin), Monuments français.





EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T

BB

IMP FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Renaux del.

307



EUROPE. — XVI^E, XVII^E SIÈCLE

OBJETS MOBILIERS.

1	2	3	4	
5	6		7	8
9	10			

N° 8.

Crédence du XVI^e siècle. — La fontaine qui est sur ce meuble et le brasero placé dans le bas sont en cuivre repoussé. Ces objets appartiennent à M. Samson.

N° 7.

Chaise incrustée d'ivoire de fabrication italienne, XVI^e siècle, appartenant à M. le prince Basilewsky.

N° 3.

Clef en fer forgé ciselé de la fin du XV^e siècle.

N°s 4 et 5.

Clef en fer forgé ciselé de la fin du XVII^e siècle.

N° 10.

Clef en fer forgé ciselé de la fin du XVI^e siècle.

N°s 3, 4, 5, 10.

Appartiennent à M. Maillet du Boullay.

N°s 1, 6, 9.

Clefs du XVI^e siècle, appartenant à M. Leroy-Ladurie.

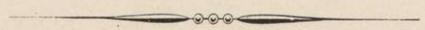
N° 6.

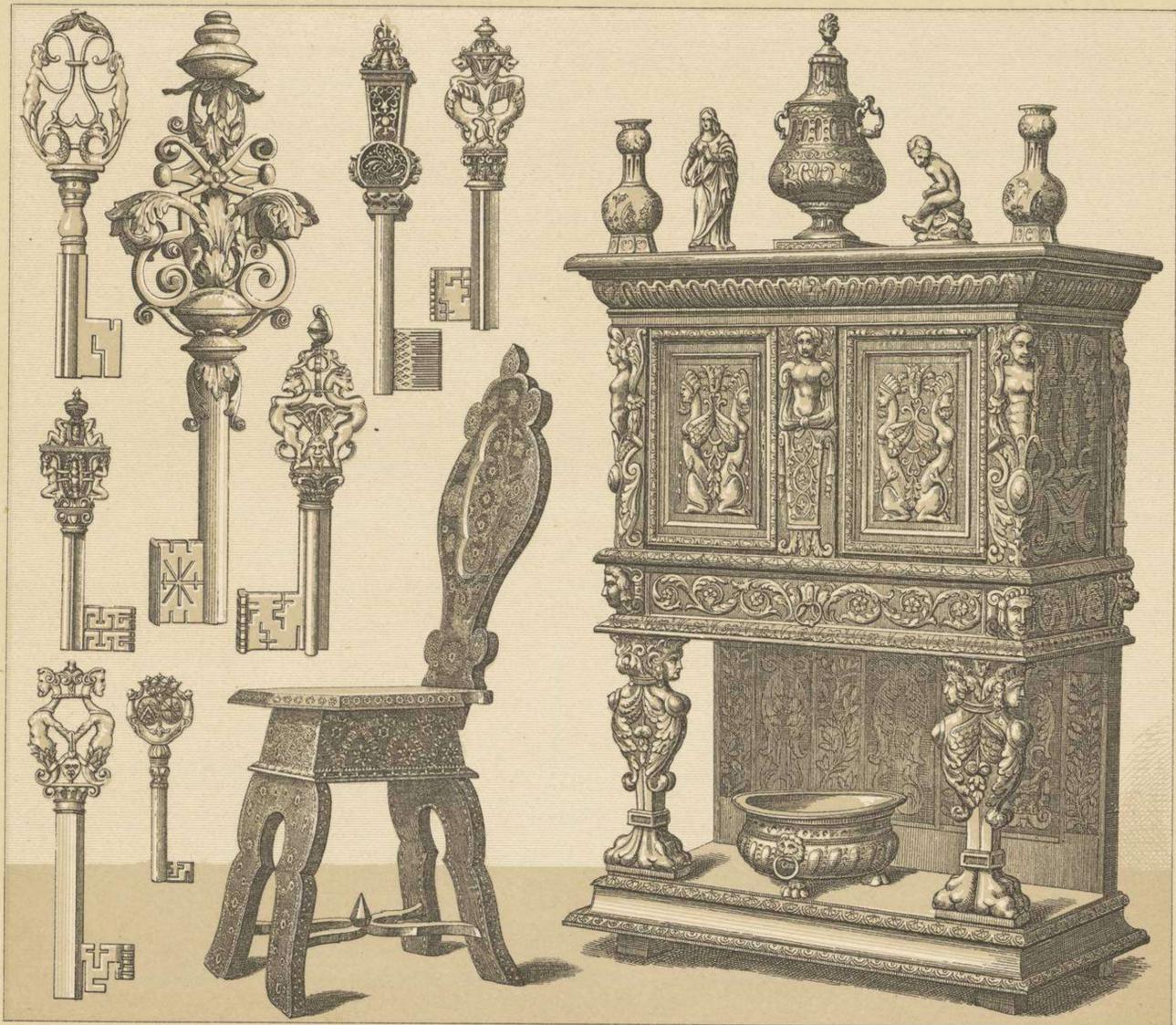
Provenance italienne.

N° 2.

Grande clef de maîtrise du XVII^e siècle; collection Achille Jubinal.

(Ces documents proviennent des photographies des collections célèbres publiées par M. Franck.)





EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Goutzewiller del.

308



EUROPE. — XVI^E, XVII^E SIÈCLE

OBJETS MOBILIERS.

13	1	14	5	4	2	3
7	8	12	6	9	10	11

N° 1.
Chandelier en bronze, style italien, seizième siècle, appartenant à M. Evans.

Nos 2 et 3.
Cruches de Cologne, 1584.

Nos 4 et 5.
Verres fins du seizième siècle.

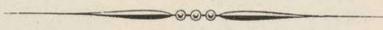
N° 6.
Hanap en argent doré, avec ornements en nacre et métal fin du seizième siècle.

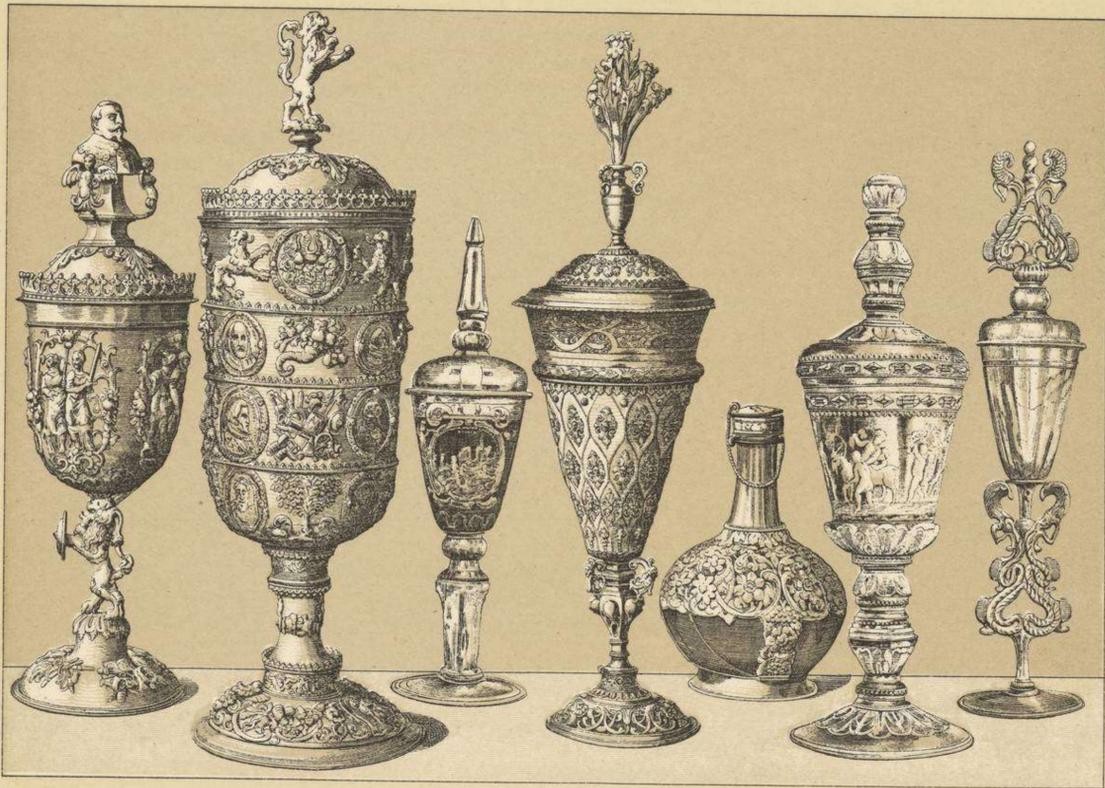
N° 7.
Hanap en argent avec reliefs en or, première moitié du dix-septième siècle.

N° 8.
Hanap en argent, 1627.

Nos 9, 10, 11, 12, 13 et 14.
Verres vénitiens et allemands, dix-septième siècle.

(Ces objets, depuis le n° 2 jusqu'au n° 14, proviennent de Cassel, et font partie de la publication photographiée des musées nationaux d'Allemagne.)





EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Goutzwiler et Durin lith

309



EUROPE. — XVI^E-XVII^E SIÈCLE

OBJETS MOBILIERS. — VERRERIES

1 3 2
4 5

N^{os} 1 et 2.

Verre gravé, face et revers (art espagnol); dix-septième siècle, époque de Philippe V.

N^o 3.

Aiguière en cristal de roche taillé; monture d'argent doré avec appliques d'or, d'émail et de pierreries; seizième siècle. Hauteur, 40 centimètres.

N^o 4.

Drageoir en forme de navire. Cristal de roche taillé et gravé; monture d'argent et or, avec émaux; seizième siècle, époque de Henri III. Longueur, 34 centimètres.

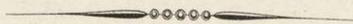
N^o 5.

Vase cylindrique. Cristal de roche taillé et gravé: monture d'argent doré; seizième siècle, époque de François I^{er}. Hauteur, 26 centimètres. Tous ces objets appartiennent à la couronne d'Espagne, excepté le n^o 1, à M. Rico y Sinovas.

« Dans tous les pays et dans tous les temps, dit M. Paul Mantz (*les Collections célèbres*, par M. Ed. Lièvre), les lapidaires, ardents à façonner les gemmes les plus rebelles, ont aimé à tailler et à graver le cristal de roche. Sans parler de l'antiquité et des peuples de l'Orient qui ont excellé dans ce jeu difficile, nos artistes ont toujours tenu à honneur d'assouplir cette noble matière qu'un vieil auteur considère comme « de la glace endurcie par moult de temps »... Deux siècles, le quinzième et le seizième, se sont, plus que tous les autres, passionnés pour cette dure matière. L'inventaire du duc de Bretagne (1414), celui du duc de Berry (1416), les comptes des duc de Bourgogne, depuis Jean sans Peur jusqu'à Charles le Téméraire, révèlent l'existence d'un grand nombre de pièces de cristal de roche façonnées en aiguières ou en hanaps, qu'enrichissaient des montures d'argent doré; ces documents font même mention de figurines sculptées en ronde-bosse. « A partir du quinzième siècle, dit M. J. Labarte (*Hist. des arts industriels*), la fabrication des vases de verre prend une nouvelle direction. Les verriers vénitiens empruntent aux Grecs tous leurs procédés pour colorer, dorer et émailler le verre, et la renaissance des arts ayant ramené le goût des belles formes antiques, l'art de la verrerie, suivant le mouvement imprimé par les grands artistes qui illustrèrent l'Italie à cette époque, produisit des vases qui ne le cédaient en rien pour la forme à ceux que l'antiquité a laissés. L'Europe entière fut pendant deux cents ans la tributaire des verriers vénitiens. Henri II attira en France un Italien, nommé Mutio, qui avait le secret de ces fabrications et l'établit à Saint-Germain en Laye. Il existe encore quelques pièces de ver-

rière qui doivent être sorties de cette fabrique vénéto-française. Le malheur des guerres fut cause de sa ruine. En 1603, Henri IV établit de nouvelles fabriques à Paris et à Nevers ; malgré les grands frais qu'elles occasionnèrent, elles ne firent que languir, selon de Thou, et il ne paraît pas qu'elles aient continué à produire des verres de luxe. »

Documents photographiques tirés de la belle collection de M. J. Laurent.





EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP FIRMIN DIDOT et C^o PARIS

Renaux del.



EUROPE. — XVI^E-XVII^E SIÈCLE

MOYENS DE TRANSPORT. — LES CARROSSES.

Les femmes, les abbés, voyageaient surtout en litière pendant le moyen âge; l'absence de routes rendait ce mode de locomotion obligatoire pour les délicats, pour les malades. Il y avait cependant des voitures de transport; mais c'étaient de véritables charrettes, à brancards la plupart du temps, à quatre roues égales, dont le coffre reposait, sans courroies ni ressorts, sur deux essieux fixes, parallèles. Ces charrettes étaient attelées en flèche. La manœuvre de ces véhicules était pénible, et lorsqu'il s'agissait de tourner il fallait s'y prendre de loin. On entrait dans ce tombereau par l'arrière. Il était, comme les carrioles de nos blanchisseurs, surmonté de cerceaux reliés par des traverses, sur lesquels on mettait les couvertes, et, à l'aide de garnitures d'étoffes épaisses et de nombreux coussins, on en rendait l'usage supportable. Il servait surtout aux dames par les temps de pluie. On l'employait aussi dans les cérémonies, pour lesquelles il était richement ouvré et décoré des étoffes les plus somptueuses. On les fit pour deux, pour quatre personnes. Il y avait de ces voitures qui étaient allongées pour le transport en commun d'un plus grand nombre de voyageurs; elles remplissaient l'office des coches des XVII^e et XVIII^e siècle; le nom leur en était donné dès le moyen âge. La couverture de ces *coches* était en cuir fixé, ayant des ouvertures latérales; celle des carrosses riches, le *poêle*, était en étoffe qu'on relevait à volonté. L'attelage en flèche de ces derniers était mené par un postillon à cheval sur le timonnier, quand il n'y avait que deux chevaux; lorsque leur nombre était plus considérable, des gens de pied les menaient à la main.

Ce ne fut guère qu'au commencement du XVI^e siècle que l'on s'avisait d'établir les entrées latérales entre les roues et d'y fixer un marchepied; et ce ne fut qu'en avançant dans ce siècle que l'on commença à user de la suspension à l'aide de courroies. Cette disposition fit donner alors à ces voitures le nom de *chars branlants*.

L'exemple que nous donnons est le coffre d'une voiture d'honneur de ce dernier mode, ayant servi aux noces de l'électeur de Saxe, Jean le Magnanime et de Sybille de Clèves, en 1527; conservé au musée des ducs de Cobourg. Il est de bois entièrement doré, sauf les écussons qui sont peints; la clôture de l'avant et de l'arrière, pleine par le bas, se termine par un ajouré en fer forgé, d'un travail assez léger, contribuant à la solidité des cerceaux

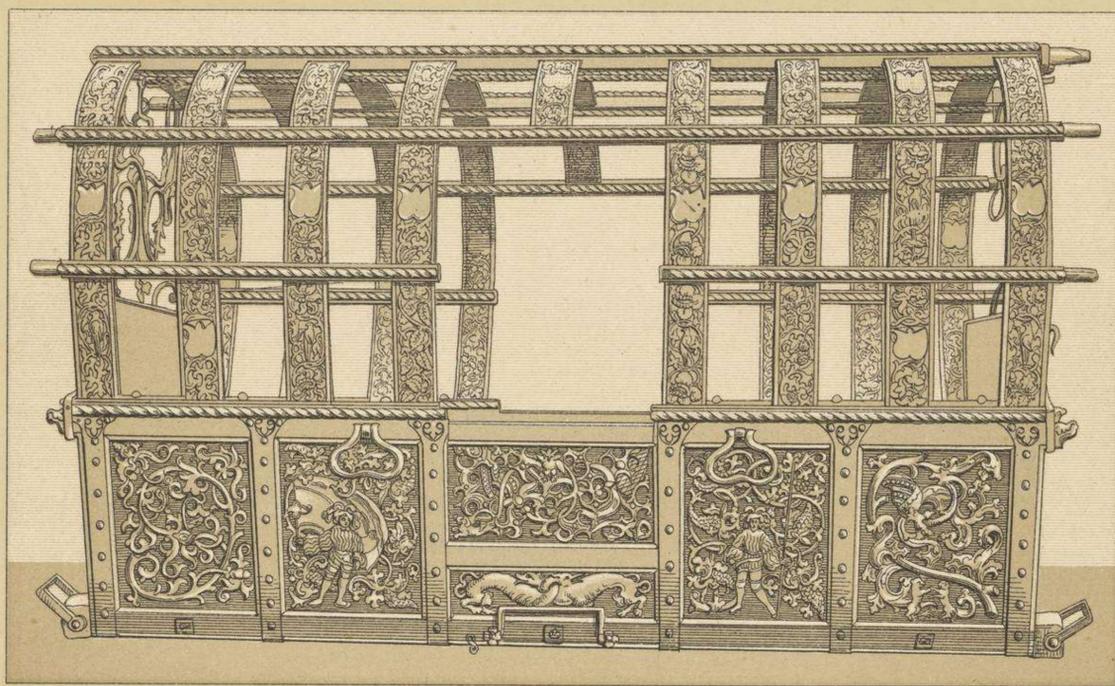
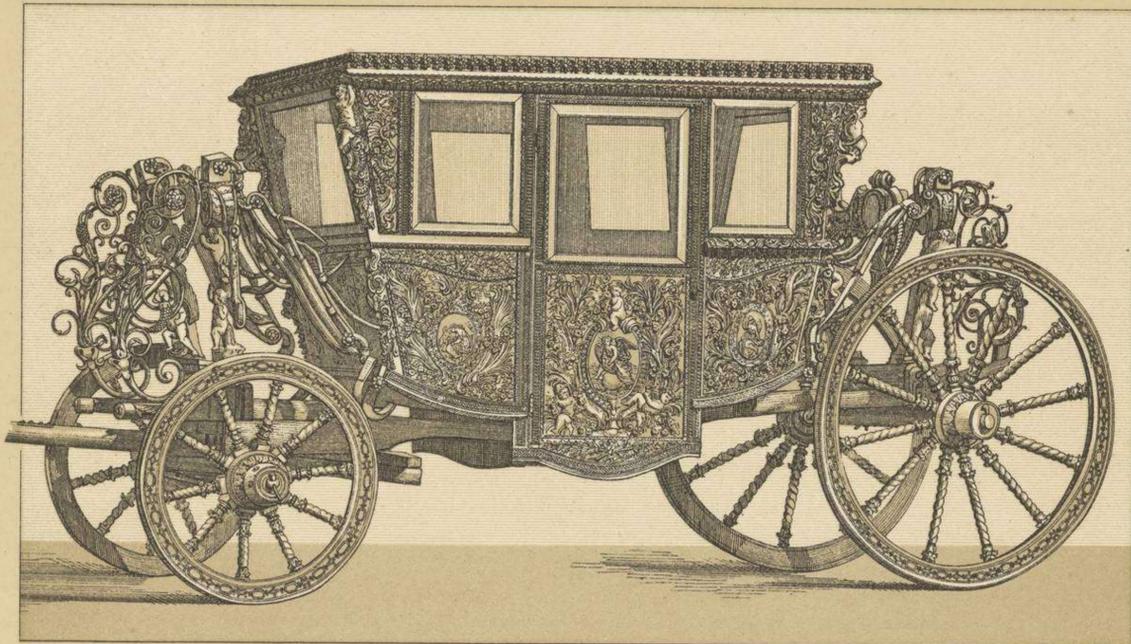
et complétant le système des traverses longitudinales ; les cerceaux sont finement ouvrés ; la partie pleine, la caisse proprement dite, d'une forme encore si primitive, dont la longueur est de deux mètres environ, est chargée des riches et énergiques rinceaux de la flore gothique allemande avec figurines en assez haut relief. Sous le règne de François I^{er} il n'y avait encore qu'un très-petit nombre de ces carrosses en France.

Le second exemple, que nous rapprochons de celui-ci, se trouve aux remises du palais de Madrid ; il est du milieu du XVII^e siècle, distant du premier de cent vingt à cent trente années.

Nous n'avons pas à entrer dans la description des pièces progressives de la carrosserie ; notre objet étant de reproduire la physionomie des choses et non d'énumérer les secrets de leur construction, il nous suffit de prendre la définition du carrosse telle que nous la trouvons dans l'Encyclopédie du XVIII^e siècle : « C'est une voiture com-
« mode et même quelquefois très-somptueuse, suspendue à des soupentes ou fortes courroies de cuir, et montée
« de roues sur lesquelles elle se meut... En France et dans tout le reste de l'Europe, les carrosses sont tirés par
« des chevaux, excepté en Espagne où l'on se sert de mules... Le cocher est ordinairement placé sur un siège élevé
« sur le train, au-devant... » Les carrosses, dit encore l'Encyclopédie, sont de l'invention des Français ; la quantité en devint considérable à partir de l'époque de Louis XIII. On a publié quelquefois des lois somptuaires pour modérer la dépense excessive de ces voitures, adoptées par la bourgeoisie comme par les grands seigneurs ; il a été défendu d'y employer l'or et l'argent ; mais l'observation de ces défenses a été négligée.

Dans le carrosse représenté les parties de menuiserie sont richement sculptées et dorées ; celles du charronnage ont des moulures et aussi des dorures ; les parties en cuir de la soupente sont piquées, l'intérieur est tendu de velours et les portières sont fermées avec les glaces biseautées de Venise ; enfin l'avant-train est à roues basses et l'arrière à roues de grand diamètre ; les jantes en spirale de ces roues suffiraient seules pour dater le carrosse : il est de l'époque avancée du règne de Louis XIII ou du commencement de celui de Louis XIV. Le timon au milieu permet l'attelage en double qui était d'usage.

(D'après les photographies de M. Laurent et celles des musées d'Allemagne.)



EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Goutzewiller lith

matière première, et il était de l'intérêt de l'État de pousser à la fabrication de la soie en favorisant la consommation. Le satin et le taffetas devinrent étoffes bourgeoises. Pour se distinguer, pour se donner des airs de gentilhomme, il fallut être en velours.

Notre n° 1 montre Henri IV tête nue, avec le cordon du Saint-Esprit et l'épée. Costume entièrement noir. Haut-de-chausses ballonné à la façon des grègues; passements et taillades. L'attitude du roi et son costume conviennent aux réceptions du Louvre.

Le n° 5 représente Henri IV couvert de son chapeau, sans épée, la canne en main, portant le cordon du Saint-Esprit. Bas violets, le reste noir avec taillades garnies de bleu; haut-de-chausses s'arrêtant à mi-cuisse, coupé court, de ceux dits à *bourse*, rappelant, en effet, la forme de l'escarcelle. Ce costume convient à la ville.

Dans ces deux représentations, Henri IV porte la fraise, que, du reste, il ne quitta jamais.

Nos 4 et 6. — *Antoine de Saint-Chamand, seigneur de Méry-sur-Oise.*

Au n° 6, ce gentilhomme porte la fraise et les manchettes tuyautées. Vêtement noir; pourpoint et grègues passementés; jarretières blanches « *longues d'une aune* » attachées sur le genou, nouées sur le côté, à bouts frangés d'or; coques de même étoffe et couleur, taffetas ou satin, fixées à la grègue par des aiguillettes à bouts dorés; nœud d'attache semblable au soulier. Le cuir de la chaussure est noirci tandis que l'épaisseur de la semelle et le talon conservent leur couleur naturelle. Épée à poignée d'argent, bout du fourreau de même; ceinturon doré.

Au n° 4, ce même seigneur se montre avec la collerette en rabat, nouée d'un cordon pendant terminé par un petit gland; manchette en rebras. Pourpoint à épaulettes sans manches. Bras couvert par la manche du justaucorps, d'étoffe brodée d'argent. Le pourpoint et le haut-de-chausses en bourse passementés et ornés en rangées de taillades « *la petite chiquetade*, » laissant apparaître l'argent du vêtement de dessous. Vêtement noir, y compris le nœud de ruban des souliers; la semelle est également noircie, et c'est par son épaisseur croissante et sans interruption que le talon se dessine. Des clous d'or ornent cette semelle sur ses côtés. Ceinture d'étroit ruban blanc à points d'or, nouée en boucle et se terminant par des ferrets d'or. C'était par des garnitures mises dessous que l'on procurait aux hauts-de-chausses leur épanouissement.

N° 3. — *Gentilhomme à la mode de 1605.*

Chapeau bas de forme, collet rabattu, manchette en rebras. Vêtement entièrement gris, y compris la doublure du manteau dont le dessus est noir, ainsi que les souliers dont le nœud d'attache est de tissu d'or. Le pourpoint et le haut-de-chausses sont passementés de noir, sans taillades. Le manteau est bordé de ganses et de rinceaux brodés d'or. Le ceinturon étroit et noir est aussi brodé d'or. La large et double bride que l'on remarque ici est le *pendant d'épée*, lequel n'était pas attaché au ceinturon et passait par-dessous la basque du pourpoint. On employait le nœud d'épée pour tenir l'arme dans une position horizontale, de manière qu'elle soulevât le manteau, ce qui donnait un air cavalier qui fut fort à la mode. Ce nœud d'épée est blanc et brodé d'or. Le chapeau noir a un cordon d'or. L'épée est à poignée dorée.

Cette série de costumes aux couleurs sévères, ornés discrètement dans des tons contenus, forme une opposition vive avec ce que l'on devait voir en 1610 au couronnement de la reine Marie de Médicis.

N° 7. — *Couronnement de Marie de Médicis*; d'après le tableau de Rubens. (Musée du Louvre.)

Historiquement cette magnifique cérémonie est célèbre par le contraste qu'elle offre avec le terrible drame du lendemain. Le 13 mai, à Saint-Denis, Henri IV y assistait d'une tribune; le lendemain 14, il était

assassiné. La reine, quoique investie de la régence qui se préparait, craignant la folle passion du roi pour la princesse de Condé et redoutant un divorce, voulut être sacrée. Vaine et fastueuse, Marie de Médicis tenait d'ailleurs beaucoup à cette cérémonie qui devait se compléter par une entrée solennelle à Paris le dimanche suivant. La grosse dépense qu'elle nécessitait était singulièrement redoutée par Henri IV, à qui d'ailleurs les avertissements sinistres n'avaient pas plus manqué que les pressentiments.

En montrant, d'après Rubens, les magnificences des costumes de la cour à une cérémonie de cette importance, il est utile de faire remarquer que l'artiste ne se pouvait astreindre à l'observation rigoureuse d'une étiquette qui ne lui eût pas permis de grouper en une composition condensée les grandes dames dont la beauté, l'éclat, et le rapprochement, devaient surtout le tenter. Dans la vérité stricte, on devrait voir, après mesdames les princesses de Conty, de Montpensier et de Guise, portant la grande queue du manteau royal de la Reine, « celles des dictes dames portées par des grands seigneurs vestus de drap d'or et leurs capes aussi couvertes de riches pierreries. » A la suite de Madame de France, avec son manteau royal, et sa queue portée par monsieur le chevalier de Montmorency et par le comte de Vaulte, « aussi vestus de drap d'or » on verrait la *royne* Marguerite, suivie de quatre duchesses portant sa queue, « et après les duchesses deux seigneurs qui portaient les leurs, et après eux suivaient deux comtesses. »

Le fragment représenté montre la reine agenouillée pour le couronnement devant le cardinal de Joyeuse. Le dauphin (Louis XIII) et sa sœur Élisabeth de France, sont à ses côtés; on a vu quelles sont les trois dames chargées de porter la queue du manteau royal. C'est le duc de Ventadour qui porte le sceptre, et le chevalier de Vendôme qui tient la main de justice. Le peintre a mis en même ligne la reine Marguerite de Valois, première femme de Henri IV, qui ne put, à cause de son rang, se dispenser d'assister à cette cérémonie, et Madame, fille aînée de France. Ce sont des duchesses qui suivent.

L'ajustement de cou en usage est l'énorme collerette en éventail, bordée de belle dentelle, soutenue par un appareil de fils d'archal, à un ou deux rangs, partant de la hauteur de l'épaule, ou semblant émerger du corsage, ne recouvrant que la moitié des seins; collerette de formes variables mais toujours développées, parfois combinée avec les godrons de la grande fraise. Les points de Flandre et d'Italie venaient de faire leur apparition; l'Église elle-même leur faisait un bon accueil pour la décoration des autels; la reine de France affectionnait cette parure avec laquelle le pinceau de Rubens l'a reproduite si souvent. Il n'en fallait pas tant pour en déterminer la mode avec toutes ses extravagances. En 1613, elle excitait la verve de l'auteur anonyme du *Discours nouveau sur la mode*, ou le *Satyrique de la Cour*.

« Cinq colets de dentelle haute de demy pié
L'un sur l'autre montez, qui ne vont qu'à moitié
De celui de dessus; car elle n'est pas leste,
Si le premier ne passe une paulme la teste. »

Le très grand décolleté dans l'épanouissement de cette collerette, les cheveux massés de façon à faire la tête petite, un léger et petit collier de perles, un corsage busqué en avant, les manches bouillonnées, divisées en un plus ou moins grand nombre d'étages, une vertugade en tambour, c'est-à-dire tombant droit, mais déjà sensiblement réduite, tel est dans son ensemble ce que l'on voit ici du costume des dames en 1610. Les mains des dames ne sont point gantées: on portait encore, en général, les gants à la main.

Le chevalier de Vendôme tenant la main de Justice offre un bel exemple de la tenue du gentilhomme de cour. La disposition de la chevelure de ce jeune seigneur, plus longue d'un côté que de l'autre, semble indiquer que la cadenetie existait déjà. La collerette est en



FRANCE XVI^E XVII^E SIECLE

FRANCE XVI-XVIITH CENTY

FRANKREICH XVI-XVII^{TES} JAHR^T

IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Urrabiotta lith.

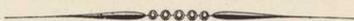
rotonde rabattue et à double rang. On voit ici l'écharpe passée en bandoulière sur le pourpoint ; cette écharpe de satin devint un objet si indispensable dans la toilette, qu'elle entra dans la toilette des dames. Le manteau souple, drapé sur un bras, dégageant l'autre en étant ramené au devant du buste, et s'étalant sur l'épée qui le soulève, est conforme à ce qui a été dit ci-dessus. Le pourpoint d'un tissu d'or est à épauettes et découpures ; sa manche forme au coude une espèce de petit gigot, ce qui la distingue des précédentes. Mais la véritable nouveauté dans ce costume de cérémonie, c'est la présence des bottes éperonnées et leur admission dans une pareille assemblée. Les bottes longues en cuir de Russie, *cuir de roussy* à l'époque, ou en cuir mou tourné à l'envers, commencèrent à être de mise dans les salons, même pour le bal, en 1608. Les Anglais en avaient donné l'exemple depuis 1606 environ ; ils étaient tous bottés, même les gens de robe, selon d'Aubigné (*Aventures du Baron de Fœneste*). Ce serait, dit-on, un compliment de Henri IV à l'un de ses écuyers, qui de l'écurie aurait fait monter les bottes dans les appartements du Louvre. Le roi, qui avait envoyé un tanneur habile, nommé Roze, étudier la préparation des cuirs dans les pays danubiens, et qui avait ainsi procuré à la France le secret de l'industrie des hongrois, secondait cette industrie ; car ce fut surtout avec ce cuir que se firent les nouvelles bottes. « Elles font chevaucher long, dit d'elles le Baron de Fœneste : bottes et esperons ne se quittent ni en carrosse, ni en bateau. » L'éperon est porté ici avec un surpiéd chiqueté sur les bords et qui n'est pas

encore le large surpiéd du temps de Louis XIII. La branche n'en est point non plus cambrée, comme il fallut le faire dans le même temps pour le faire monter plus haut et l'empêcher de s'accrocher à tout bout de champ après les jupes des dames.

La qualité des personnes qui se montrait, de tradition, dans la longueur de leur manteau, était un usage conservé par les dames dont les robes de cour avaient des queues proportionnées à leur rang ; elles portaient ces queues même à cheval. Les écuyers accompagnaient les princesses en portant leurs queues. La queue de la jupe retroussée du dix-septième siècle, qui conservait le nom de *manteau*, avait pour la reine neuf aunes de longueur ; celle des filles de France en avait sept, celle des princesses du sang, cinq, celle des duchesses, trois. Il est difficile d'affirmer exactement quelle était l'ampleur du manteau royal que l'on voit ici à Marie de Médicis, et de combien ce somptueux vêtement de velours, doublé d'hermine et semé de fleurs de lis d'or, se rapproche par sa longueur de la queue de la robe de la reine Élisabeth d'Autriche, lors de son entrée à Paris, en 1571, laquelle avait vingt aunes de longueur. Le manteau de Marie de Médicis ne devait guère en différer. Il était si lourd pour la marche que, lorsque la reine fut conduite à l'église, elle était assistée des sieurs de Souvray et de Béthune, gouverneur de ses enfants, qui en portaient les pans, et qu'il fallut aux trois dames qui en soutenaient la queue, le secours du sieur de Chasteau-Vieux, chevalier d'honneur, lequel donna son aide à ces dames sur le commandement particulier de S. M.

Nos 1, 2, 3, 4, 5 et 6. Portefeuille de Gaignières ; Cabinet des Estampes, Bibl. nat. — N° 7. Fragment du Couronnement de Marie de Médicis, tableau de Rubens. Musée du Louvre.

Voir pour le texte : Les hommes illustres et grands capitaines français qui sont peints dans la galerie du Palais-Royal, 1690. — L'histoire du costume en France, par M. Quicherat.



312



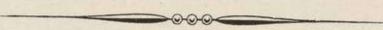
HOLLANDE. — XVII^E SIÈCLE

INTÉRIEUR.

Cette intéressante peinture est l'œuvre commune de Dirck Hals, qui en a fait les personnages, et de Van Dalen, auteur de l'architecture. Elle représente un de ces *salons de conversation* dont l'usage existait alors dans toutes les Flandres. C'étaient des endroits de réunion où la jeunesse venait se former au contact des femmes à la mode, et où la liberté d'allure était tempérée par le désir de plaire, soit avec les innovations de la dernière coupe de vêtements, soit par les délicatesses de l'esprit.

Nous appelons l'attention sur un exemple que nous n'aurons peut-être plus l'occasion de reproduire avec la même clarté : c'est l'espèce d'armature servant de soutien aux larges collerettes à un seul rang que l'on rencontre dans les costumes féminins de cette réunion.

(Tableau appartenant à M. Léopold Double, exposé au musée historique du Costume en 1874, Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.)





HOLLANDE

HOLLAND

HOLLAND



IMP. FIRMIN DIDOT et C^e PARIS

Durin lith.

313-314

FA FD

EUROPE. — XVI^E-XVII^E SIÈCLE

CHAMBRE A COUCHER DE LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE. — LA CHAMBRE D'HONNEUR.
LE LIT A COLONNES OU EN ALCOVE; LE *BERS* OU BERCEAU. — TYPES DE SIÈGES.

	(Planche FA)			(Planche FD)		
	1			2	3	
7	8	9		4	5	6

N° 1.

Lit, armoire et garde-robe d'une seule menuiserie en chêne sculpté, figurant dans une chambre à coucher de caractère flamand; fin du seizième siècle.

On se trouve ici en présence d'une disposition intérieure rappelant le lit encastré, avec une réelle entente des proportions architecturales convenant au mobilier, et offrant un bon spécimen de décoration à la fois riche et sobre.

Cet ensemble s'échelonne sur deux plans : au premier se trouvent le lit et l'entrée d'un cabinet clos par un rideau; au second, l'armoire prise dans l'épaisseur du lit. Un entablement sur lequel sont placés quelques faïences et cuivres, selon la mode du temps, contribue à l'unité de cette œuvre.

Le cabinet a son entrée masquée par une portière dont les lambrequins sont du même dessin que les gouttières du lit. Il prend sa lumière par le haut qui n'est pas plafonné comme l'est le lit.

Le lit est une espèce d'alcove, ouverte au pied et passé l'épaisseur de l'armoire. Cette disposition permet à la personne reposant sur la couche, d'embrasser du regard tout l'intérieur de la chambre.

L'armoire est un meuble bien fermé, divisé en deux corps.

Ce charmant spécimen a pour cadre des murailles garnies de cuirs dorés et peints, dits de Cordoue ou de Venise, sous un plafond aux solives apparentes.

Cet ensemble a figuré à l'exposition nationale belge de 1880 et provient de la collection de M. Slingeneyer.

N° 2.

La chambre d'honneur.

Le recueil des œuvres de Cats, le fameux poète hollandais, a fourni cette plaisante scène d'intérieur qui nous montre la réception d'un gentilhomme campagnard dans la chambre d'honneur d'un château quelque peu rustique.

Cette vaste pièce présente une grande animation : le feu flambe dans la haute cheminée ; le châtelain a voulu recevoir dignement son hôte et les valets ont reçu l'ordre de le gratifier d'un grand-coucher en se conformant au somptueux cérémonial en usage à la cour de France.

Les Hollandais, qui avaient de bonnes raisons pour ne pas goûter Louis XIV, aimaient alors à tourner en ridicule tout ce qui émanait du roi-soleil et mettaient en cela toute l'humeur gouailleuse particulière à leur nation.

Ici le cérémonial tourne à la farce ; la valetaille a surtout en vue de s'amuser. Une nuée de pages en mandilles à manches flottantes et en grègues s'est abattue sur le malheureux gentilhomme qui n'en peut plus et se trouve complètement médusé par cette étiquette échevelée ; il accepte les soins empressés avec une résignation qui rend des plus comiques son attitude sur le fauteuil. Deux valets de chambre ont mis plus que de l'effusion à le débarrasser de son épée et de son chapeau qui traînent à terre ; ils lui ôtent son justaucorps, l'un en tirant la manche droite, l'autre en poussant la gauche ; un troisième se démène sur les bas-de-chausse après avoir fait voler les souliers sur le plancher ; plus loin, s'avance un page portant cérémonieusement étendue sur ses bras une chemise de nuit chauffée ; un autre se dispose à offrir à la victime le hanap posé sur un plateau et la serviette à s'essuyer les mains ; dans le fond de la pièce, le garçon de chambre soulève les courtines du lit tout préparé, bassiné et prêt à recevoir l'hôte ; enfin, c'est un page de la taille de quelque fou de cour qui semble donner les ordres et diriger le cérémonial.

N° 3.

Le lit à colonnes *houssé*, alors que le lit n'était point encore fait.

L'heure à laquelle la dame procède à sa toilette est de la matinée, alors que le lit non fait se trouve encore tenu sous la housse simple, que l'on ne doit pas confondre avec les courtines en étoffes brochées que la housse avait pour but de préserver pendant le nettoyage de la chambre. Il semble que ce fût surtout pendant l'heure de la messe que, profitant de l'absence du maître ou de la maîtresse de la maison, on faisait la chambre à coucher.

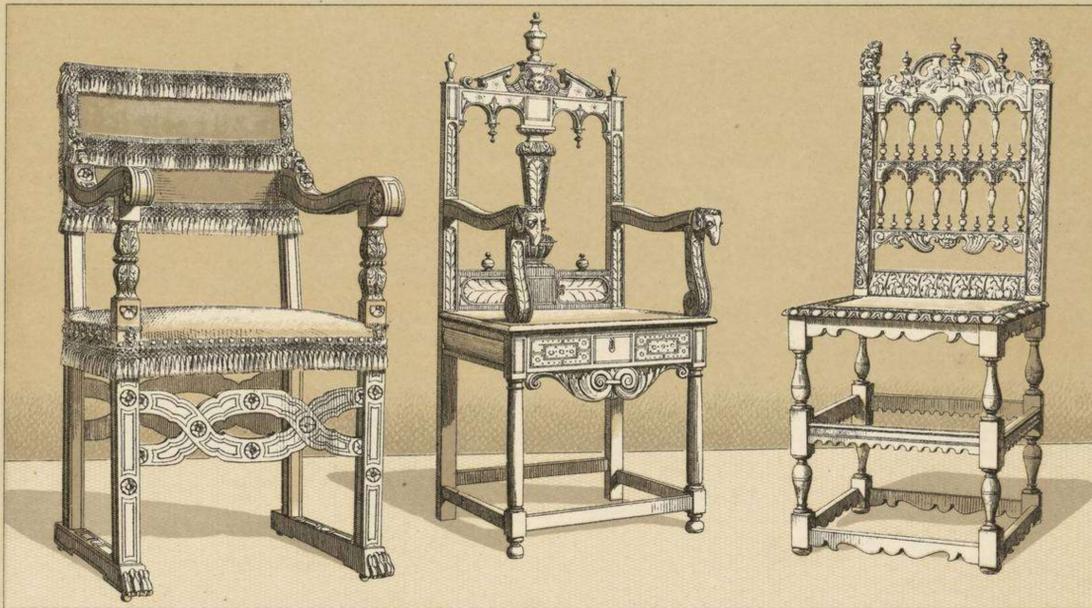
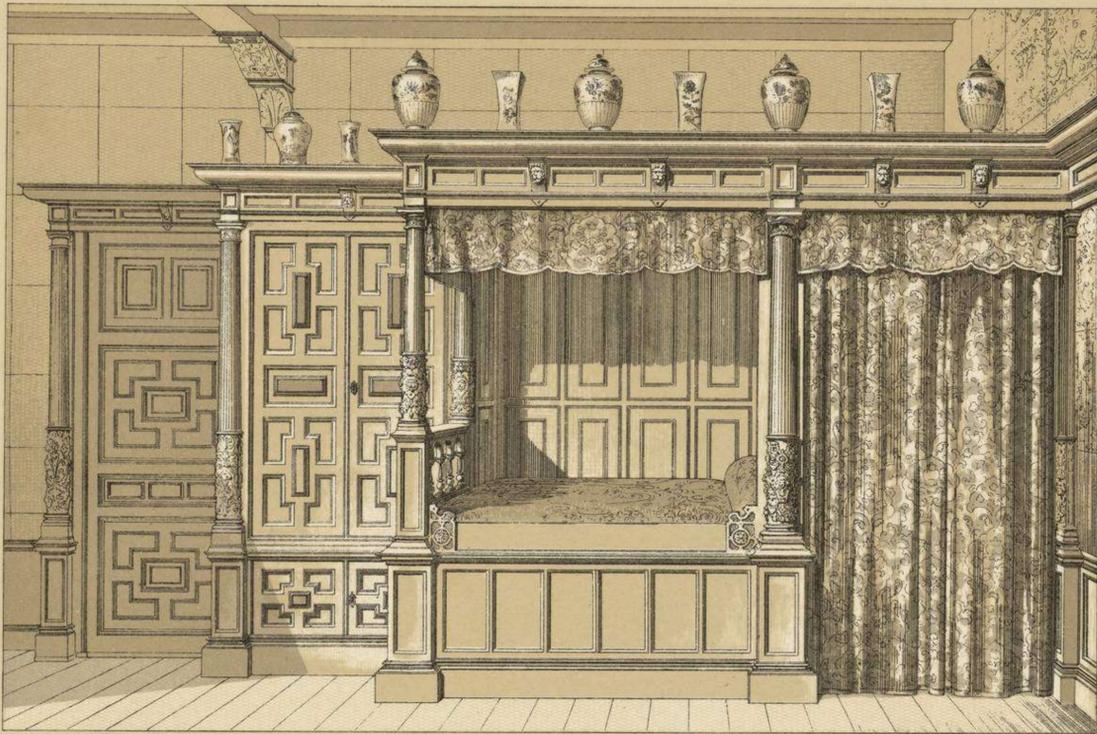
N° 4.

Lit à colonnes surmonté de panaches, avec baldaquin brodé d'une riche gouttière de soie brochée, ornée aux angles de galons de brocard superposés.

Les courtines se partageaient en deux parties sur le côté droit et sur le côté gauche ; leur largeur était inégale et la partie de ce rideau placée à la hauteur du chevet se trouvait plus étroite que l'autre.

Dans l'original, ce lit est occupé par un malade ; le médecin donne ses prescriptions à l'épouse éplorée.

Le docteur est revêtu du costume officiel de la faculté qui consiste en un manteau dont il ramène les larges pans par devant ; sa robe longue, d'aspect sévère, ne messied pas à une physionomie encore pourvue de la longue barbe du temps d'Henri IV. Le chapeau de feutre est à grandes ailes et n'a pas le moindre rapport avec



EUROPE XVI^E XVII^E SIECLE

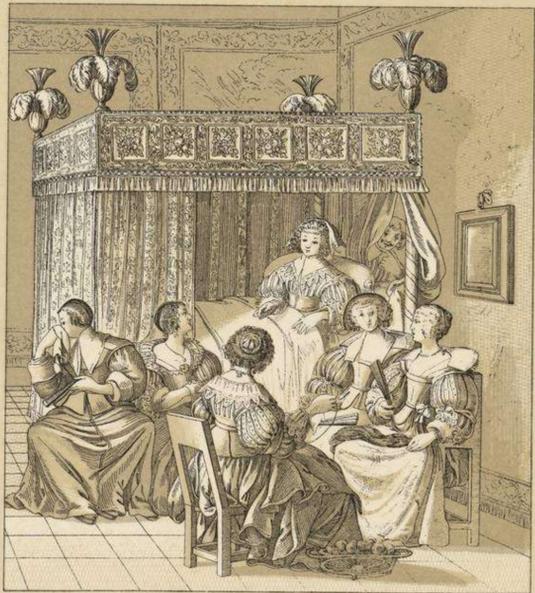
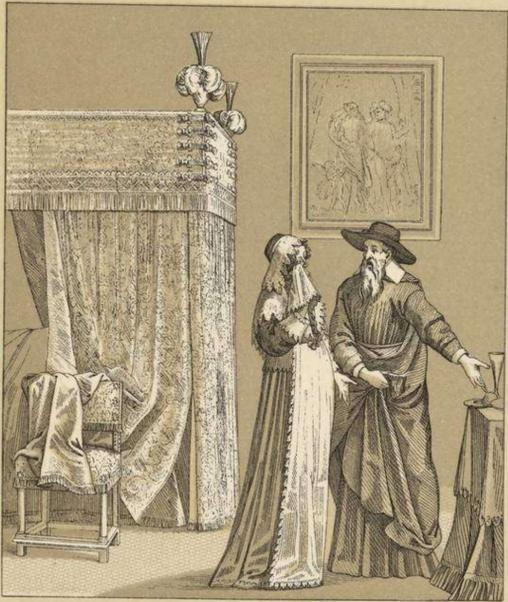
EUROPA XVI-XVIITH CENT

EUROPA XVI-XVII^{TES} JAHR^T

FA

IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Chauvet del.



EUROPE XVII^E SIECLE

EUROPA XVIITH CENT

EUROPA XVII^{TES} JAHR^T

FD

IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

S^t Elme Gautier del.

la coiffure en éteignoir que les médecins possédaient sous Louis XIV, s'il faut en croire Molière qui les a mis en scène avec ce chapeau ridicule.

N° 6.

Lit de parade du même genre que le n° 4; ses panaches touffus s'étalant avec ampleur et ses gouttières d'un dessin ouvragé en font un meuble d'aspect très riche.

Abraham Bosse nous montre ici l'intérieur d'une élégante accouchée se tenant « en exposition » afin de recevoir les visites des dames; un indiscret se dissimule derrière le chevet pour surprendre les secrets de la conversation.

La maîtresse de la maison est magnifiquement parée; les belles amies qui fournissent les « caquets de l'accouchée » portent toutes un costume déjà décrit.

On semble installé là pour longtemps, car l'une de ces dames a apporté de l'ouvrage et est occupée à coudre; l'aiguille marche en même temps que la langue.

N° 5.

Le *bers* ou berceau.

Bois sculpté et en forme de nacelle. Ses pieds reposent sur une base semi-circulaire qui, sous la moindre impulsion, imprime au petit lit un mouvement de bascule. Il est recouvert d'un dais en pyramide attaché à une cordelière suspendue au plafond; les rideaux de soie, maintenus par des embrasses fixées à la muraille, se détachent et enveloppent le lit en partie.

Ce n'est qu'au seizième siècle que les lits d'enfants ont été munis de rideaux. Au moyen âge, les lits des grandes personnes étaient presque toujours très vastes et se trouvaient entourés d'amples courtines; la nuit, on plaçait le berceau de l'enfant dans la ruelle et en dedans des courtines qui enveloppaient ainsi toute la famille sous une tente commune.

Le système de ce berceau sur base semi-circulaire est celui qui convenait le mieux à la nourrice pouvant s'occuper à un travail de main, tout en chantant quelque ballade enfantine et en berçant du pied son poupon.

FAUTEUIL, CHAISES SIMPLES ET A BRAS.

N° 7.

Fauteuil, travail vénitien du seizième siècle.

Siège à dossier garni de velours rouge, avec galons à franges ou effilés de soie, garni, sur le dossier et les côtés, de clous en cuivre doré représentant des têtes d'anges. L'original ainsi que les exemples qui suivent, sont au musée du Louvre et ont fait partie de la collection Sauvageot. Nous les reproduisons d'après les photographies.

N°s 8 et 9.

Chaises; travaux français du dix-septième siècle.

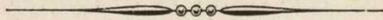
N° 8. — Chaise à dossier dont la partie du milieu forme un balustre délicatement sculpté. Les extrémités

des bras ont chacun une tête de bélier. Le siège proprement dit contient un tiroir à clef. Ce mode est un dernier souvenir du coffre de la chaise.

N° 9. — Siège dont le dossier est richement orné en menuiserie ajourée. Les deux rangées superposées de colonnettes qui occupent le milieu de ce dossier, sont en ébène ainsi que les trois vases de couronnement. Chaque montant de la chaise est couvert d'un ornement courant terminé par un lion tenant un écusson. Les pieds, comme dans l'exemple précédent, sont garnis d'un lien transversal placé très bas et formant sur le devant un obstacle qui obligeait à se tenir assis les pieds en dehors de la chaise.

Les n^{os} 3, 4, 5 et 6 sont empruntés à des suites d'estampes diverses d'Abraham Bosse.

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



EUROPE. — XVII^E SIÈCLE

MOBILIER DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SIÈCLE. FAUTEUILS ET CHAISES.

On donne le nom d'*ameublement français*, aux lits, tables et sièges, du genre dit *flamand* qui fut à son apogée sous Louis XIII, et dont la faveur dura jusqu'en 1660, 1670. Ce sont des œuvres d'une menuiserie massive, se présentant avec la sincérité de sa nature, sans les couches d'or ou de peinture de la seconde moitié du dix-septième siècle, conservées pendant tout le dix-huitième.

Il ne s'agissait plus dans ces meubles de l'emploi ou du mélange des bois précieux utilisés par les artisans du premier ordre de la Renaissance. Il n'était guère question de luxe ni même de bien-être au lendemain des guerres de religion qui avaient ensanglanté la fin du seizième siècle; et dans les tristesses de la ruine, les préoccupations d'art devaient être à peu près nulles. Le meuble fut en une matière unique et économique, contribuant à lui donner une physionomie austère en parfaite harmonie avec les duretés de l'époque. Le bois le plus généralement employé fut le châtaignier, facile à travailler, solide, d'une couleur assez semblable à celle du chêne, et comme celui-ci prenant du ton avec le temps.

Nos exemples ne présentent, aussi bien dans leur ensemble que dans les détails, aucune forme qui découle des principes architectoniques des milieux pour lesquels ils ont été faits. Sous ce rapport, l'indépendance est complète; et après les meubles du quinzième siècle, si souvent simples réductions en bois de la grande architecture en pierre, après la menuiserie de la renaissance, qui, si souvent aussi, se ressent de l'architecture de l'époque, la nouvelle physionomie du mobilier, surtout celle des tables et des chaises, annonce un véritable affranchissement. Néanmoins, les meubles de la première moitié du dix-septième siècle conviennent parfaitement à l'architecture des milieux qu'ils ont occupés, et ils conservent entre eux, sous leurs différences, comme un air de famille, dont l'unité de fond a prévalu comme un style.

Les menuisiers de ce temps faisaient usage du tour tors, et quoique beaucoup de montants et de pieds des sièges soient encore faits à la main, sans doute pour répondre mieux à la volonté de l'artiste que ne le pouvait faire un tour mécanique encore insuffisamment assoupli, le plus grand nombre de ces montants et pieds de sièges fut produit par le tour tors.

L'usage du cuir gaufré, aux reliefs dorés ou non, et dont le goût est d'origine espagnole, se rencontre fréquemment dans les chaises et fauteuils. Ce cuir est fixé aux montants du dossier et sur le cadre du siège par

des clous dorés à tête ronde plus ou moins grosse, et partant en nombre plus ou moins grand. Le cuir du siège, pour lequel on devait éviter le relief des gaufrures, était sans ornements, ou les ornements en étaient gravés au petit fer, comme le cuir des reliures du temps.

Tantôt le dossier est rempli par une sculpture ajourée, et le siège est simplement une tablette; tantôt, le tablier du dossier, encadré de sculpture, est en simple *canne* tressée en large canevas. Le siège de ces derniers est aussi une simple tablette. Toutes ces chaises, avec ou sans bras d'appui, offrent sur le devant du tabouret un obstacle transversal dont l'artisan a fait un motif de décoration. Cet obstacle est tel que la personne assise ne saurait replier les pieds sous la chaise. On siégeait en se tenant droit, demeurant en quelque sorte comme debout. Le siège même était, d'ailleurs, affaire d'étiquette. Celui qu'on offrait se mesurait sur la valeur du visiteur ou du convive, ainsi que le montre le satirique Régnier, décrivant un festin de ce temps, dans lequel on voit encore figurer des bancs. « Chacun en son rang,

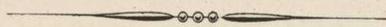
Se met dans une chaire, ou s'assied sur un banc,
Suivant ou son mérite, ou sa charge, ou sa race. »

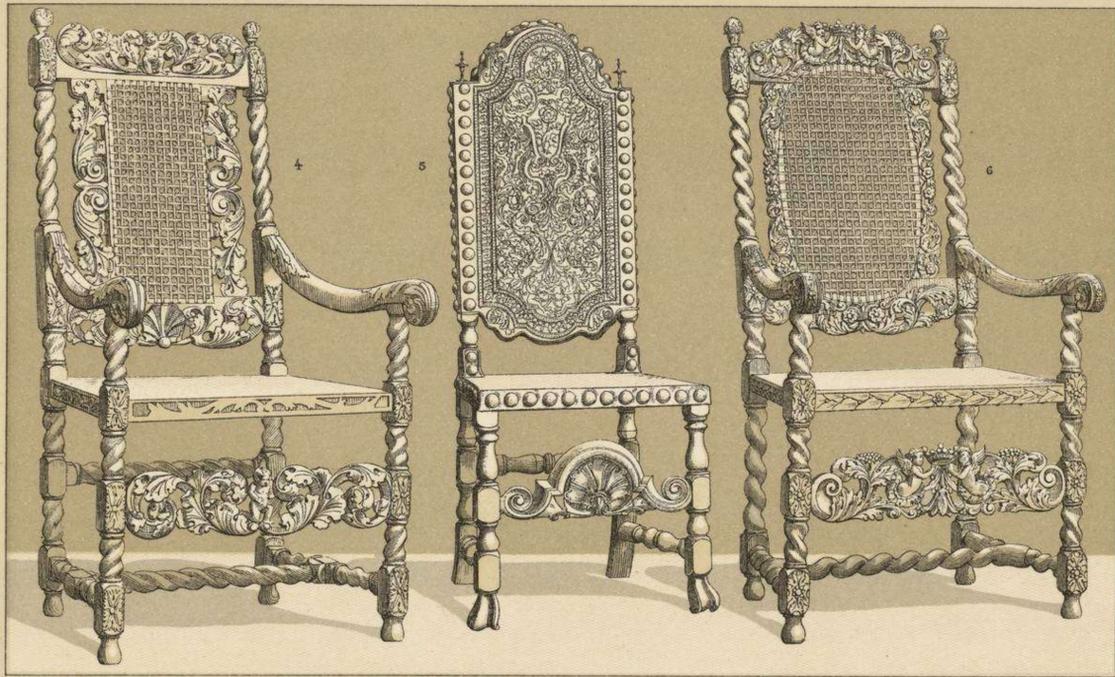
La politesse française avait alors une autre tournure que l'empressement qui, depuis, fit aller le maître de la maison au-devant du visiteur. Et lorsque Bergerac, s'appêtant à recevoir un personnage d'importance, se fait apporter son chapeau et sa canne pour accueillir assis et couvert le visiteur auquel il entend faire honneur, rappelant ainsi les mœurs du vieux temps, c'est dans un fauteuil de la famille de ceux représentés ici, qu'il convient de le voir.

Les n^{os} 1 et 5 appartiennent au palais de Fontainebleau. — Les n^{os} 2 et 3 ont figuré à une Exposition de l'Union Centrale. — Les n^{os} 4 et 6 de la collection Sauvageot, font partie du musée du Louvre.

Documents photographiques.

Voir pour le texte : Legrand d'Aussy, Histoire de la vie privée des Français. — Léon de Laborde, De l'union des arts et de l'industrie. — Louis Reybaud, l'Industrie en Europe, 1856. — M. Aug. Luchet, l'Art industriel à l'Exposition de 1867, 1868. — Jacquemart, Histoire du mobilier, 1876.





EUROPE XVII^E SIECLE

EUROPA XVIITH CENTY

EUROPA XVII^{TES} JAHR^T

DB

IMP FIRMIN DIDOT et C^e PARIS

Daversin del.



EUROPE. — XVII^E SIÈCLE

MEUBLES. — OBJETS USUELS

Au XVI^e siècle, on donnait le nom de *cabinet* à une armoire montée sur quatre pieds, fermée par deux vantaux, et remplie de petits tiroirs. Ce meuble fut surtout en usage pendant le XVII^e siècle. On y serrait des bijoux, des objets précieux ; c'est le bahut du moyen âge, dressé sur quatre pieds, ainsi que l'a fait remarquer judicieusement le comte de Laborde. (VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du mobilier français*.)

Les Allemands se signalèrent les premiers dans la fabrication de ces *cabinets* magnifiques qui prirent chez eux le nom d'*armoires artistiques* ; mais les cabinets de Nuremberg eurent bientôt pour émules ceux des Français et des Italiens qui bientôt ne se montrèrent ni moins habiles, ni moins ingénieux que leurs voisins en ce genre de travaux. On y employait la marqueterie d'ivoire et d'écaille, ornée de peintures et de damasquinures d'or et d'argent, comme l'ébène avec incrustations, ou le vieux chêne noirci.

En France, c'est sous Henri II que l'ébène, utilisée jusqu'alors pour de petits objets de sculpture, devint le bois le plus recherché pour les meubles. Sa couleur sombre, unie, se prêtait merveilleusement à faire ressortir les finesses du grain de l'ivoire délicatement gravé, comme elle faisait valoir aussi les accents plus prononcés de la ciselure des métaux. Quelquefois on égayait la sévérité de l'ébène en y appliquant des incrustations de pierres dures ou de marbres de différentes couleurs. L'*ébène noire* était tirée de l'île de France : celle qui était veinée de noir et fauve, l'*ébène* dite de *Portugal*, venait d'Amérique ; enfin l'*ébène verte*, d'un vert olive foncée, était fournie par Madagascar. C'est au XVI^e siècle que ces ouvrages délicats amenèrent le changement du nom des *huchiers* du moyen âge en celui d'*ébénistes* ; ces anciens *charpentiers de la petite cognée* avaient depuis le XV^e siècle continué à faire de singuliers progrès.

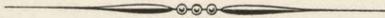
Le plus grand de nos deux meubles offre, sous la figure d'un coffre posé sur une table, une armoire à deux vantaux se fermant avec une serrure. Ses tiroirs extérieurs, ses tiroirs intérieurs, son coffre-fort central sous une clef particulière, les deux montants de chaque côté, disposés intérieurement en casiers verticaux qui sont des espèces de lanternes, montrent tout le parti que l'on tirait de ces buffets où, sous prétexte de réunir dans un même meuble tous les menus objets de valeur, y compris le numéraire, on se livrait à tous les fastueux caprices

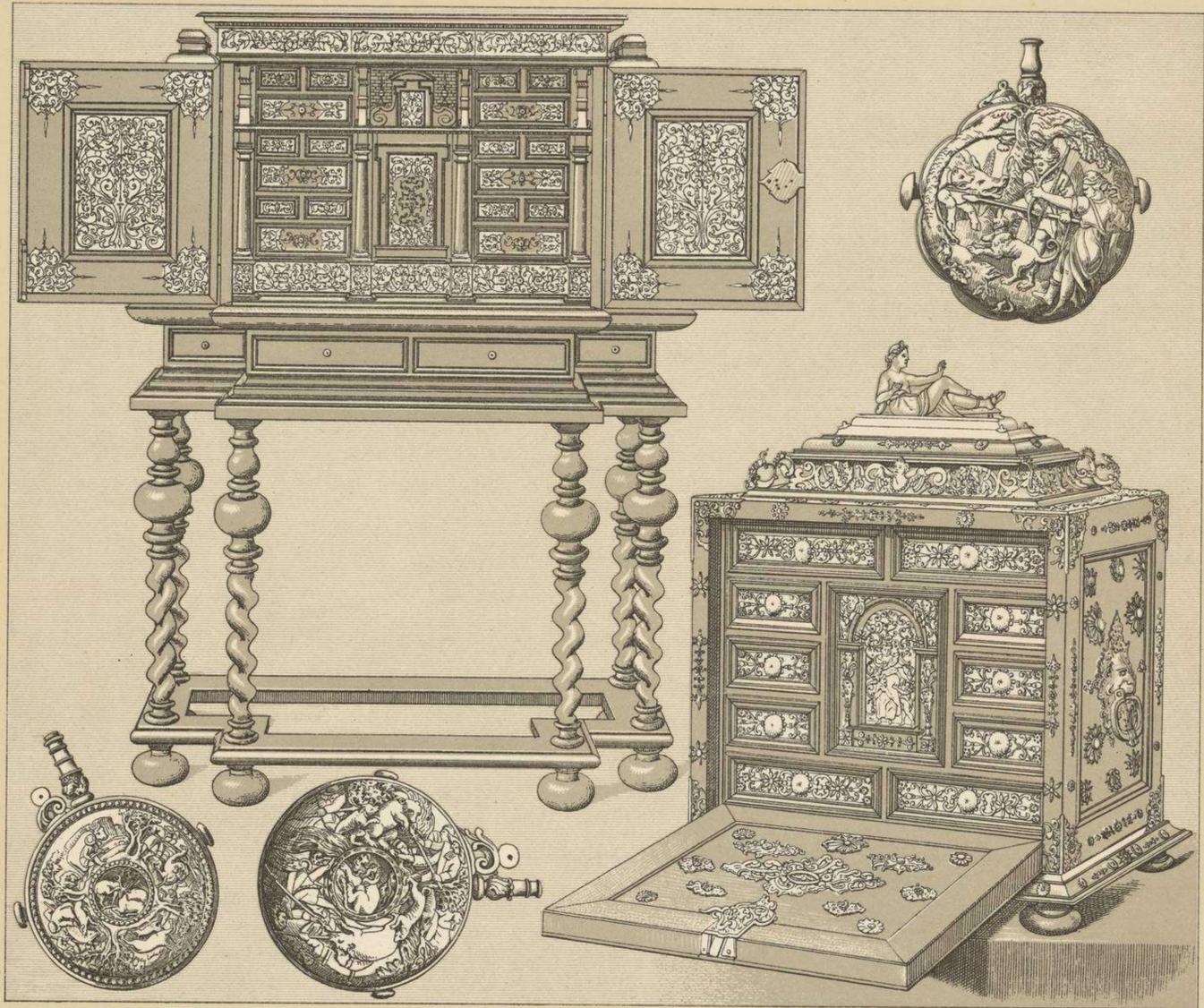
de l'industrie de l'art décoratif. La disposition intérieure de cette armoire forme un ensemble architectural de deux ordres superposés. Les tiroirs à coulisses sont de deux formats, qui alternent pour empêcher la monotonie de la répétition. Le dehors de ces tiroirs ainsi que la porte du coffre-fort, le fronton et le soubassement de la construction intérieure sont ornés de plaque d'ivoire gravées, enduites, et d'ajourés en métal finement découpé. Les deux vantaux sont décorés de même à l'intérieur comme à l'extérieur. Ce meuble, du milieu du XVII^e siècle, mesure en hauteur 2^m,70 et en largeur, étant fermé, 2 mètres. Il appartient à S. A. R. le duc Ernest de Saxe-Cobourg-Gotha.

La petite armoire est un cabinet de même sorte, mais ne présente plus que la figure d'un coffret avec des anneaux de transport ; ce meuble réduit est destiné à être posé sur un autre dont il est indépendant ; il a pour fermeture, non plus les vantaux, mais l'abattant du secrétaire. Comme le premier, celui-ci est divisé en cases multiples et muni de son coffre-fort. Les tiroirs sont décorés d'ajourés métalliques et d'un large bouton de traction. La partie centrale, en forme de portique, est ciselée en haut et bas-relief. L'ensemble de ce meuble fermé forme comme le piédestal d'une statuette de femme couchée, de caractère mythologique. Ce cabinet portatif est du XVI^e siècle. Il semble que l'on pourrait inférer de cette réduction de l'armoire à bijoux, que déjà l'on essayait de parer à l'inconvénient des grands cabinets qui ne laissaient pas d'occuper un espace assez considérable dans l'intérieur des appartements, inconvénient auquel l'*Encyclopédie* attribue leur suppression.

Les trois autres objets sont des poires à poudre (1630 à 1680) de petite dimension, dix à douze centimètres de largeur. Elles appartiennent au fourniment de chasse. On les faisait en ivoire, en os, en bois sculpté, en corne, etc. Les boutons latéraux servaient à attacher la grosse tresse de soie avec laquelle on les portait en écharpe. Celles qui n'en avaient pas se mettaient dans la poche. En France, elles étaient presque toutes tirées de Rouen. On les décorait, en général, de sujets de chasse, analogues à ceux qui se rencontrent ici : ce sont des ours, des sangliers, des cerfs, etc., jusqu'à des autruches, poursuivis par des hommes ou par les dieux de la mythologie.

(Documents photographiques provenant des musées et des collections particulières de l'Allemagne.)





EUROPE XVII^E SIECLE

EUROPA XVIITH CENTY

EUROPA XVII^{TES} JAHR



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Renaux del.

317



EUROPE. — XVII^E SIÈCLE

ORFÈVREURIE ALLEMANDE. — OBJETS DÉCORATIFS ET USUELS.

N^{os} 1, 2, 3 et 5.
Nautilus montés en forme de coupes et de drageoirs.

N^{os} 4 et 6.
Œufs d'autruche, montés en hanaps.

N^o 7.
Porte-allumettes.

Ces divers objets sont de la première partie du siècle; le n^o 1 est d'une hauteur de 0,25 centimètres; le n^o 4, de 0,44; le n^o 5, de 0,22; le n^o 6, de 0,53; le n^o 7, de 25.

N^o 8.

Pendule astronomique, avec la table qui la supporte; elle a environ 2 mètres 50 centimètres de hauteur.

Le magnifique spécimen de l'orfèvrerie allemande, en argent ciselé et doré, n^o 8, rappelle, par son caractère architectonique, les cabinets de Nuremberg, si fort recherchés à cette époque; il est dû à Henri Eichler, Saxon, qui vécut de 1637 à 1719, et exerça le métier de sculpteur et d'ébéniste à Augsbourg. L'ensemble de cette composition de haut style consiste en une espèce de portique triomphal, dont le centre est occupé par le cercle zodiacal, offrant sous la forme hémisphérique un double cadran, au devant duquel Jupiter, étendant sa droite, supporte un astrolabe; le maître des dieux est entouré des figures symboliques du monde planétaire; la sphère terrestre flotte au-dessus, entourée des quatre éléments. Le meuble est couronné par une statuette d'homme agenouillé, se touchant le front, dans la pose de l'observation et de l'éblouissement. Toutes les figures du corps de la pendule sont traitées avec les proportions élégantes propres à Jean Cousin; celles du soubassement, comme la table elle-même, semblent d'une époque postérieure, et d'une autre main; leurs formes ramassées, ainsi que l'ornementation, rappellent la manière de Bérain.

Le *nautilus* est un mollusque testacé à coquille divisée en plusieurs cellules. Le nautilus flambé (*nautilus pompilius*) se trouve dans les mers des Indes, surtout vers les îles Moluques; sa coquille blanche et nacrée atteint un diamètre de deux décimètres. Les Orientaux en font des vases à boire, d'un grand éclat, sur lesquels ils gravent des figures diverses. Les Européens, auxquels les Portugais apportèrent ces jolies coquilles marines, se plurent à leur donner le même emploi, en les ornant de riches montures orfèvrées. Aussi le nautilus se rencontre-t-il souvent comme objet de luxe dans les inventaires du XVI^e et du XVII^e siècle. On laissait généralement la nacre de cette co-

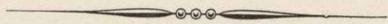
quille dans sa pureté argentine, brillante des couleurs variées qui résultent de ses molécules calcaires, reflétant les tons les plus fins, et passant de la pourpre à l'azur avec un éclat durable qu'aucune coquille terrestre ou fluviatile ne peut donner. La matière dure de cette coquille se prêtait d'ailleurs au travail; parfois on l'incisait légèrement, parfois on la rehaussait de peintures, comme on le voit au n° 5, où se trouve une scène bachique et amoureuse à la Téniers. Sur la belle volute de son ombilic, figure souvent le cavalier armé de toutes pièces, escaladant le sommet (voir le n° 3); c'était sans doute le portrait de celui pour lequel le nautille avait été orfèvré; le saint Georges surmontant le couvercle devait être son patron. Les autres figures, de caractère emblématique, appartenaient naturellement au monde mythologique des tritons et des naïades; Neptune, avec son trident, s'y rencontre souvent. Parfois aussi l'allégorie est plus simple et plus directe, et l'on se contentait de rappeler, par la figure de quelque naturel indien, l'origine de la belle coquille montée (voir le n° 2). La forme du nautille était trop heureuse pour ne pas séduire les artistes; on s'en servit pour des coupes de pure orfèvrerie, et aussi pour des coupes en cristal de roche, que l'on montait en orfèvrerie.

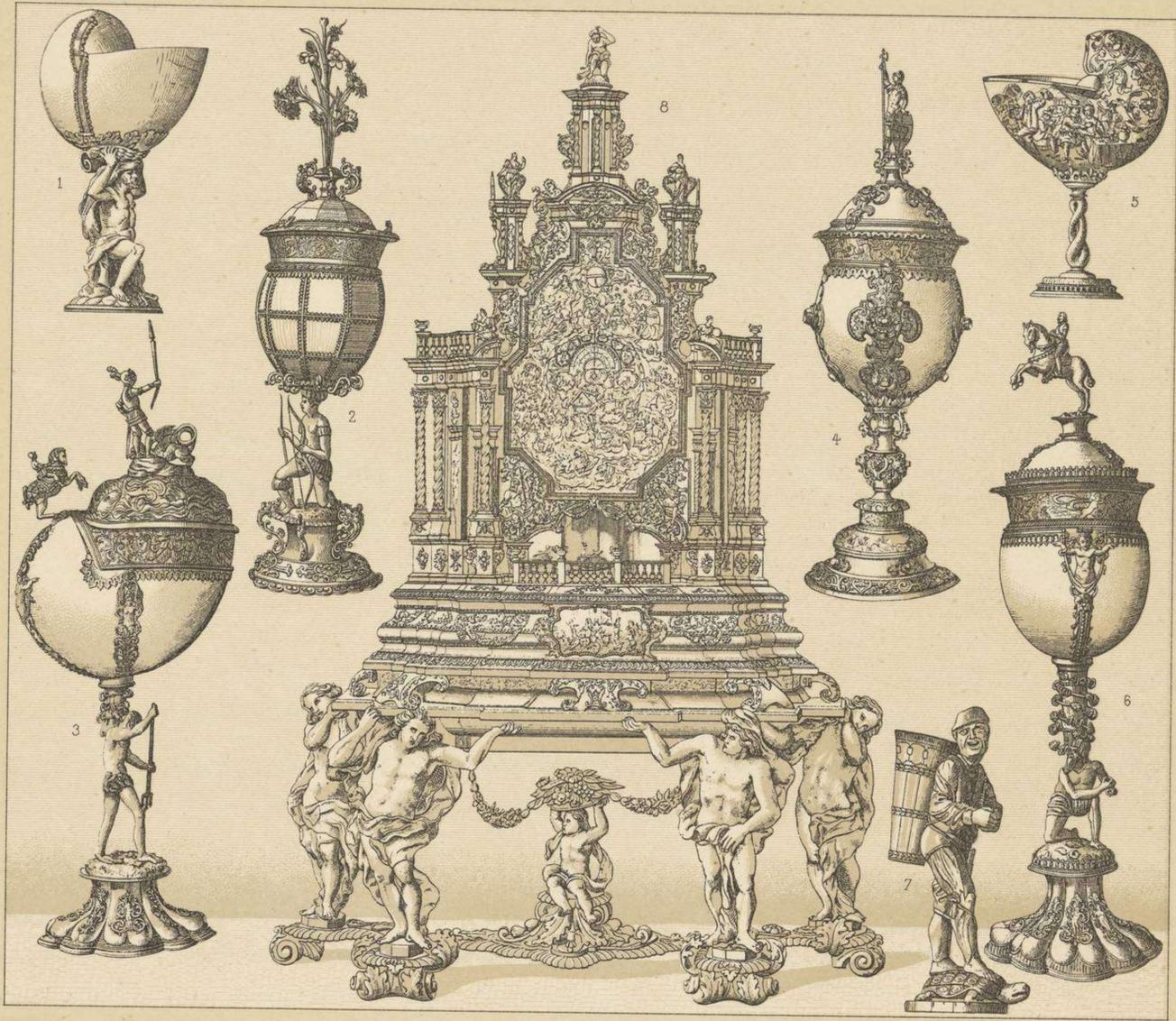
Le hanap, à panse d'œuf naturel, monté en orfèvrerie, fut aussi en vogue à ces mêmes époques. La forme ovoïde, qui a donné à la céramique ses plus élégants profils, se trouvait toute faite avec l'œuf d'autruche; ses proportions conviennent à un objet décoratif; la nature de sa coque, dure, susceptible d'être travaillée, en rend l'emploi facile. Selon les exemples que nous donnons (n°s 4 et 6), on voit qu'on les tronquait pour les couronner d'une galerie, et qu'on employait la partie détachée pour former le couvercle; on laissait l'œuf dans la pureté de son beau teint d'ivoire mat.

Le n° 2 offre un exemple d'innovation par l'emploi de la flore naturelle. La statuette portant une hotte de vendange ou de pêche, marchant sur une tortue (n° 7), est un produit flamand ou français. Une légende inscrite à la bordure supérieure de la hotte, et dont on lit ce fragment : *et parvenu à*, ne laisse aucun doute à cet égard.

On voit, par cette réunion d'objets remarquables, que l'orfèvrerie allemande de cette époque était florissante dans le genre profane, depuis que la Réforme avait fait abandonner le genre religieux. Ses principaux centres de production, Augsbourg, Nuremberg, donnaient toujours des objets que l'on pouvait rapprocher de ceux qui leur avaient ouvert la voie. Albert Dürer, Wenzel et Christophe Jamnitzer, Jonas Siber, Hans Pezolt, Albert Soest, de Lunebourg, Henri Reitz, de Leipzig, etc., sans compter les petits maîtres flamands, comme Théodore de Bry, avaient fourni aux orfèvres d'Allemagne, non moins qu'à ceux de France, de nombreux et précieux modèles.

(Les n°s 1, 5, 7 et 8 proviennent de Munich; les n°s 2, 3, 4 et 6, de Cassel. Ces objets sont reproduits d'après les photographies des collections et musées d'Allemagne.)





EUROPE XVII^E SIECLE

EUROPA XVIITH CENT

EUROPA XVII^{TES} JAHR^T



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

Goutzewiller lith



HOLLANDE

L'INTÉRIEUR DE LA MAISON, COSTUMES, JEUX, COUTUMES.
PREMIÈRE PARTIE DU XVII^e SIÈCLE.

PLANCHE DOUBLE.

1	2
3	4
5	6
7	8
9	10

M. Deschamps, dans son *Supplément au Manuel du Libraire* de Brunet, fait remonter l'édition du livre auquel nous empruntons ces petites scènes, à l'année 1636 ; il ajoute que ces vignettes qui illustrent un recueil d'emblèmes et devises accompagnés de poésies, en vieux flamand, et par-ci par-là, en latin et en français, publié à Amsterdam sous le nom de Joh. de Brunet, sont faites à la manière de Crispin de Pas. La parenté frappante avec l'œuvre du célèbre graveur, constatée par l'érudit bibliophile, nous dispense de parler du mérite de ces vignettes. Quant à l'intérêt qu'elles offrent, nous n'en dirons qu'une chose. Que ne possédons-nous, pris ainsi sur le vif par des contemporains, des représentations, même des plus minuscules, de la vie intime des anciens de tous les âges et de toutes les nationalités ! Mais les Hollandais, les Flamands qui ont, avec éclat, fait ressortir l'intérêt que peuvent offrir des représentations de cette sorte, en ont, pour ainsi dire, créé le genre.

« Vers 1630, en Hollande, dit W. Bürger (musées de la Hollande), on portait encore les belles collerettes tuyautées et fermes en l'air du seizième siècle ; puis, la mousseline perdant son empois, la fraise se rabattit, molle et plissée, sur le pourpoint, ce qui conduisit au rabat uni, coupé carrément sur le sternum, à peu près comme celui des magistrats et procureurs d'aujourd'hui. » Nous citons ce passage parce qu'il constate l'ancienneté du costume des femmes que l'on voit ici, en regard du caractère relativement plus moderne de celui des hommes, datant franchement du dix-septième siècle, au temps d'Henri IV, et même de l'époque où Monsieur de

Bellegarde, Monsieur le Grand, l'écuyer de S. M. Louis XIII, donnait le ton à la cour de son souverain, et partant à toute l'Europe.

Nous ne trouvons nulle part, dans nos intérieurs de la première partie du dix-septième siècle, la moindre trace des excentricités, des goûts chinois, introduits en Hollande depuis cette époque; l'empreinte est encore tout européenne dans les choses du mobilier. Nous ne rencontrons, non plus, en aucune des pages de notre livre, ni fumeur ni pipe, et il est à croire que Brauwer n'était pas encore né; il est vrai qu'il n'y a pas non plus d'ivrogne, ce qui prouve que rien n'est complet.

N° 1. — Le sujet représente une chambre nuptiale, et le lit, où la place des deux époux est marquée par la couronne de chacun d'eux posée sur le traversin, est orné d'une couverture brodée, les deux oreillers posés l'un sur l'autre, au milieu, selon l'usage dans la chambre faite. Ce lit, avec ciel, construit comme une armoire béante, les tentures recouvrant la menuiserie, est un de ces grands lits carrés où, dit Louise Colet, on peut se coucher en tous sens. La chambre est tendue; sur le tapis épais de la table est posé un napperon frangé sur lequel est un épais bougeoir; l'épousée est assise près de la tête du lit; le carreau est parsemé de fleurs, de roses, et la scène est fort claire; les dames qui ont amené la mariée se retirent; une matrone parle, son compliment à la tournure latine.

N° 2. — Cette vignette emblématique représente une dame qui ne dort pas, tourmentée par une jalousie dont les personnes les plus honnêtes ne sont pas toujours exemptes; c'est un de ces défauts que l'on cache sous la couverture: ce qui la tient éveillée, c'est l'ennui, le chagrin, qu'excite la prospérité d'autrui. Cet intérieur, en effet, n'est pas luxueux, mais que de choses on y voit! Le lit d'abord, qui vient d'être décrit, mais n'ayant, selon l'usage le plus ordinaire, des rideaux que par devant, et montrant que le corps du lit est un coffre. La bassinoire à long manche est appendue au côté. La dame est enveloppée d'une très ample chemise de nuit sans manches, d'étoffe épaisse attachée autour du cou, qui semble lui tenir lieu de toute autre couverture. Les vitres de la fenêtre sont maillées de plomb; au mur est le miroir de Venise; à côté, la grande brosse rectangulaire, dure, servant aux parquets; sur le bahut, le vieux bahut du moyen âge, une pièce de linge de corps, la collerette empesée; près de ce meuble une chaise ordinaire, et près du lit, la chaise basse, toutes deux empaillées, et de construction qui n'a pas changé dans les demeures peu opulentes. Sur la chaise basse, à portée de la main, est un vase dont l'usage est assez indiqué par sa forme, et au pied du lit le grand coffre pour les robes; à terre, on voit les *pianelles* vénitienes, puis les bas épais qui se nouent à mi-jambe; et enfin, le *vertugadin*, composé de cerceaux, liés ensemble et se terminant par une agrafe.

N° 3. — La scène représente deux vieux époux dans leur misérable intérieur, philosophiquement résignés: la femme fait marcher son rouet; le mari, presque dans l'âtre de la cheminée du quinzième siècle, se livre à une occupation que la devise explique « économisons, thésaurisons le charbon en le râclant; » il y a là un



HOLLAND

HOLLANDE

HOLLAND

Bouvard del.



IMP. FIRMIN DIDOT et C^{ie} PARIS

chien, et, clouée au mur, une carte géographique, souvenir des voyages du vieux bonhomme, peut-être, et peut-être aussi, témoignage constant de l'existence de l'enfant au delà des mers.

N° 4. — Entre deux dames assises sur leurs chaises basses, on voit un enfant qui désigne de la main un chapeau d'homme posé sur une table; cet enfant qui montre cet objet avec un regard interrogateur, c'est *l'enfant terrible*, immortalisé par Gavarni, mais découvert avant lui, et bien anciennement, car c'est aux latins que Brunet en a emprunté le portrait. « La mouche, qui en voltigeant çà et là, en vagabondant, autour, au-delà, à côté, curieusement, avec soin, avec attention, en folâtrant, découvre le secret d'une liaison mystérieuse. »

N° 5. — Réunion joyeuse de jeunes gens des deux sexes en nombre égal qui forment une ronde et dansent, tandis qu'autour d'eux un homme marche en se baissant, et en se dissimulant; ce qui doit exprimer une figure du jeu représenté.

N° 6. — On y voit le jeu de la main chaude. Il était en usage chez les Romains, et Plutarque l'a décrit.

N° 7. — Jeune mère procédant à la toilette de nuit de son enfant. La cheminée a toujours le grand âtre des quatorzième et quinzième siècles. On voit là l'escabeau en trépied sur lequel est posé le bougeoir, les petits bas enfilés pour sécher sur un étendoir à leur usage, les langes étendus près du grand feu, le lit encadré; le berceau d'osier, solide, posant à terre : petite maison typique où l'enfant est en toute sécurité, bien préservé; un rideau, tombant droit sans plis, cache la fenêtre étroite; la porte, avec son anneau de tirage, roulant comme un heurtoir, et ses planches cloutées, en haut et en bas, a la solidité et le caractère des menuiseries du moyen âge; la pièce est carrelée, et la mère est assise sur une claie qui lui permet d'être proprement et commodément comme à terre pour procéder à l'opération délicate, à laquelle on la voit se livrer; le vêtement de l'enfant posé à terre, un petit corps dont la manche a une petite épaulette, le mignon soulier à pont, tout indique, tout révèle la sollicitude, la tendresse prévoyante, la coquetterie même dont l'enfant est entouré, dans ce milieu si exactement clos, largement chauffé, d'un calme profond; le chien dort.

N° 8. — Cet emblème a pour objet de figurer symboliquement la *grandeur et ses inconvénients*; elle est liée par tant de soins qu'il lui devient impossible de jouir des plaisirs les plus vulgaires, échappés à sa portée. Tout ce que l'on voit ici : ce meuble compliqué, agencé avec des soins et le sens pratique, où se révèlent tout à la fois l'affection et le caractère des parents, tout, depuis la jolie toilette, le chauffe-pieds, jusqu'aux jouets variés, confirme ce que l'on a vu plus haut.

N° 9. — C'est l'entrée d'une maison, à l'extérieur; l'homme qu'on y voit, a pris une qualité mensongère pour s'en faire ouvrir la porte, mais il est reconnu et saisi sans en pouvoir franchir le seuil. Le vestibule de plein air où se passe cette scène typique, est un joli porche ouvert sur la rue, dont le banc hospitalier indique

des mœurs d'un caractère ancien que n'a plus la maison hollandaise. A l'extérieur, au-dessus de la porte close, se trouve *l'espion* traditionnel, miroir à l'usage des dames habitant le premier étage.

N° 10. — Ce sujet ayant trait aux *apparences trompeuses*, montre un homme essayant de reconnaître par lui-même s'il est vrai, comme on le dit, que le fer gelé brûle au toucher; ce qu'il éprouve avec sa langue. La pompe est garnie de sa puisette, et on voit ici les enclos où le Hollandais aime à parquer ses jardinets : enclos de menuiserie en claire-voie serrée, solide, à hauteur d'appui, à surface de parapet, égayés aux angles par des pommes de bois, liés, de l'un à l'autre, dans les allées de passages, par de capricieux portiques.

Tiré des Emblemata de Joh. de Brunes, Amsterdam, 1636, in-4°.



HOLLANDE. — XVII^E SIÈCLE

LE CARROSSE. — LES LABYRINTHES DE VERDURE. TYPES DE LA VIE ÉLÉGANTE, BOURGEOISE ET MERCANTILE.

1 2 3
4 5

Comme le sujet n° 2 de la planche F D, c'est dans le recueil des œuvres du *père Cats*, le moraliste hollandais, que les scènes ici représentées ont été choisies. Ce recueil, contenant des leçons ou des conseils pour tous les âges de la vie ainsi que pour toutes les conditions sociales, est illustré par des vignettes spirituellement écrites où des artistes attentifs, amoureux du détail, nous font assister aux multiples épisodes de la vie commune.

Ces très utiles renseignements offrent, en matière de costume, des modèles aussi sûrs que le sont pour l'histoire de nos modes françaises les célèbres estampes d'Abraham Bosse; grâce à ces nombreuses illustrations et aux tableaux de l'école hollandaise, il manque bien peu de choses à la connaissance complète des mœurs des Provinces-Unies au dix-septième siècle.

N° 1.

Dans une plaine où on ne découvre ni arbres, ni buissons, s'avance péniblement un carrosse attelé de deux chevaux. Loin de ressembler à ces élégants bijoux que l'on voit circuler aujourd'hui, cette espèce de chambre roulante consiste en une caisse dont le plancher porte à même sur les essieux; le *ciel*, couvert de cuir, est soutenu par quatre *quenouilles* ou montants garnis de *mantelets*, c'est ainsi qu'on appelait les rideaux; les portières qui débordent de ce bâtiment sont refermées sur des marchepieds en échelons très bas placés.

Un carrosse ainsi construit, éloigné de tout confort et de toute commodité, devait infliger des cahots continuels aux personnes qui s'y trouvaient enfermées; qu'était-ce lorsque, comme dans cette scène, la voiture avait à se traîner sur un terrain raboteux? L'usage des carrosses suspendus était cependant connu depuis 1564 et c'est même à un Hollandais, Wilhelm Boonen, qu'on en doit l'invention.

N° 2.

« Fais fête au chien et il te gâtera ton habit, » telle est la sentence suivie de plusieurs autres qui se trouve au-dessous de cette vignette représentant un jeune seigneur qui caresse un chien; ce dernier, pour prouver sa reconnaissance, se met debout en s'accrochant aux trousseaux du gentilhomme.

Il serait intéressant de comparer la tournure de ce cavalier avec la légèreté qui se dégage de nos raffinés si bien représentés par Abraham Bosse; car le jeune beau qui vient d'inspirer le moraliste en consommant un de ces actes si contraires au soin et à l'économie que doit avoir tout Hollandais à l'endroit de ses habits, passe ici pour représenter le type de l'élégance accomplie à une époque où la mode française régnait sans partage dans les Pays-Bas.

Plume enroulée autour d'un large feutre; fraise très évasée n'ayant pas encore la solennité de celles de Van-Dyck; pourpoint recouvert

d'une cape qu'il était alors d'usage de laisser retomber de tout son poids sur l'épée en *verrouil* à l'aide du pendant d'épée; trousse nouée au-dessous du genou par des rubans; bas avec jarrettières à larges bouffettes; chaussures consistant en souliers noués.

N° 3.

Ce labyrinthe hollandais représenté ici avec une miniature de ville dans le lointain, est d'aspect bourgeois et ne respire pas encore la grandeur de ceux qu'on vit plus tard enjolivés de hautes charmillles et décorés de statues de marbre. Avec son kiosque central et ses nombreux détours, il réunit néanmoins les conditions qu'on exigeait alors et répond à la définition donnée par les dessinateurs de jardins : « Par le moyen « d'allées ingénieusement tracées se mêlant et s'entremêlant de mille « manières, on embarrasse le promeneur, on l'inquiète et souvent on « le fait revenir sur ses pas au moment où il croyait avancer pour « arriver à un but qu'il cherchait. »

Les tromperies du *dédale* avaient un grand charme pour nos pères, puisqu'il n'existait pas de grande propriété qui n'en possédât un.

N° 4.

Confortablement installé dans la boutique d'un barbier-barbant, ce gros homme vient de se faire accommoder le poil et constate la réussite de cette opération délicate à l'aide d'un miroir que lui présente le maître du logis. Celui-ci, le ciseau à la main prépare sans doute un compliment à l'endroit de la belle mine de son client; les Figaros sont de tous les temps et de tous les pays. D'une tournure élégante, ce barbier porte une fraise à *la confusion*, le pourpoint Henri IV garni d'épaulettes et les chausses à grande chiquetade.

Les murailles de cet honnête intérieur sont garnies d'instruments variés, tels que ciseaux, rasoirs, boîte à poudre avec sa houppe, etc.; sur des planches sont posés plusieurs flacons, et une guitare accrochée dans un coin dénonce les délassements favoris du barbier.

On voit encore dans cette pièce, une sphère dont le pied est caché par la table, et, éparpillés sur les dalles soigneusement lavées, une savonnette et les ustensiles du métier que, selon la coutume hollandaise, la propreté acharnée d'une ménagère aura rendus d'argent ou d'or.

Le siège à l'usage du patient et le bahut ou coffre sur lequel est posé son chapeau, appartiennent encore au moyen âge par leur caractère.

Dans ce pays, les boutiques des petits commerçants sont toujours de proportions restreintes, à cause de l'inclémence du climat; on croirait voir des logis en miniature. Aussi, comme on peut en juger par cet exemple, c'est tout juste si un chaland peut y trouver place. L'ordre et le soin doivent donc régner dans ces petits intérieurs sous peine de les rendre impropres au commerce, voire inhabitables.

N° 5.

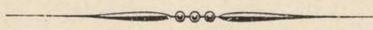
On est ici dans un riche intérieur bien tapissé et garni d'épais rideaux; cette scène, dans l'original, a pour commentaire le quatrain suivant :

« Une horloge entretenir,
« Jeune dame à gré servir,
« Vieille maison à réparer,
« C'est toujours à recommencer. »

Un jovial barbon se précipite sur l'horloge pour en remonter les poids; sa jeune dame, au visage encadré d'une majestueuse collerette, se montre par un judas s'ouvrant au moyen de coulisseaux. Cette fenêtre intérieure est très typique dans les maisons de ce temps où, pour passer d'une chambre à l'autre, on montait fréquemment plusieurs marches.

La dame semble conclure que son mari suranné a bien des soins à donner et doit se fatiguer à prendre tant de soucis.

Voir, pour le texte : *Michiels (Alf.)*, Histoire de la peinture flamande et hollandaise; 1847. — *Esquiros (Alph.)*, la Néerlande et la vie hollandaise, 1855.





HOLLANDE XVII^E SIECLE

HOLLAND XVIITH CENTY

HOLLAND XVII^{TES} JAHRE

FI

IMP. FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Vierne del.

HOLLANDE. — XVII^E SIÈCLE

TENUE DE VILLE ET TOILETTES D'INTÉRIEUR.
 COSTUMES CIVILS ET MILITAIRES.
 DAMES DE LA NOBLESSE ET DE LA BOURGEOISIE.
 (1630-1660).

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	

La Hollande républicaine constituait géographiquement et socialement un État à part, et longtemps différent par ses mœurs des autres pays de l'Europe. Ses artistes de la grande école, Van der Helst, Dirk Hals, Peter de Hoogh, Van der Velde, Collaert, etc., l'ont peinte dans la perfection et nous ont donné, dans leurs scènes se déroulant en plein air ou dans les intérieurs des salles dites de *conversation*, la véritable tournure des Hollandais à l'époque de leur beau siècle.

La plupart des figures de cette planche montrent la société hollandaise avec ses types des classes supérieures et présentent de nouvelles applications de costumes déjà décrits.

Le costume féminin se fait voir ici sous trois aspects différents. Les dames n^{os} 2 et 6, en toilette de ville, ont conservé les fraises hautes, épaisses et empesées, ainsi que la vertugade sous une espèce de redingote ouverte ; ces ajustements riches, étoffés, ont comme complément, dans le n^o 6, le chapeau de paille également porté par les dames anglaises (voir la Bassinoire, Angleterre), souvenir de ce chapeau en cuvette renversée dont parle Vecellio. Les dames n^{os} 1 et 8, la première en toilette de ville et la seconde en toilette de bal, ont fait plus de concessions à la mode et se sont parées du gracieux costume français en usage entre 1624 et 1635, celui où le cou se présente délivré de ses entraves, celui où l'on voit la jupe sous une robe ouverte dont les larges manches, fendues dans leur longueur, sont fermées au milieu du bras et contenues au poignet par des manchettes ou *rebras*. La coiffure de ces personnes se distingue, chez l'une, par un chignon couronné d'une torsade de cheveux, ce qui est encore une mode de France, et chez l'autre, par un arrangement très simple surmonté d'un panache de plumes aux mêmes couleurs que la jupe. La dame n^o 4, dans l'original, se promène sur une place d'Amsterdam dans un costume qui appartient à une autre époque et qui s'est maintenu en Hollande jusque vers 1660. (Voir les planches la Pensée, V couronné et la Bassinoire.)

On voit souvent, parmi les Hollandais, des personnages carrément posés comme le n^o 7. Cet homme jouant du violoncelle, est paré d'un pourpoint de satin tailladé, sur lequel retombe un col rabattu bordé de guipure den-

telée; c'est un de ces opulents bourgeois qui menaient la vie des grands seigneurs, sans arriver jamais à pouvoir en prendre les allures dégagées et les façons hautaines. On n'en pourrait dire autant du personnage n° 9 dont le costume et la tournure rappellent nos raffinés; son feutre empanaché à la Bassompierre, son pourpoint tailladé et ses trouses de soie rouge très amples et nouées au bas par de larges rubans, font de lui un précieux tout au plaisir de danser vis-à-vis d'une femme élégamment vêtue. Le cavalier n° 10, avec son large feutre garni d'une plume, son pourpoint blanc recouvert du buffletin et ses bottes évasées aux forts éperons, montre le type du robuste et brave guerrier hollandais, tel que Van der Helst l'a représenté dans son fameux banquet des arquebusiers (voir la planche CA). Appartenant à une époque moins éloignée, l'officier n° 11 a une tournure moins militaire; les galants que l'on aperçoit au bas de ses trouses, le rapprochent trop de ces jeunes beaux d'Amsterdam, à la chevelure flottante, marchant cérémonieusement le chapeau à la main sur une place publique, ou s'inclinant avec de solennelles révérences devant la dame de leurs pensées (n°s 3 et 5). Ces deux dernières figures portent le même costume que celui en usage à la cour de France dans les années de splendeur du règne de Louis XIV. (Voir les planches la Roue et le Porc-épic, France, XVII^e siècle.)

Les n°s 1, 2 et 6 sont tirés d'un tableau de Collaert, une Fête sur le canal d'Anvers, appartenant à M. Fremyn.

Les n°s 3, 4 et 5 proviennent de la Place d'Amsterdam, tableau de Van der Velde et de Berkeyden, appartenant à M. Edwards.

Les n°s 7, 8, 9 et 10 figurent dans un tableau de Dirk Hals, intitulé le Bal; propriété de M. Paul Tesse.

Le n° 11 est tiré de la Partie de cartes, de Peter de Hoogh, tableau appartenant à M. Tilden Blodgett.

Toutes ces peintures originales ont figuré à l'exposition du Costume organisée au palais de l'Industrie par l'Union centrale, en 1874.

Voir, pour le texte : Charles Blanc, l'École hollandaise (la Vie des peintres). — M. W. Bürger (Thoré), Musées de la Hollande.





HOLLANDE XVII^E SIECLE

HOLLAND XVIITH CENTE

HOLLAND XVII^{TES} JAHRE

FH

IMP FIRMIN DIDOT et C^{IE} PARIS

Urrabieta lth.

XVII

28