

HISTOIRE GÉNÉRALE
DES
ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE
DU V^e A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE



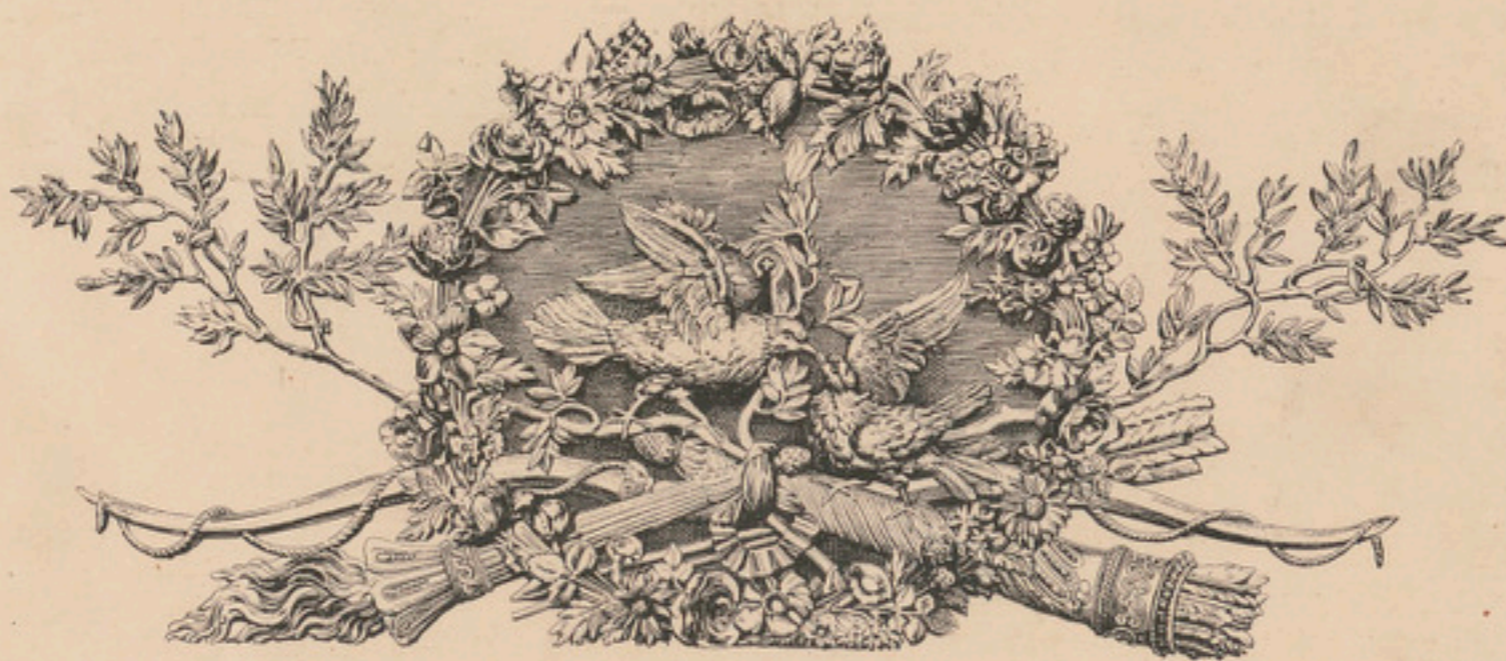
PAR

ÉMILE MOLINIER

*Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique
et des Beaux-Arts*

III

LE MOBILIER AU XVII^e ET AU XVIII^e SIÈCLE



PARIS

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

E. LÉVY, ÉDITEUR

43, RUE LAFAYETTE, 43

LONDRES
Ch. DAVIS
147, New Bond Street.

BRUXELLES
E. LYON GLAESSEN
8, Rue Berckmans.

LE MOBILIER

AU XVII^e ET AU XVIII^e SIÈCLE

CHAPITRE I

LE MOBILIER EN FRANCE SOUS HENRI IV ET LOUIS XIII

Si au point de vue de l'ameublement, on a dû, au précédent volume, faire une part prépondérante à la France, cette prépondérance s'affirme encore bien davantage au XVII^e et au XVIII^e siècle. En réalité, pendant cette longue période, si notre pays subit des influences diverses, c'est bien chez nous que s'élabore et est créé le style que toute l'Europe adoptera; c'est bien le style français, mélange de notre style national et du style italien de la fin de la Renaissance, qui formera véritablement le patrimoine de toute nation policée. Et la France reprendra la place qu'elle avait occupée au moyen âge dans les arts.

Au point de vue des arts mineurs, le XVII^e et le XVIII^e siècle n'ont été pour la France qu'un long triomphe qui, on doit le dire, même au risque de froisser l'amour-propre de quelques-uns de nos voisins, éclipsa complètement toute autre manifestation artistique de même ordre. En réalité, à ce moment, la France a possédé une supériorité telle, que tout effort dans un autre sens était d'avance condamné à la stérilité. Par leur talent à s'assimiler les formes, les usages créés par d'autres nations, à leur imprimer un caractère personnel et aussi à les parfaire, les Français ont rejeté dans l'ombre toutes les tentatives isolées qui se sont produites dans les pays voisins; ce ne sont ni les essais de la Renaissance allemande pour remettre en honneur des formes abâtardies et définitivement passées de mode, ni les splendeurs par trop pompeuses du mobilier italien du déclin du XVI^e siècle qui prévaudront. La France, qui, avant l'Allemagne, avait compris le parti qu'on pouvait tirer des principes de l'antiquité classique rajeunie par les Italiens, profitera à son tour des efforts de ces mêmes Italiens pour s'en assimiler le style et les procédés, les développer, les exploiter, et donner à des formes nouvelles toute l'extension qu'elles demandaient. D'ailleurs des causes nombreuses militaient en faveur d'une semblable issue. Seule de toutes les nations de l'Europe, la France s'est trouvée

au XVII^e siècle en possession d'une organisation politique qui, au point de vue de l'art, permettait les grands desseins et les vastes pensées. Ce n'étaient ni l'Allemagne, appauvrie par des guerres incessantes, ni l'Italie, morcelée, anémiée par un effort artistique de deux siècles, qui pouvaient être en réalité les héritiers des enseignements de la Renaissance. Qu'on discute sur les bons ou les mauvais côtés d'une telle succession, alors ouverte, peu importe : affaire de goût et d'opinion. Mais ce qu'on ne peut nier c'est que notre pays, avec sa monarchie puissante et définitivement constituée, était le seul capable en Europe de protéger efficacement les arts, de leur fournir les moyens d'évoluer et de se développer. Si pendant tout le XVII^e siècle, les regards de la France se tournent vers l'Italie, si plus que jamais les Français admirent l'antiquité classique et par contre-coup les artistes italiens, — des créations telles que l'Académie de peinture, telles que l'Académie de France à Rome en sont le vivant témoignage, — notre pays n'en est pas moins le seul qui puisse, grâce à sa constitution politique, mettre en pratique des conceptions artistiques que l'Italie était trop pauvre pour réaliser. Est-ce à dire que les Italiens ne peuvent réclamer une large part dans le développement de notre art décoratif au XVII^e siècle ? Il serait injuste et ingrat de le nier ; mais il serait aussi injuste d'affirmer que ces principes reçus d'Italie, que ce style n'ont point été, par nos artistes nationaux, doués d'une vie nouvelle et n'ont point reçu sous leur impulsion un développement tout à fait inattendu. En sorte que, si on avait à caractériser le style du règne de Louis XIV, on pourrait dire que c'est un style italien, assagi par les Français, porté par eux à un degré de richesse et de perfection que les artistes de la péninsule n'avaient jamais soupçonné. La France, envahie par l'art italien à la fin du XV^e siècle, sut avec une merveilleuse habileté se l'assimiler et le faire sien ; le même phénomène se reproduisit au XVII^e siècle, et les formes de l'architecture des Jésuites, importées chez nous sous Louis XIII, étaient devenues sous Louis XIV un style français ayant sa vie indépendante de toute influence étrangère, se développant à sa manière, un organisme en un mot, tout à fait homogène, capable de vivre, de se développer et de prospérer.

Le style adopté par les Français, sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, surtout au début de ce dernier, trahit deux influences : l'influence italienne et l'influence française. Mais en même temps se continuent les errements du XVI^e siècle et je n'en veux pour exemple, au point de vue de l'ameublement, que quelques-uns de ces dessins d'un recueil de la collection de M. Edmond Foulc qui ont été reproduits au tome deuxième¹. A côté d'œuvres dans le style de Du Cerceau, on rencontre des meubles assez lourds de formes, mais qui sont la simplification des premiers, dans lesquels on a laissé de côté toute l'ornementation compliquée pour ne conserver que les lignes principales de l'architecture. Il y a là une grande différence avec l'afféterie, le maniérisme exagéré du règne de Henri III. Si, parfois, on voit apparaître une décoration un peu chargée, surtout dans l'orfèvrerie, comme dans ce Christ à la colonne, en jaspe sanguin, dressé sur un socle en or émaillé, que possède le Louvre², d'autre part, et très fréquemment, dans les créations du règne de Henri IV et de Louis XIII, apparaît une simplicité très française : un type de cette simplicité en sculpture pourrait être retrouvé dans la fameuse *Nourrice* qui, attribuée à Bernard Palissy, peut être considérée comme une création probable de Guillaume Dupré³ ; et quoi de plus simple d'ailleurs et de plus français à la fois que les compositions d'Abraham Bosse ou de Claude Mellan ? L'architecture elle-même se fait simple et même parfois trop simple : l'emploi simultané de la brique et de la pierre finit par localiser l'ornementation aux encadrements ; et ainsi sur ce point se trouvent renversées les traditions du commencement du XVI^e siècle. On se rappelle que dans les bâtiments de Fontainebleau de l'époque de François I^{er}⁴, les encadrements sont exécutés en briques alors que les murs sont en pierre. C'est justement le contraire qui a lieu un siècle plus tard, sous Henri IV et sous Louis XIII, où dans des constructions de

1. Pages 139 et 140.

2. Provenant de l'ancien garde-meuble de la Couronne, n^o 456, p. 18, de l'Inventaire de 1791.

3. L'original de cette composition paraît être un groupe en bois con-

servé au Musée de Reims.

4. Par des raisons d'économie sans doute et aussi à cause de la nature des matériaux dont disposait l'architecte. Les témoignages de ce style sont encore nombreux à Fontainebleau.

brique, la pierre vient seulement servir à élever les retours d'angles, les encadrements, et localise la décoration tout en donnant naissance à un style original et très simple.

Pour montrer la lutte qui put s'établir momentanément entre le style italien et le style français, lutte qui se termina, comme à l'époque précédente, par un compromis, il suffira de tracer rapidement la biographie de deux artistes, l'un architecte, l'autre graveur, d'Étienne Martellange et d'Abraham Bosse. Tous deux Français, l'un représente l'influence italienne, l'autre résume d'une façon aussi brillante que possible le style purement français de la première moitié du XVII^e siècle. Tous deux, bien que de renommée inégale, ont joué dans notre pays un rôle important, et représentent deux tendances qui après avoir lutté finiront par faire la paix, par se réunir et se combiner pour former le style français que toute l'Europe adoptera.

L'un de ceux qui ont contribué le plus à répandre dans notre pays, au début du XVII^e siècle, le style de l'architecture italienne, le style auquel le nom des Jésuites est resté attaché, est l'architecte lyonnais Étienne Martellange¹, dont la biographie n'a été qu'assez récemment reconstituée. Je résumerai brièvement ici ce qu'on sait de cet artiste; le nombre de ses travaux suffit amplement à démontrer l'influence qu'il a pu avoir sur le développement de notre art au XVII^e siècle. Étienne Martellange naquit à Lyon en 1568; fils d'un peintre, il fit avec ses deux frères, Benoit et Olivier, profession aux Jésuites. Il fit partie de l'ordre, en 1590, à titre de *coadjuteur temporel*, titre qu'il conserva toujours. Il est probable que, comme l'a supposé un de ses historiens, Bouchot, il alla à Rome très peu de temps après cette date et y demeura jusque vers 1603 ou 1604. C'est grâce à ce séjour prolongé en Italie que Martellange se put imprégner complètement du style d'architecture, style de décadence au demeurant, qu'il devait largement contribuer à acclimater en France.

C'est vers 1603 ou 1604, c'est-à-dire au moment où les Jésuites, longtemps inquiétés, rentrent en foule en France, au moment où ils entreprennent de couvrir notre pays de collèges, que Martellange revient en France pour s'y occuper des établissements de la province de Lyon. En réalité, ses pouvoirs s'étendent plus loin; il parcourt tout le pays, y dirige ou y inspecte les travaux que la congrégation y fait exécuter; bien plus, dès 1606, sa renommée est assez assise pour que Henri IV réclame ses services; on le considère déjà, à cette époque, comme « insigne peintre et architecte² ». Ses travaux sont si nombreux, si multipliés en France, qu'on a pu dire de lui : « Il édifia presque tous les collèges des Jésuites, un très grand nombre d'églises, mais la plus belle de ses constructions est la maison professe de Paris³. » Les pérégrinations de Martellange à travers la France se prolongèrent une trentaine d'années; ce fut probablement en 1637 qu'il se retira définitivement au noviciat de Paris où il mourut et fut enterré en 1641 après avoir fondé, dans presque toutes les provinces, des églises et des collèges qui devaient devenir de véritables foyers de propagation du style italien⁴. Martellange n'était point, du reste, le seul à travailler activement à la diffusion d'une architecture qui devait modifier le goût français : des artistes tels que le P. Derand, qui éleva tout au moins la façade de l'église de la maison professe de Paris⁵, l'église Saint-Paul-Saint-Louis actuelle, imbu des mêmes idées, complétait l'œuvre si rapidement menée qui devait introduire en France, acclimater pour ainsi dire des formes banales, ni bonnes ni mauvaises, qui ne demandaient chez l'architecte

1. Cf. Charvet, *Biographies d'architectes, Étienne Martellange, 1569-1641*, Lyon, 1874, in-8°, et surtout H. Bouchot, *Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange, architecte des Jésuites*, dans la Bibliothèque de l'École des Chartes, t. XLVII (1886).

2. Bouchot, *ouvr. cité*, p. 7.

3. « Omnia prope collegia aedificavit, pluraque etiam templa, inter quae longe eminet domus probationis parisiensis » *Scriptores Provinciae Franciae S. J. collecti*, par le P. Rybeyrète. Cité par Bouchot, p. 4.

4. Voici, par ordre de date, d'après Bouchot, la liste des travaux exécutés en France par Martellange, travaux dont les dessins, conservés à la Bibliothèque nationale, au département des estampes, font connaître en tout ou en partie : collège du Puy (1605); collège de Vienne

(1608); collège de Sisteron (1605); collège de Carpentras (1607); collège de la Trinité, à Lyon (1607); collège du Noviciat d'Avignon (1608); collège de Dôle (1610); collège de Besançon (1610); collège de Vesoul (1610); collège de Dijon (1610); collège de Roanne (1610); collège de Bourges (1611); collège de la Flèche (1612); collège de Nevers (1612); collège de Béziers (1616); Noviciat de Lyon (1617); collège de Chambéry (1618); collège d'Orléans (1620); collège d'Aurillac (1621); collège de Reims (1624); collège de Blois (1624); Maison professe de la rue Saint-Antoine à Paris (1627); Noviciat de Paris (1628); collège de Sens (1628); collège de Moulins (sans date).

5. Il est possible que Martellange ait collaboré avec lui pour une partie de la construction. Cf. Bouchot, p. 28 et suiv.

aucun réel talent, car celui-ci n'avait qu'à étudier trois ou quatre monuments de Rome pour en connaître tous les secrets et toutes les ressources.

Ce style pseudo-classique, pompeux et froid en même temps, possédant l'aspect correct que donne à tout édifice une construction exécutée en matériaux bien choisis et soigneusement appareillés, sans aucune originalité personnelle, eût eu sur notre pays une influence plutôt funeste; mais il ne l'a eue qu'en partie; fort heureusement en France, à la même époque, ont existé des artistes originaux qui ont conservé presque intact le patrimoine que leur avaient laissé les artistes de la seconde moitié du xvi^e siècle.

Abraham Bosse peut être considéré comme l'un des derniers représentants du style personnel créé par les artistes français du xvi^e siècle. Artiste un peu fantasque, intempérant de langue et impatient comme tous les convaincus, il est profondément Français; toute sa vie, il demeurera un irrégulier, furetant partout, travaillant énormément, mais tout à fait incapable de se plier à une discipline académique. Ses œuvres ont de la saveur. En contemplant ses estampes, on croit lire les mémoires du temps; et il a été largement utilisé par tous les amateurs de couleur locale, par tous les historiens et les romanciers qui ont tenté de faire revivre l'époque de Louis XIII. Au demeurant, c'est un admirable artiste, qui n'a point encore dans l'histoire la place qui lui revient de droit; l'un des derniers champions de l'art purement français en face de l'invasion du style académique, il tiendra tête même à Le Brun; c'est dire que chez lui la présomption égale l'entêtement.

Je résumerai brièvement ici la biographie qu'a tracée d'Abraham Bosse son dernier historien¹, ne retenant dans ce tableau que ce qui peut être de quelque utilité pour l'histoire du style de l'ameublement dans la première moitié du xvii^e siècle. Abraham Bosse naquit, en 1602, à Tours; fils d'un marchand d'habits, il appartenait à la religion réformée. Par cette double qualité de Tourangeau et de protestant, il est le descendant direct de cette génération d'artistes des bords de la Loire qui ont tant fait pour le développement de la Renaissance française; il continue les traditions de cette pléiade de huguenots convaincus que la lecture de la Bible n'empêche point d'admirer l'antiquité classique, les traditions d'un Palissy, d'un Du Cerceau ou d'un Goujon: tous artistes de talent ou de génie qui ont à la fois conscience de la grandeur de leur mission et de la misère de leur position au milieu d'une société où les chefs des partis sont surtout des habiles, fort légers de convictions. Est-il besoin d'ajouter que tous ces hommes avaient vraiment pris un mauvais chemin pour marcher dans la vie et se faire une place au soleil, à une époque où le succès et l'habileté tenaient le plus souvent lieu de talent.

Les premiers essais d'Abraham Bosse datent de 1622; ses estampes, sujets de guerre ou sujets religieux, sont assez gauches; mais, toutefois, déjà dans certaines compositions, surtout dans les compositions gravées par lui d'après un artiste normand, qu'il faut rattacher à l'école de Callot, Jean de Saint-Igny, dans le *Jardin de la noblesse française*², se révèlent l'élégance, la grâce profondément françaises qu'il étalera dans ses œuvres originales. Au surplus, il ne faudrait point se faire des illusions sur le rôle qu'étaient destinés à jouer de semblables recueils de gravures; ce n'était guère que ce que nous appellerions aujourd'hui des gravures de mode; et la *Noblesse française à l'église*, autre recueil de costumes gravé par Abraham Bosse, rentre également dans cette classe. Les *Figures au naturel tant des vestements que des postures des gardes françaises du Roy très chrétien*, parues en 1631, ne sont pas des copies: compositions et gravures appartiennent en propre à notre artiste; mais si le style est personnel, bien qu'on sente dans un certain nombre de « postures » l'influence d'estampes flamandes, il n'en est pas moins vrai qu'Abraham Bosse ne s'éloigne pas encore beaucoup des costumes imaginés par Saint-Igny. Sans doute, les tambours et les fifres, les porte-drapeaux ne pourront servir

1. *Abraham Bosse*, par Antony Valabrègue, 1892, in-8°.

2. *Le Jardin de la noblesse française, dans lequel se peut cueillir la manière de leur vestement*, 1629, 18 planches. — Pour tout ce qui con-

cerne les estampes d'A. Bosse, consultez le *Catalogue de l'œuvre d'A. Bosse*, par Georges Duplessis. Paris, 1859. (Extrait de la *Revue universelle des arts*.)

à la noblesse de province pour se renseigner exactement sur les ajustements à la dernière mode, et ne seront que d'un médiocre intérêt pour les tailleurs; mais la façon de disposer les sujets, de camper les personnages, de les isoler, sent encore la gravure de mode, si on peut employer ce terme qui, à notre époque, a pris une signification qui n'éveille plus aucune idée artistique.

En 1632, Abraham Bosse prend femme; il épousa la fille d'un « maître horloger » de Tours, Catherine Sarrabat, calviniste comme lui. On serait tenté d'admettre que cet événement influa sur les idées de notre artiste, si on ne pouvait supposer avec autant de raison que sa nouvelle situation lui fit un devoir de chercher à gagner sa vie en produisant des œuvres un peu plus importantes. Ce qu'il convient toutefois de remarquer, c'est que ces compositions, ces séries, pour mieux dire, qu'imagina et que grava Abraham Bosse, ont toutes un but moral; toutes sont inspirées par une idée philosophique, fort simple assurément, mais une idée qui sent encore le calviniste français du XVI^e siècle. Les séries du *Mariage à la ville* et du *Mariage à la campagne* nous font bien sentir ce tour d'esprit particulier; mais cependant il n'y faudrait point voir des compositions inspirées par un rigorisme exagéré: on est en France et non à Genève, et parfois Abraham Bosse ne craint pas les compositions d'allure un peu libre. Le milieu qu'il représente est celui de la bourgeoisie aisée ou des paysans; on y sent une société qui vit éloignée de la noblesse turbulente de cette époque; et, à ce point de vue, les estampes d'Abraham Bosse sont en quelque sorte le commentaire de ces *Livres de raison* des bourgeois du XVII^e siècle qui reflètent bien mieux le véritable esprit français, avec toute sa logique et parfois aussi son étroitesse, que les mémoires qui nous font vivre dans le monde factice de la Cour.

On a comparé Abraham Bosse, comme peintre de mœurs, aux artistes hollandais; la comparaison est juste, mais jusqu'à un certain point seulement; la différence de latitude n'est pas négligeable et s'il existe de part et d'autre un grain de puritanisme, le puritanisme d'Abraham Bosse n'est point celui des gens du Nord. Abraham Bosse a un puritanisme de méridional, si on se peut ainsi exprimer: il aime les femmes et il les aime élégantes; il ne pense pas qu'il soit nécessaire d'être aussi laid que les membres de la famille Van Ostade pour être vertueux; sans doute, à l'occasion, il raillera les seigneurs et les dames dont l'édit somptuaire de 1633 vient contrarier les manies de luxe et de dépense; mais, tous ses personnages, bien que de mise un peu vieillotte, sont toujours cossus et aisés, et ses bourgeois ont conscience de la place importante qu'ils occupent déjà dans l'État. Les femmes ne font point étalage de fausse recherche, mais leur accoutrement est riche; elles ont le port élégant, elles sont coquettement coiffées; si ce sont des puritaines, elles ne montrent qu'un puritanisme de bon aloi que tout le monde approuverait. Bosse sait qu'un homme est un homme, une femme une femme, que tant qu'il y aura un homme et une femme au monde, on coquettera, et que la coquetterie même en ménage, surtout en ménage, est nécessaire. A ce point de vue, les estampes d'Abraham Bosse sont instructives, et plus d'un historien en eût pu faire son profit; il semble, d'après ce témoignage, que la rigidité de Genève se fût chez nous assouplie sans que les convictions intimes en fussent le moins du monde ébranlées; c'est un renseignement intéressant pour les historiens qui essaieraient de se figurer ce qu'aurait peut-être été la France si la Réforme n'y avait été pour ainsi dire supprimée dès sa naissance par la politique. Mais il n'y a point lieu de s'étendre ici sur ce sujet; ce qu'il importe toutefois de remarquer au point de vue artistique, c'est qu'on ne rencontre pas chez le calviniste Abraham Bosse la rigidité et l'austérité, disons mieux, l'ennui inéluctable que distillent les catholiques personnages représentés par un Philippe de Champaigne, honnêtes gens sans doute dans toute la force du terme, mais foncièrement étroits et irrémédiablement ennuyeux.

Ce ne sont ni les estampes historiques gravées par Abraham Bosse, telles que le *Siège de Casal* ou la *Promotion de l'ordre du Saint-Esprit en 1633*, ou les estampes satiriques relatives aux Espagnols qui nous peuvent intéresser ici. Ses estampes morales, ses explications en images des paraboles, *L'Enfant prodigue*, *Lazare ou le mauvais riche*, *les Vierges sages et les Vierges folles*, sont autrement

curieuses pour nous; d'abord parce qu'elles nous font connaître maint détail de décoration intérieure, puis parce qu'elles nous révèlent des tendances artistiques assez curieuses. Au grand scandale d'un certain nombre de ses contemporains, fort entichés des lieux communs académiques mis à la mode par les Italiens, Bosse renoue les traditions du moyen âge; il revêt ses personnages de costumes modernes, les fait vivre dans un milieu de son époque et rejette loin de lui tous les oripeaux et les accessoires pseudo-antiques, usés jusqu'à la corde, dont se servaient les artistes imitateurs de la

Renaissance italienne. Il y a peut-être là, comme l'a remarqué Valabrègue, un résultat de l'influence des maîtres flamands ou allemands, d'un Aldegrever, d'un Théodore de Bry, d'un Hans Sébald Beham, d'un Jost Amman ou d'un Crispin de Passe; mais le style demeure français et ces estampes, au tour religieux et galant à la fois, font penser à ces productions littéraires, religieuses et mystiques, aux titres souvent décollétés et peu propres à faire réfléchir aux fins dernières de l'homme, qui parurent en si grand nombre à l'époque de Louis XIII.

Mais à côté de ces estampes religieuses ou procédant d'une idée morale telle que la série des *Vierges sages* et des *Vierges folles*, des sujets entièrement réalistes montrent quelles étaient, dans la première moitié du XVII^e siècle, les tendances de l'art français. Sans parler des *Cris de Paris* exécutés en collaboration avec Michel Lasne, des *Métiers* qui renouvelaient, rajeunissaient pour ainsi dire des sujets déjà traités par des artistes de l'âge précédent, des estampes telles que la *Galerie du Palais*, les *Œuvres de Charité* nous initient complètement aux mœurs et aux usages de l'époque, nous font connaître non seulement les costumes, mais tout le mobilier et la décoration intérieure. Et tous ces renseignements nous ne les devons pas aux dessins plus ou moins imparfaits d'un artiste, qui, tel que les peintres du XVI^e siècle, ne portait qu'un médiocre intérêt aux détails, mais à un homme qui poussait aussi loin que possible l'amour de l'exactitude, le souci de la perspective, de la vérité, en un mot, jusqu'aux dernières limites. Son traité des manières de graver (1645) valut à Abraham Bosse d'être nommé académicien honoraire et professeur de perspective après la fondation de l'Académie en 1648, comme l'appui qu'il avait fourni au géomètre lyonnais Desargues¹, dans ses recherches sur les lois de la perspective, lui avait donné en toutes ces questions une autorité que son caractère ombrageux et la jalousie de quelques académiciens devaient bientôt ruiner. Ce n'est pas ici le lieu de raconter par le menu ses nombreuses querelles avec les académiciens qui, en 1661, finirent par lui retirer toutes les faveurs qu'ils lui avaient accordées. Abraham Bosse s'en vengea en publiant ses leçons de perspective² et d'autres opuscules encore où personne ne fut ménagé et où Le Brun surtout fut malmené. Sans prendre aucunement parti dans ce débat, qui, au surplus, n'a guère d'importance aujourd'hui, on peut regretter qu'Abraham Bosse ait consacré les dernières années de sa vie à

des polémiques aussi vaines au lieu de s'attacher uniquement à poursuivre l'œuvre véritablement grandiose que forme le recueil de ses gravures. Aussi bien, à partir du moment où il fut absorbé par ces discussions jusqu'à sa mort, survenue en 1676, son talent s'est-il affaibli; il n'est plus l'artiste



PANNEAU sculpté.
France.
Époque de Louis XIII.
(Musée de Cluny)

1. *La manière universelle de M. Desargues, lyonnais, pour poser l'es-sieu et placer les heures et autres choses aux cadrans du soleil*, Paris, in-8°; — *La pratique du trait à preuves de M. Desargues, lyonnais,*

pour la coupe des pierres en l'architecture, Paris, 1643, in-8°.

2. *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale*, Paris, 1665.

original et plein de sève que révèlent ses premières compositions. La littérature pour Abraham Bosse a été, comme pour tant d'autres artistes, un écueil où est venu s'amoindrir et se briser son talent.

Si les compositions d'Abraham Bosse jouirent au moment de leur création d'une grande vogue, cette vogue ne survécut pas à l'auteur. Ces tableaux qui représentaient, à côté de l'art somptueux du règne de Louis XIV à son apogée, les mœurs d'un autre âge, furent vite démodés. Si on en excepte son *Traité de la gravure*, réédité à plusieurs reprises au XVIII^e siècle, avec des additions et des changements d'ailleurs, presque rien n'a surnagé de cet œuvre considérable, et ce n'est en somme que de notre temps qu'on a rendu justice à un artiste qui commenta en quelque sorte par le burin toute la vie intime de cette première moitié du XVII^e siècle. Ce n'est pas à dire que ses traditions d'observation, d'exactitude ne seront point reprises par des peintres ou des dessinateurs du XVIII^e siècle : l'œuvre d'un Chardin, à tout prendre, peut être jusqu'à un certain point, et autant que de telles comparaisons sont

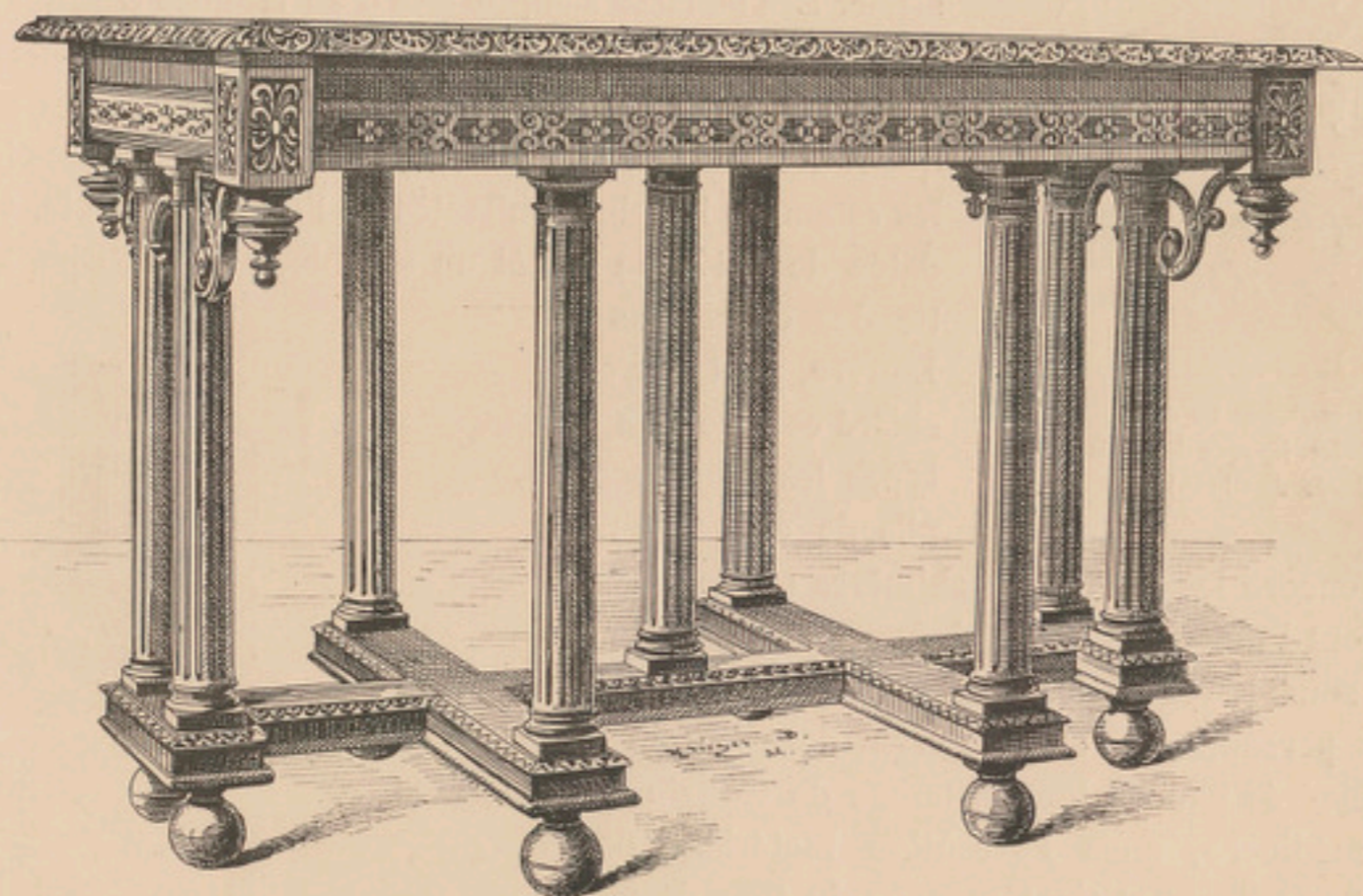


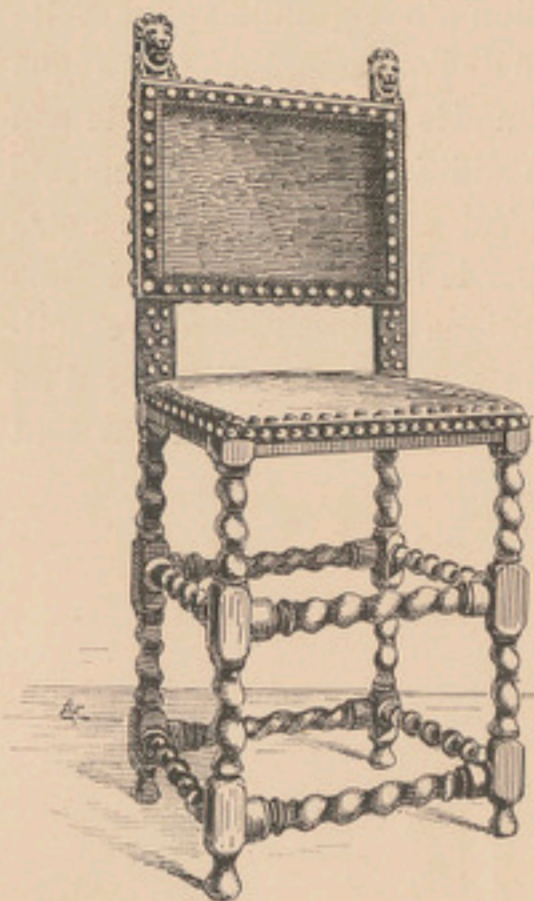
TABLE.

France. Époque de Louis XIII (Musée de Cluny)

légitimes, rapproché de l'œuvre d'Abraham Bosse. Chez tous deux, on rencontre des qualités analogues et surtout cette passion à observer la nature, cet art nullement dédaigneux des petits qui forme un si étrange contraste avec l'art héroïque du siècle de Louis XIV. Mais si on peut relever entre ces diverses manifestations artistiques certains points de ressemblance, il ne peut être question de considérer les peintres de genre du XVIII^e siècle comme les héritiers directs du grand commentateur de la vie intime des Français sous Louis XIII.

On l'a déjà remarqué, les estampes de Bosse sont une mine inappréciable pour l'historien de l'art : « Un style nouveau s'est produit dans la décoration et l'ameublement, style créé de toutes pièces et qui se prolongera encore pendant les premières années du siècle de Louis XIV. Les lits, les sièges, les lambris, les cheminées ont des formes bien distinctes. Les gravures d'Abraham Bosse nous permettent de retrouver chaque partie de la maison française d'autrefois. Et ce n'est pas seulement la maison que nous pouvons reconstituer grâce à ces estampes. Après avoir examiné les intérieurs, nous revoyons les parcs et les jardins, les cabinets de verdure, les allées s'allongeant

d'une façon bizarre, les arbres taillés en pyramide et qui ressemblent à des cyprès, les charmilles aboutissant à des grottes de rocailles¹. »

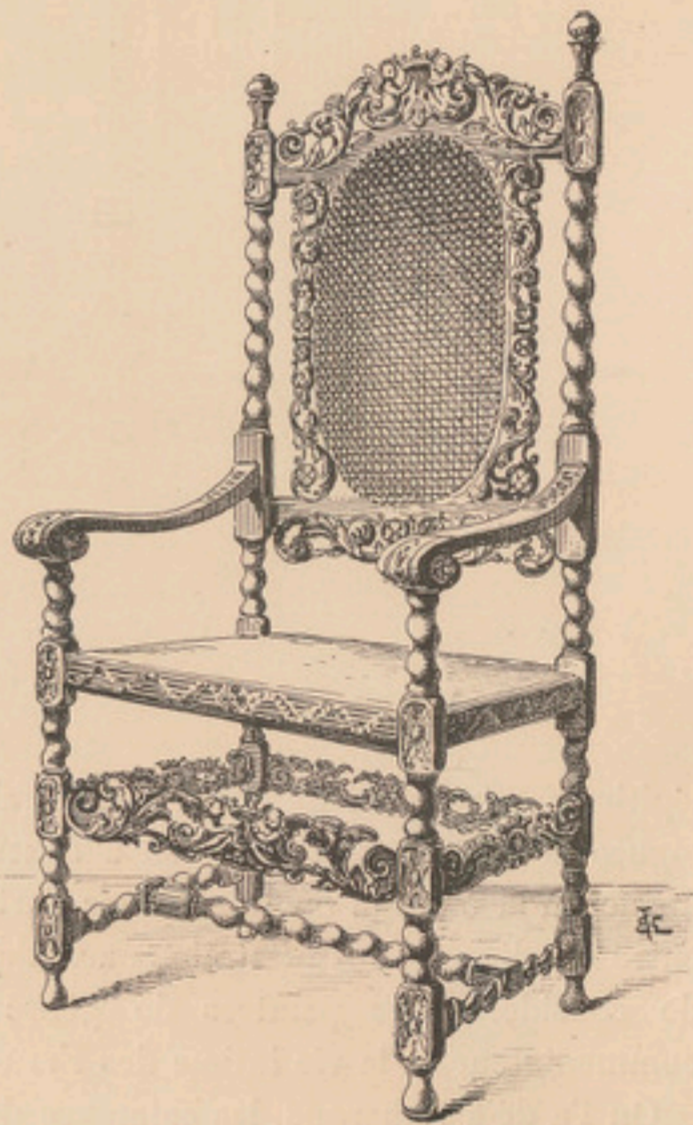


CHAISE COUVERTE DE CUIR.
France ou Flandre. Époque de Louis XIII.
(Musée de Cluny)

En ce qui concerne les meubles sculptés au commencement du XVII^e siècle, nous rencontrons des types qui sont des dérivés très directs des meubles les plus surchargés de la fin du XVI^e siècle. Les audaces sculpturales d'un Hugues Sambin sont encore dépassées : les huchiers conservent encore les formes d'architecture créées par les artistes de la Renaissance, mais ils y appliquent des sculptures, des compositions compliquées inspirées par les estampes les plus ronflantes de l'École flamande. Une armoire datée de 1617, ou plutôt un meuble à deux corps, qui fait partie des collections du Louvre, peut être considéré comme l'un des types les plus accomplis de ce genre : on y retrouve encore les figures de chimères ou de satyres, qui défrayèrent les ateliers bourguignons ou de la France méridionale sous le règne de Henri III, et, sur les panneaux, des personnages aux allures déhanchées, qui paraissent inspirés par quelque estampe de Goltzius. Le dessin est médiocre, mais l'exécution matérielle de la sculpture est excellente et tient presque du tour de force. A défaut de ce meuble, on peut également consulter les reproductions des dessins d'un recueil appartenant à M. Edmond Foulc, que j'ai donné au volume précédent², dessins dont quelques-uns ont sans doute été exécutés sous le règne de Henri IV. J'imagine que les meubles sculptés par Adam Billaut, le fameux menuisier de Nevers³ qui fut poète à ses heures, devaient être de ce genre. Les meubles qui sont reproduits ici, tant d'après des originaux que d'après les indications fournies par les estampes d'Abraham Bosse, font mieux voir que toute description le style adopté sous Louis XIII. Si les meubles à deux corps, tels que celui du Louvre, peuvent passer pour des

Cette appréciation est absolument juste ; et en joignant aux renseignements que nous fournissent les estampes d'Abraham Bosse les monuments encore très nombreux de l'ameublement du règne de Louis XIII, monuments qui trop longtemps ont été confondus avec des meubles du XVI^e siècle, on peut se faire une idée très exacte de ces intérieurs, qui, à tout prendre, avaient leur mérite artistique.

vers, assez médiocres du reste et auxquels ni ses contemporains ni la postérité n'auraient prêté grande attention s'ils n'avaient été écrits par un homme plus habitué à manier le rabot que la plume. *Les Chevilles*, *Le Villebrequin* et *Le Rabot* valurent à notre auteur mieux que des éloges : Richelieu lui fit une pension, mais il y a apparence que le ministre ne lui fit point faire de meubles.



FAUTEUIL.
France. Époque de Louis XIII.
(Musée de Cluny)

1. Valabrègue, *ouvr. cité*, p. 64. — Sur les grottes de rocaille et leur emploi en France au XVII^e siècle, voyez le mémoire de M. l'abbé Bouillet sur les rocailleurs, inséré dans les *Mémoires des réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1893, p. 322 et suiv.

2. Pages 139 et 140.

3. Adam Billaut, de Nevers († 1662), est connu par trois recueils de

vers, assez médiocres du reste et auxquels ni ses contemporains ni la postérité n'auraient prêté grande attention s'ils n'avaient été écrits par un homme plus habitué à manier le rabot que la plume. *Les Chevilles*, *Le Villebrequin* et *Le Rabot* valurent à notre auteur mieux que des éloges : Richelieu lui fit une pension, mais il y a apparence que le ministre ne lui fit point faire de meubles.

amplifications des meubles du XVI^e siècle, la plupart, au contraire, peuvent être considérés comme des simplifications des mêmes modèles. Aux colonnes finement dessinées, dans la plupart des membres de la construction du mobilier, on substitue les montants unis à section quadrangulaire, ou bien les montants tournés en spirale : le menuisier ou le tourneur remplacent le sculpteur. Mais ce qui est surtout caractéristique, c'est le rôle que jouent les étoffes dans les différentes pièces du mobilier. Les tables sont entièrement ou presque entièrement dissimulées sous des draperies qui tombent parfois jusqu'à terre : elles sont en quelque sorte habillées ; habillés aussi sont les lits dont des courtines cachent complètement l'ossature. Les sièges qui, au XVI^e siècle, étaient, dans la plupart des cas, munis de coussins mobiles posés sur fond de bois, reçoivent une garniture de canne, d'étoffe ou de cuir fixe, rembourrée presque toujours.

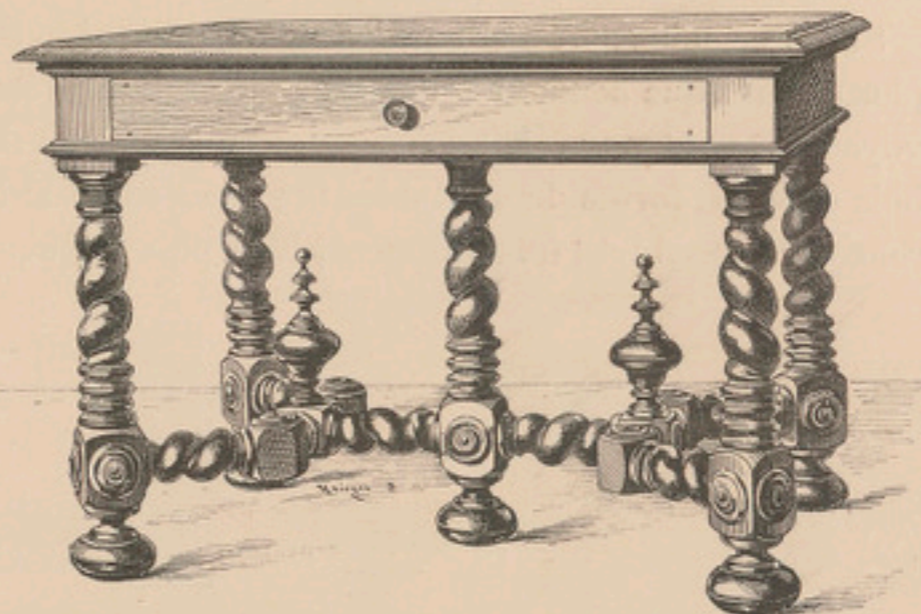
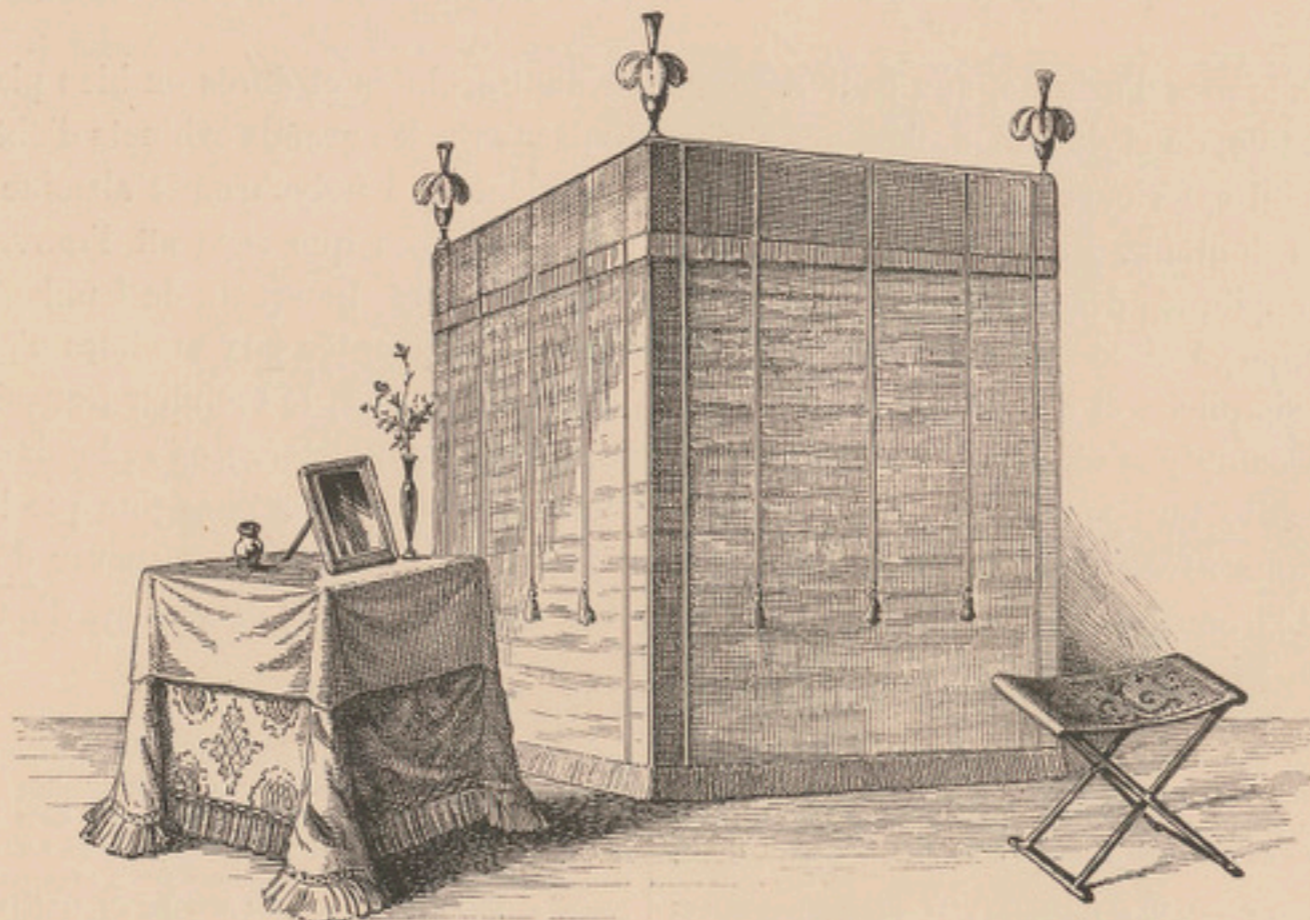


TABLE.
Époque de Louis XIII (Musée de Cluny)

On reprend là, en le développant, un système qui était usité en Italie dès le XV^e siècle, mais qui cependant ne s'était point généralisé chez nous, au XVI^e siècle, même au moment de la plus grande vogue du goût italien. C'est un changement assez radical dans les usages du mobilier qu'il convient



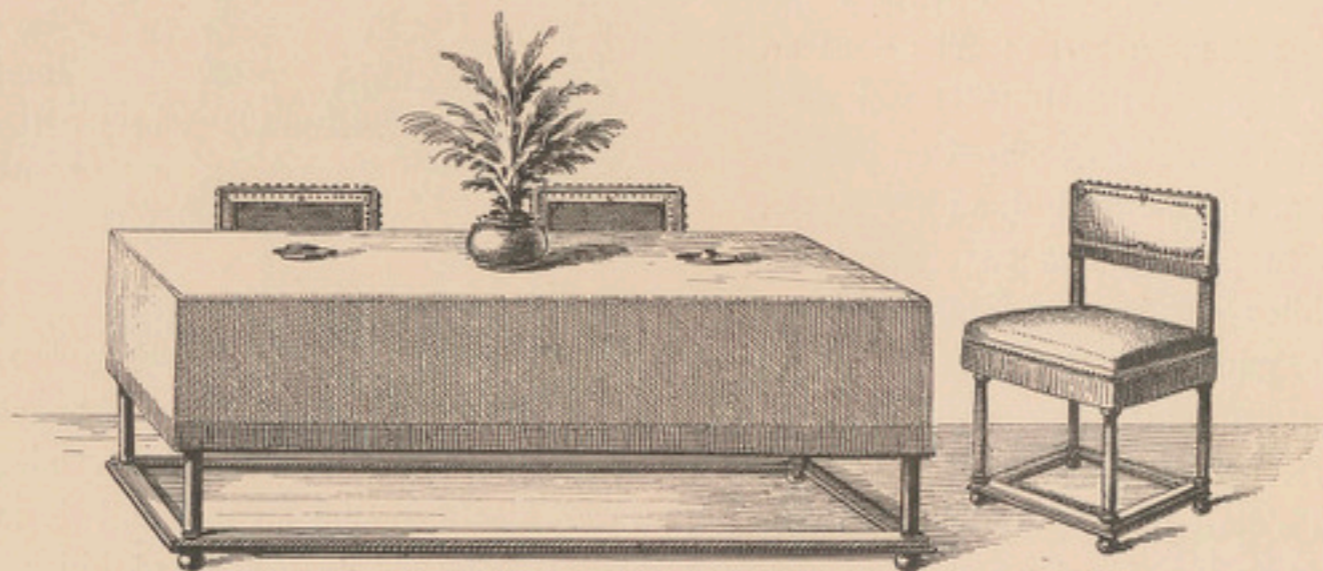
LIT, TABLE A COIFFER ET SIÈGE PLIANT
de l'époque de Louis XIII, d'après Abraham Bosse.

de noter, car, à partir du commencement du XVII^e siècle, ce changement devient absolument de règle, et on n'abandonnera plus cette coutume, assez rationnelle au demeurant¹. Les meubles, en

1. « A Louis Hinart, maître tapissier à Paris, pour son paiement de douze chaises à vertugadin, garnies de tripe de Chine, douze autres chaises ployantes à dos, garnies de peaux de mouton rouge, et une douzaine d'escabeaux ployans garnis de mocquade, par luy fournis

somme, y gagnent au point de vue du confortable ce qu'ils y perdent au point de vue de la majesté, car le sculpteur est évincé de beaucoup de surfaces qu'au XVI^e siècle il avait à décorer. Mais il regagnera bientôt le terrain perdu et, dès le règne de Louis XIV, la sculpture jouera un rôle différent, mais aussi considérable qu'autrefois dans la décoration du mobilier.

Si par certains côtés, si par des lignes générales, ce mobilier de l'époque de Louis XIII a des aspects plus sévères que celui du XVI^e siècle, par certains détails il est plus somptueux, on peut même dire plus voyant. On y trouve déjà les lustres de cristal ou de verroterie, les bras de lumière en bronze ou en bois doré, en forme de véritables bras soutenant le luminaire, invention italienne du XV^e siècle¹; on y rencontre aussi très fréquemment, bien plus fréquemment qu'au XVI^e siècle, les glaces d'assez grandes



MEUBLES DE L'ÉPOQUE DE LOUIS XIII, d'après Abraham Bosse.

dimensions, italiennes d'origine, aux cadres pompeusement sculptés et dorés ou bien plaqués d'ivoire, d'ébène et d'écaille, de style italien, destinés à s'harmoniser avec les grands cabinets d'ébène, véritables meubles de deuil extérieurement, mais qui, ouverts, étalent une polychromie absolue et, disons-le, d'un goût très douteux. Parfois aussi sur ces cadres, et c'est là que reparait l'œuvre des artistes français, sont appliqués des ornements d'argent ou de cuivre doré, bouquets de feuillages et de fleurs d'un style surchargé et compliqué, dont la composition est empruntée aux modèles d'orfèvrerie. Des tendances à la simplicité et à la somptuosité se disputaient, on le voit, le mobilier français au début du XVII^e siècle. La somptuosité, sous l'influence italienne, devait l'emporter. Les redondances de formes adoptées en architecture par les Jésuites, prévalurent dans le mobilier; et j'imagine que le style un peu puritain que nous révèlent les estampes d'Abraham Bosse ne dut guère conserver de crédit, passé 1650, que chez la bourgeoisie provinciale, qui ne pouvait suivre, et pour cause, que d'un pas très lent, les modes de la cour.

pour l'ammeublement dudict chasteau [de Fontainebleau] et y servir quand il plaira à Sa Majesté... III^e XXXVI liv. » (E. Müntz et E. Molinier, *Le château de Fontainebleau au XVII^e siècle*, p. 63; extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, t. XII, 1885.)

1. Ils sont nettement figurés dans l'estampe d'Abraham Bosse représentant la cérémonie du contrat de mariage de Ladislas III, roi de Pologne, et de Marie de Gonzague. Ce sont ces mêmes bras de lumière

qu'on voit déjà dans une composition de Vittore Carpaccio. Cf. t. II, p. 79. On retrouve des bras de ce genre mentionnés dans l'inventaire du somptueux mobilier du cardinal Mazarin : « Dans les appartemens de Son Éminence et de Madame de Mercœur au Louvre : Dans celui de Son Éminence. Dix bras de cartons dorez avec leurs bobèches de fer blanc. » (*Inventaire de tous les meubles du cardinal Mazarin dressé en 1653*, publié par le duc d'Aumale pour la Philobiblon Society, Londres, 1861, p. 217.)

CHAPITRE II

LE CABINET, SON ORIGINE ET SON ÉVOLUTION

S'il est un objet qui a joué, au xvii^e siècle, un très grand rôle dans tout le développement et les transformations du mobilier, aussi bien chez nous que dans les pays voisins, c'est à coup sûr le meuble qu'on a appelé *cabinet*; non que sa forme fût nouvelle, et à tout prendre le cabinet rappelle par son galbe beaucoup de pièces du mobilier, le coffre par exemple, d'un usage dès longtemps général; mais la décoration particulière qui lui fut dès le xvi^e siècle appliquée, l'emploi de bois exotiques, d'incrustations de bois, de pierres ou d'ivoire, d'accessoires d'orfèvrerie, devait influencer d'une manière très efficace sur tout le style adopté pour le mobilier en Italie et en Allemagne d'abord, puis chez nous, au xvii^e siècle. L'usage des bronzes dorés, appliqués sur les meubles de bois, tire directement son origine des pièces d'orfèvrerie d'or, d'argent ou de bronze employés dans les cabinets italiens de la fin du xvi^e siècle.

Originellement, le cabinet est un coffre long s'ouvrant par devant au moyen d'un abattant, divisé ou non à l'intérieur en compartiments dans lesquels s'insèrent un plus ou moins grand nombre de tiroirs. Ce meuble, variante du coffre proprement dit, est d'origine orientale, et, dans certains pays subissant plus directement

l'influence des arts arabes ou de ses dérivés, cette forme s'est maintenue. Étant donnée cette origine, il semble que ce soit surtout à l'Espagne et au Portugal ainsi qu'à Venise qu'on soit redevable de ces importations. Mais alors que la péninsule ibérique conservait à peu près pure la forme ancienne, l'Italie lui fit subir de bonne heure des modifications profondes. Quel que soit le lieu de fabrication primitif de ces *bargueños* ou *vargueños* espagnols, nom qui, suivant quelques-uns, proviendrait de la ville de Vargas (province de Tolède) où on aurait fabriqué ces meubles en grand

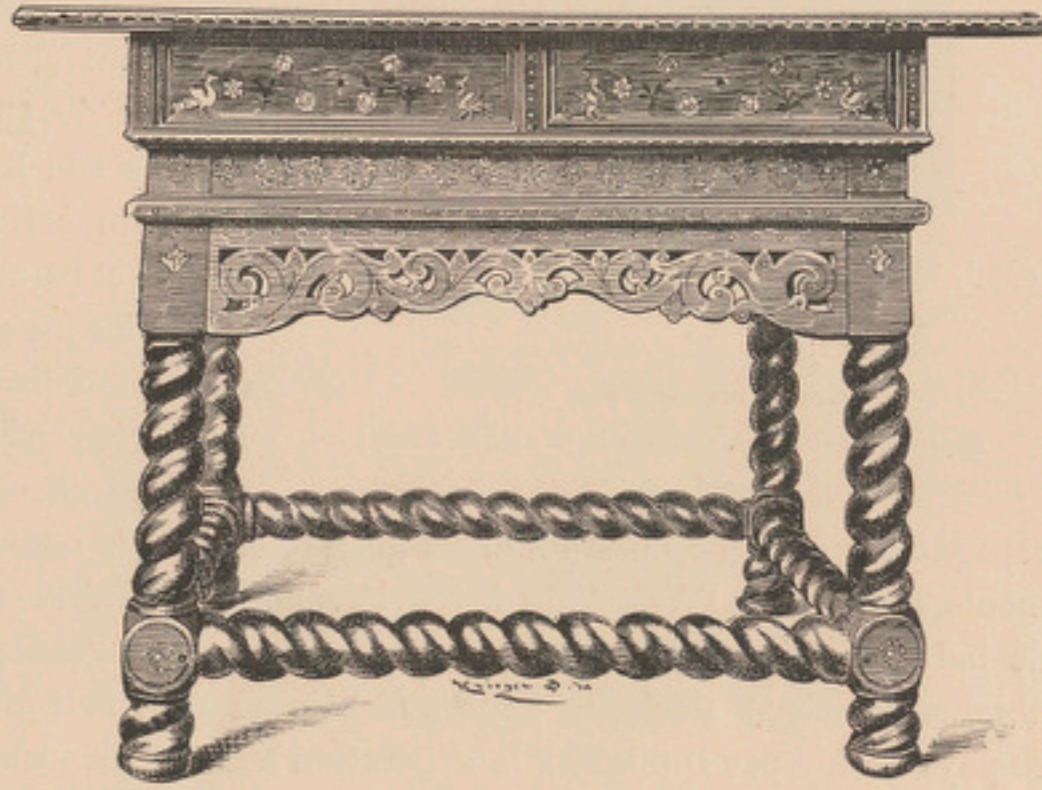
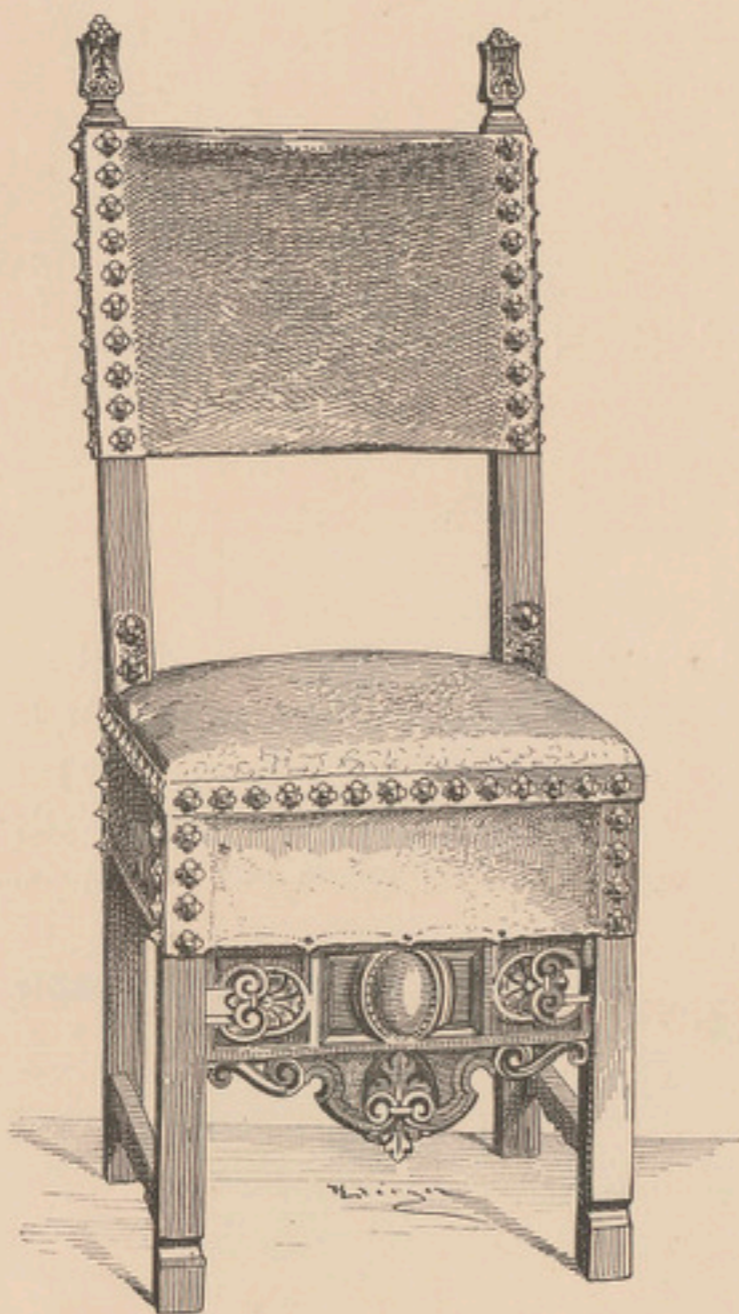


TABLE INCRUSTÉE D'IVOIRE.

Espagne (?) Commencement du xvii^e siècle (Musée de Cluny)

nombre¹, on peut supposer que ce ne sont point ces cabinets fabriqués au XVI^e et au XVII^e siècle qui ont influé sur la vogue que les meubles analogues ont eue en France. Que ces œuvres soient décorées de ferrures découpées ou de marqueteries et aient vu le jour en Espagne, qu'elles soient exécutées en bois exotiques tels que le bois de tech, et soient ornées de sculptures médiocres qui alternent avec les incrustations d'ébène et d'ivoire et aient vu le jour en Portugal, il semble bien que ces meubles d'un style bien spécial n'aient guère été de mode en deçà des Pyrénées. Il paraît même, d'après les textes cités par M. Juan F. Riaño, que cette fabrication n'aurait pris un grand développement en Espagne que pour y supplanter la fabrication allemande ou flamande² qui exportait des meubles fort coûteux. Tout au plus peut-on admettre que certains meubles en écaille, incrustés d'ivoire ou de nacre, tels que ces cabinets fabriqués à Lisbonne par Prabro Fibrug, tel que ce cabinet signé Jeronimo Fernandez et daté de 1661 que possède le Musée de South Kensington ont pu exercer dans une certaine mesure une influence sur l'art italien ou l'art français du XVII^e siècle³. A tout prendre, ces pièces ne durent guère avoir d'imitateurs chez nous, parce qu'elles étaient d'un style par trop particulier; sinon il faudrait aussi considérer les fameuses pièces d'argent du mobilier de Louis XIV comme une imitation tardive des meubles d'argent espagnols dont un édit de 1574 prohiba l'usage⁴.



CHAISE REMBOURRÉE EN CUIR.

Espagne ou Flandre. XVII^e siècle (Musée de Cluny)

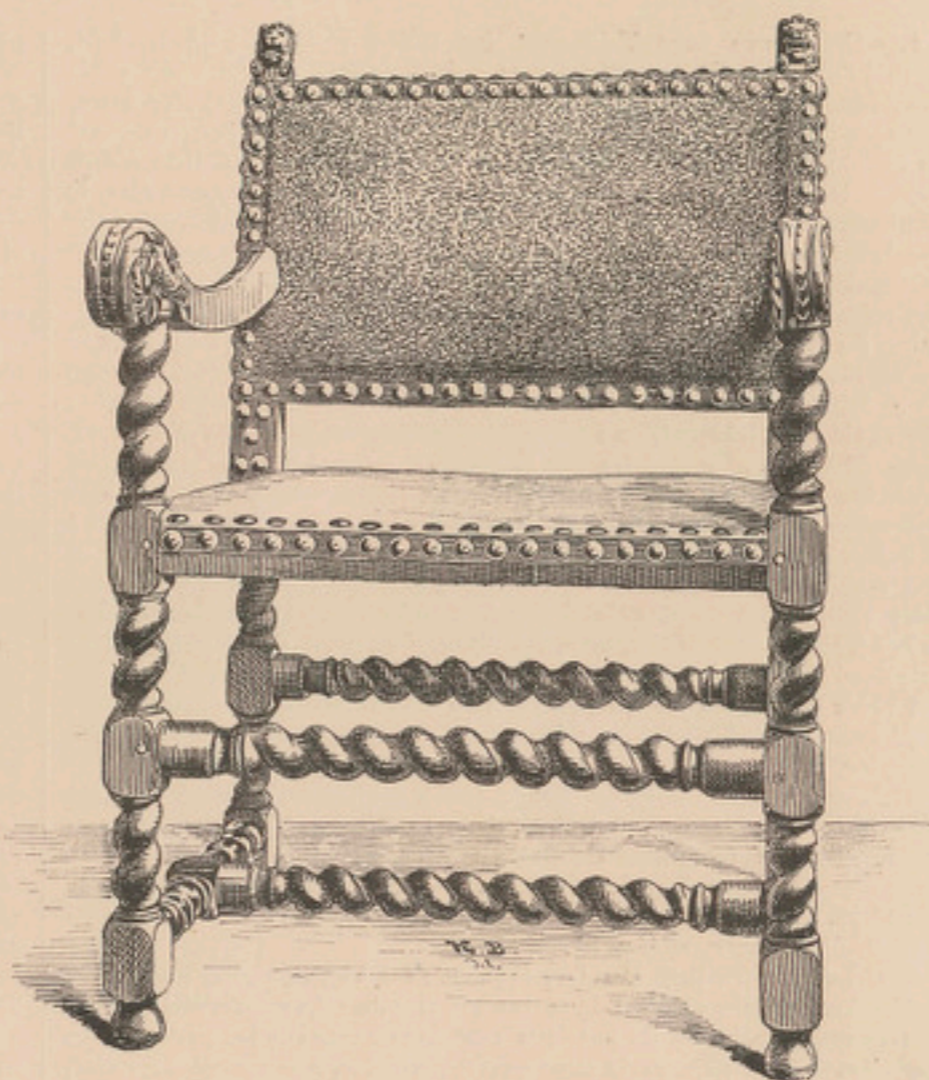
Dans son livre sur l'art espagnol, M. J. F. Riaño a réuni un certain nombre de documents sur les provenances et les auteurs de ces meubles à différentes époques. Il cite les meubles incrustés d'ébène, de nacre et d'ivoire de la sacristie de la Chartreuse de Grenade, et, d'après les *Dialogos familiares* de J. de Luna⁵, les fabriques de Salammanque où on travaillait des bois venant des colonies espagnoles; il donne aussi un assez grand nombre de noms d'artistes relevés par lui dans des documents conservés à l'Académie de San Fernando, à Madrid⁶; mais tous ces documents ne paraissent pas de nature à faire supposer, ainsi que quelques-uns l'ont pensé, que les meubles espagnols ont été nombreux au XVII^e siècle, en dehors de l'Espagne. Il faut même remarquer qu'il semble bien que dans ce pays on n'a pas appliqué à la décoration des meubles les incrustations de pierres dures, comme en

1. Voyez au t. II, p. 56, un spécimen de ces *vargueños*.
 2. J. F. Riaño, *The industrial arts in Spain*, pp. 419-420.
 3. J. F. Riaño, *ibid.*, p. 420. A. de Champeaux, *Le Meuble*, t. II, p. 2.
 4. J. F. Riaño, *ibid.*, p. 420.
 5. Publiés à Paris en 1669.
 6. Aguayo (Urban de), sculpteur sur bois (1623); — Carpintero (Francisco), sculpteur sur bois (1630); — Garcia (Marcos), sculpteur sur bois du roi (1637-1642); — Gomez (Juan), sculpteur sur bois (1598); — Gorostiza (Juan de), sculpteur sur bois (1627); — Higuera (Nicolas de), sculpteur sur bois (1625); — Hispano (Francisco), sculpteur sur ivoire (1618); — Hoz (Martin de la), sculpteur sur bois (1624); — Lara (Bernardino de), sculpteur sur bois (1612); — Lozano (Pedro) (1622); — Marcos (Juan), sculpteur sur bois (1636); — Martinez (Andrés), sculpteur sur bois (1622); — Martinez (Dionisio), sculpteur sur bois (1623); —

Murga (Tomas de), sculpteur du roi (1614); — Osoz (Martin de), sculpteur sur bois (1623); — Parezano (Alonso), sculpteur sur bois du roi (1623); — Pelegrin (Jean), sculpteur sur bois (1614); — Peña (Jeronimo de la), sculpteur sur bois (1622); — Quero (Melchior de), sculpteur sur bois (1586); — Radio (Francisco), faiseur de cabinets en ébène et en ivoire (1617); — Riofrio (Martin de), sculpteur sur bois (1612); — Riofrio (Thomas de), sculpteur sur bois (1626); — Rodriguez (Bernardo de), sculpteur sur bois (1624); — Rodriguez (Domingo), sculpteur sur bois (1633); — Roxo (Domingo), sculpteur sur bois (1630); — Sanchez (Matias), sculpteur sur bois (1563); — Santana (Juan de), sculpteur sur bois (1617); — Sierra (Francisco de), sculpteur sur bois (1634); — Spano (Jeromino), sculpteur sur bois (1617); — Torres (Juan de), sculpteur sur bois (1658); — Velasco (Lucas de), peintre et doreur de cabinets (1633); — Zorrilla (Domingo) (1642) (J. F. Riaño, *ouvr. cité*, pp. 422-423.)

Italie et ensuite en France; du moins un texte du *Voyage* de Madame d'Aunoy semble assez concluant sur ce chapitre¹. Et rappelons enfin que les relations de l'Espagne avec la Flandre ont, par contre-coup, rendu ce pays tributaire de l'Italie quand les artistes flamands, comme les artistes français, se furent appliqués à l'imitation des modèles italiens.

Sur un point cependant, on peut supposer que les meubles espagnols, chaises et fauteuils aux formes simples et un peu lourdes, ont influé sur les modes françaises au XVII^e siècle. Du moins quelques sièges actuellement conservés en Espagne, et en grand nombre, présentent avec des meubles français, flamands ou italiens de telles affinités qu'on peut se demander si de tels usages n'ont pas l'Espagne pour origine. Mais ce n'est là qu'un point de détail et aussi bien les textes sont-ils muets à cet endroit. De plus je vois quelques difficultés, au point de vue historique, à accepter comme probable une influence prépondérante de l'art espagnol sur l'art français. De Henri IV à Louis XIV, l'Espagnol a été pour le Français un voisin fort désagréable, parfois dangereux, ridiculisé par les artistes: ce n'était pas à coup sûr une très heureuse disposition pour accepter ses modes. Il faut cependant faire une exception pour certaines parties de l'ameublement, les cuirs de tenture notamment, dès longtemps célèbres et dès longtemps exportés. Les cuirs de Cordoue ou *guadamaciles* d'Espagne furent partout en usage jusqu'au moment où, trop coûteux, ils furent supplantés par des imitations faites soit en Italie, soit en France, soit en Flandre².



FAUTEUIL GARNI DE CUIR.
Époque Louis XIII (Musée de Cluny)

Davillier a cité un certain nombre de textes assez concluants à cet égard³ et qui démontrent péremptoirement l'ancienneté d'une industrie qui a joué un rôle si important dans la décoration intérieure. Les rois de France, au commencement du XVI^e siècle, faisaient venir des cuirs dorés d'Espagne⁴ et Tomaso Garzoni, en sa *Piazza Universale*, publiée à Florence en 1560, en traitant de cette matière, mentionne l'origine espagnole de ce métier⁵, mais il atteste aussi, comme si la chose était absolument nécessaire, que cette industrie était florissante en Italie. Leonardo Fioravanti, dans son *Specchio universale* (Venise, 1564), livre traduit en français quelques années plus tard (en 1586) par Gabriel Chappuys⁶, dit à peu près la même chose au sujet de ces fameux cuirs dont Fougeroux de Bondaroy devait au siècle dernier nous décrire la fabrication⁷.

Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux ont fourni à Davillier un texte extrêmement curieux au

1. Madame d'Aunoy (*Voyage d'Espagne*, cité par Riaño, *ouvr. cité*, p. 122) parle « de grands cabinets de pièces de rapport enrichis de pierreries, lesquels ne sont pas faits en Espagne; des tables d'argent d'entre-deux et des miroirs admirables, tant pour leur grandeur que pour leurs riches bordures dont les moins belles sont d'argent. Ce que j'ai trouvé de plus beau sont des *escaparates*, une espèce de petit cabinet fermé d'une seule glace et rempli de tout ce qu'on peut se figurer de plus rare ».

2. Cf. Ch. Davillier, *Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne*, Paris, 1878, in-8°.

3. Le mot de *Guadamacis*, qui sert en espagnol à désigner les tentures

de cuirs dorés, proviendrait, suivant les uns, du nom d'un village d'Andalousie où on aurait inventé cet art de la préparation des cuirs; suivant l'opinion adoptée par Davillier, ce nom proviendrait au contraire de la ville de Ghadâmès, en Afrique, où, dès le XI^e siècle, cette industrie aurait été florissante. Cf. Davillier, *ouvr. cité*, pp. 5, 6.

4. Texte de 1529 cité par Davillier, *ouvr. cité*, p. 4.

5. Édition de Florence, 1560, in-4°, p. 650; cité par Davillier, *ouvr. cité*, pp. 4, 5.

6. Voir à la page suivante le texte de Fioravanti et la traduction de Gabriel Chappuys.

7. *L'art de fabriquer les cuirs dorés et argentés*, Paris, 1762, in-folio.

sujet de l'importation en France de ces cuirs espagnols en plein XVII^e siècle, texte qui indique bien qu'à cette époque encore, si des tentatives avaient pu déjà être faites chez nous pour imiter une industrie dont les produits étaient forcément fort coûteux, c'était encore à leur pays d'origine, à l'Espagne, qu'on s'adressait pour avoir de beaux *guadamaciles*, de belles tentures de cuir doré¹. A la fin du XVII^e siècle, cette industrie était florissante à Paris, mais on importait aussi des cuirs de Flandre², et il est probable que l'Italie dut parfois aussi nous envoyer des tentures de même nature³.

1. « On trouve dans Tallemant des Réaux (Édit. Téchener, t. II, p. 187) l'histoire d'un certain Lopez qui en faisait venir des quantités considérables. C'était un morisque, qui se disait descendant des Abencerrages de Grenade; il était venu d'Espagne, vers 1609, pour conclure un traité secret avec Henri IV et les descendants des anciens Mores espagnols. Il s'était fixé en France, où il fit rapidement fortune dans le commerce des diamants; « en suite toutes les belles pierreries lui passèrent par les mains... Insensiblement il s'étoit mis à vendre toutes sortes de choses. Le feu cardinal [de Richelieu] l'employa à faire faire des vaisseaux en Hollande, et au retour il le fit conseiller d'Etat ordinaire. En Hollande, il acheta mille curiositez des Indes, et ici il fit chez lui comme un inventaire: on cria avec un sergent. C'estoit un abrégé de la foire Saint-Germain: il y avoit tousjours bien du beau monde: Par envie ou autrement, on l'accusa d'estre espion, et de payer les pensions d'Espagne. Un maistre des Requestes, nommé Ledoux, en croyoit avoir une conviction entière par le livre de Lopez, où il y avoit: « *Guadamasilles por el señor de Bassompierre* — tant de milliers de maravedis » et autres articles semblables. Lopez pria M. de Rambouillet de voir ce bon maistre des Requestes. Le maistre des Requestes luy dit: « Monsieur, y a-t-il rien de plus clair? *Guadamasilles*, etc. » M. de Rambouillet se mit à rire: « Hé, Monsieur », lui dit-il, « ce sont des tapisseries de cuir doré qu'il a fait venir d'Espagne pour M. de Bassompierre », et luy fait venir un dictionnaire espagnol. Lopez fut absous et le maistre des Requestes interdit, parce que Lopez prouva que, sous prétexte de les acheter, il luy avoit pris pour quatre mille livres de bagues. » Bassompierre, dans son *Journal* (année 1624), confirme la vérité de cette anecdote: « Le Doux avoit trouvé, dans le *Livre-raison* de Lopez, ces mots: *El señor mareschal de Bassompierre per gadameciles, quarante mille lieres*, qui estoient deux cens mille escus. » Davillier, *ouvr. cité*, pp. 33-35.

2. Davillier, *ouvr. cité*, p. 35.

3. Urbani de Gheltof, *Les Arts industriels à Venise*, p. 264 et suiv. — Voici un certain nombre de textes extraits du *Glossaire archéologique* de Gay qui fournissent de précieux renseignements sur les provenances des cuirs dorés en usage du XVII^e au XVIII^e siècles. Les tentures de cuir, à provenance certaine, sont aujourd'hui assez rares, bien que de nombreux collectionneurs en aient recueilli des spécimens importants. Citons entre autres les six grands panneaux représentant des personnages de l'histoire romaine, de style flamand et du XVII^e siècle, que possède le Musée de Cluny (nos 1776 à 1782 du *Catalogue* de 1881); ces panneaux proviennent d'une maison de Rouen. Citons encore une tenture en cuir doré (XVIII^e siècle) conservée dans l'église de Neuville (Corrèze). Cf. E. Rupin, *Mémoires de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. I, 1881. — « 1680. — *Tapiserie de cuir doré*. Ouvrage de cuir doré pour parer principalement quelques chambres des maisons de plaisance. Il y a des tapisseries de cuir doré d'Espagne, de Hollande, d'Allemagne, de Flandre et de Paris. — Les tapisseries de cuir doré d'Espagne sont les meilleures et les plus estimées, et celles de Hollande après. (Richelet.) — 1692. — M. Marseille, rue Saint-Denis, près la sellerie, vend des tapisseries de cuir doré de Flandre. (A. du Pradel, *Le livre des adresses de Paris*.) — *Cuir de France*. — 1723. — Les lieux de France où il se fabrique le plus de tapiserie de cuir doré sont Paris, Lyon et Avignon. Il en vient aussi beaucoup de Flandres, qui se manufacturent presque toutes à Lisle, à Bruxelles, à Anvers et à Malines, dont celles de cette dernière ville sont les plus estimées. Il ne s'en voit plus en France de la manufacture d'Espagne estimées. (Savary.) — *Cuir de Hollande*. — 1661. — Une tenture de tapiserie de cuir doré, fabrique d'Hollande, semée de festons, de fruits et fleurs et petit animaux de bas relief, contenant en tout 186 peaux, et une campane d'un tiers de largeur d'une peau par le haut des pièces, prisee 500 fr. (*Inv. de Mazarin*, n° 2157.) — *Cuir de Hongrie*. — 1591. — 4 tabourets couverts de cuir de Hongrie, 40 s. (*Inv. de Guillaume de Montmorency*, n° 278.) — *Cuir de Malines*. — 1730. — Malines... ses manufactures de cuir doré sont les plus estimées de celles de Flandres, qui l'ont toujours emporté sur toutes les autres qui sont établies dans le reste de l'Europe. C'est aussi un des plus considérables objets de négoce, et l'on ne peut dire combien les étrangers en enlèvent chaque année. (Savary, *Supplém.*) — *Cuir de Paris*. — 1604. — Pareil établissement de tapisseries... cuir doré et drappé de toutes les sortes et couleurs qu'il est

possible de souhaiter, plus belles que la broderie mesme, a meilleur marché et de plus grande durée, pour la facilité et invention de les nettoyer, entretenir et racoustrer, cela se void ez boutiques des faulbourgs S. Honoré et S. Jacques...

A la charge qu'iceluy Rozan, pendant le temps de sond. privilege, sera tenu fournir la France suffisamment desd. tapisseries de cuir doré et drappé. (Id. *Delibérations du conseil du commerce*, *Ibid.*, t. XIV, p. 224 et *Docum. inéd.*, *Mélanges*, série I, t. IV, p. 172.)

Voici enfin les recettes données par Fioravanti pour la fabrication des cuirs dorés :

« *Dell' arte de' corami d' oro e sua fatara. Cap. XLI.* Certamente che colui, il quale trovò questa arte de i corami d' oro, fu huomo singolare, e di gran giuditio; ben che io non credo, ne crederò giamai, che un solo ne fusse l' inventore, e la tirasse a quella perfettione, e bellezza, che hoggidi si fa, e questa arte, credo io che havesse origine e principio in Spagna; perciò che di quella provincia sono usciti i migliori maestri, che in questa nostra età habbino fatta tal arte: la quale è hoggidi in grandissima riputatione appresso gli huomini grandi, e molto in uso in Roma, in Napoli, in Sicilia, in Bologna, in Francia, in Spagna, e altri luoghi. Et perche l' arte è di grande' ingegno, e degna da sapersi fare, io mi sono disposto di voler scrivere l' ordine, e il modo di farla; ancora che io creda, che nessuno de i maestri di quella sappiano farla tutta intieramente. Io per me in tutto, il tempo di mia vita, non ho mai conosciuto altro che uno che la sappia fare tutta dal capo a piedi: e questo si chiama M. Pietro Paolo Maiorano della città di Napoli del Regno, huomo ingegnossissimo, e molto conosciuto per la eccellenza sua in tal arte. Il modo adunque di far tal' arte è questo: cioè si pigliano di quelle pelli, con lequali i calzolari fodrano le scarpe, che alla banda del pelo siano lisce, e belle, e si mettono a molle in acqua chiara per una notte: e poi si sbattono tutte ad una per una sopra una pietra liscia per disromperle bene, e dipoi si lavano benissimo, e se ne cava fuori l' acqua; e ciò fatto, bisogna havere una pietra liscia, e grande piu che non è la pelle: e sopra quella distirarla benissimo, con un certo ferro fatto a posta; e dipoi con una pezza asciugarlo bene, e fatto questo, piglisi colla fatta di ritagli di carta pergamina, e distendasi benissimo con le mani sopra alla pelle: e dipoi è necessario di havere argento in fogli, e coprire tutta la detta pelle, e poi levarla, e metterla sopra alcuna corda, o altra cosa ad asciugarsi; e come sarà bene impassita, si inchiodi sopra una tavola di legno, e si lascia asciugare in tutto e per tutto: e poi si cava via della tavola, e si taglia via quella parte, che non è inargentata: e sopra la pietra si brunisce con un brunitore fatto di lapis ematilis, tanto che diventi lustra. Fatto questo, bisogna havere una stampa intagliata in legno del disegno, del quale s' hanno a fare i corami, e havere inchiostro fatto di vernice, et fumo di rapia, e con certe mazocche stenderlo sopra la stampa; e poi mettervi sopra la pelle, e stamparla, e stampata che sarà, lasciarla asciugare: e asciutta che è, s'inchioda sopra certe tavole quale è fatta di olio di lino quattro parti, ragia di pino due parti, aloè cavalino una parte, bollite insieme tanto, che venghi di color di oro, e questa vernice si stende con le mani sopra la pelle, come ho detto; e se il maestro lo vuol fare di oro, e di argento, con un coltello lievi via la vernice di sopra l' argento, e lo lasci asciugare; e asciute che sono, si dipingono, volendole dipingere; e dipoi si piaccano co i ferri quadrati, e occhi di gallo, spinapesce, e altre sorti di ferri, che in tal arte si adoperano; e dipoi si squadrano le pelli, e si cuseno insieme, e così l'opera è finita; e questa arte e di grandissimo guadagno e di gran sapere; come di sopra ho detto, si che volendo fare questa arte, egli è necessario saper fare tutte le sopradette operationi ad una per una; e questa è arte, mediante la quale, si fanno amicizie con diversi personaggi: percioche la maggior parte di quelli, che se ne servono, sono huomini illustri, e grandi: per esser l' arte in se di gran bellezza, e molto dilettevole da vedere. E ancor di grandissimo guadagno per coloro, che la fanno: percioche questa si chiama l' arte dell' oro; (Leonardo Fioravanti, *Dello Specchio di scientia universale*, éd. de Venise, 1603, pp. 103 et suiv.) — Voici la traduction de ce texte par Gabriel Chappuys (cité par Davillier, *ouvr. cité*, p. 12.) « *De l'Art des cuirs d'or, et comment ils se font.* Celuy qui a trouvé cet art des cuirs d'or, estoit certainement homme singulier et de grand jugement: ie ne croy neantmoins, et ne croyray iamais, qu'un seul en ait esté l'inventeur, et l'ait réduit à la

Mais si le commerce espagnol put avoir quelque influence dans notre pays, déterminer certaines formes, introduire certains motifs de décoration, bien autrement décisive fut l'importation italienne. Et, sur ce point, les différences de style entre le mobilier italien et le mobilier français du XVI^e siècle sont tellement accentuées que le doute ne peut être un instant permis. C'est aux Italiens que nous avons emprunté les incrustations de pierres dures, les incrustations d'ivoire gravé, de nacre ou d'écaïlle. Cette adaptation de la mosaïque en pierres dures à la décoration des meubles apparaît à Florence vers le milieu du XVI^e siècle; c'est à la fois une transformation et une adaptation nouvelle de la peinture dont les Italiens avaient abusé dans la décoration du mobilier. Vasari nous initie aux débuts d'un art qui s'est perpétué jusqu'à nos jours, à Florence, où il est devenu une véritable industrie qui maintenant s'applique seulement à des objets de pacotille: il nous fait connaître les noms d'artistes qui furent chargés, par les Médicis, de décorer des meubles, quelquefois sur les dessins de Vasari lui-même, à l'aide de mosaïques de pierres dures: cabinets ou tables reçurent ce genre de décor, assez peu heureux, qui devait avoir une si grande influence sur tout le mobilier du XVII^e siècle. Vasari, en sa vie de Bernardo Buontalenti, son élève (né en 1536, † 1608), ou dans les lignes qu'il consacre à Porfirio da Leccio († 1601), nous décrit complaisamment un cabinet et une table qui résument en quelque sorte la formule adoptée par les meubles italiens du XVII^e siècle¹, un objet à la fois triste et voyant d'aspect, d'une architecture compliquée, de menuiserie médiocre, dans lequel domine l'emploi de l'ébène associé à une marqueterie polychrome dont le bronze doré vient augmenter encore l'éclat malencontreux. C'est sous cette malheureuse influence italienne, que les artisans de notre pays sont arrivés à employer un bois tel que l'ébène réservé d'abord aux marqueteries ou à la fabrication de menus ustensiles rehaussés d'or, que les menuisiers se sont transformés en ébénistes².

C'est dans la classe des cabinets tels que celui que nous venons de mentionner, d'après Vasari, que rentrait évidemment un autre meuble de même forme ou *stipo* exécuté par Buontalenti pour le grand-duc de Toscane, cabinet d'ébène décoré de colonnettes de pierres dures et d'ornements de bronze

perfection et beauté que nous voyons aujourd'hui, et pense qu'il a prins commencement en Hespagne, pour que les meilleurs ouvriers en iceluy sont sortis de cette Prouvince-là. Les grands Personnages le réputent maintenant beaucoup, et est fort en usage à Rome, à Naples, en Sicile, à Bolongne, en France, en Hespagne et autres lieux. Et pour ce qu'il est de grand esprit, et digne d'estre sceu, ie me suis disposé d'escrire l'ordre et le moyen de le faire, encore que ie ne pense qu'aucun des meilleurs ouvriers le puisse faire entièrement. Je n'ay jamais cogneu qu'un qui soit venu à cette perfection. Voicy donc le moyen de le pratiquer. On prend des peaux desquelles les cordonniers accoutrent les souliers, on les met en eau claire l'espace d'une nuit, et puis on les bat toutes l'une après l'autre sur une pierre, pour les bien derompre, et puis on les lave très bien, et l'on en tire l'eau dehors: ce faict, il faut auoir une pierre polie, et plus grande que la peau, et la bien tirer dessus, avec un certain fer faict à propos, et puis la bien essuyer. Après, il faut prendre de la colle, faite des coupeurs de parchemin, et la bien estendre avec les mains sur la peau, et la mettre sur quelque corde ou autre chose pour essuyer: après on la cloue sur une table de bois, où elle est laissée essuyer du tout: on la tire de là, et on taille ce qui n'a esté argenté, et se brunit sur la pierre, avec un brunisseur faict de la pierre hematite, ou sanguine, tant qu'il devient luisant. Ce faict, il faut auoir une presse taillée en bois, du dessein duquel on veut faire les cuirs, et auoir ancre faict de sandarache et fumée de raye, et l'estendre, avec certaines bases, sur la presse, et puis mettre la peau dessus et l'imprimer, et estant imprimée la laisser essuyer: et après on la cloue sur certaines tables, on luy donne le vernis qui fait la couleur d'or, faite de quatre parties d'huile de lin, de deux de raye de pin, une d'aloës caualin, bouillies ensemble, tant que cela devienne de couleur d'or, et le vernis s'estend avec les mains sur la peau, comme j'ay dict: et si l'ouvrier la veut faire d'or ou d'argent, qu'il leve avec un couteau le vernis de dessus l'argent, et le laisse essuyer, et quand les peaux sont seiches, on les dépeint, si l'on veut, puis on les accoustre avec fers quarrez, on les fait quarrées, et se cousent ensemble, et en ceste maniere, l'oeuvre est acheuée: c'est un art de grand profit et scauoir, moyennant lequel on fait amitié avec grands personnages! car la plus grande partie de ceux-là qui s'en servent, sont hommes illustres et grands, pour ce que l'art est de grande beauté et fort delectable à voir:

il est aussi de grand profit pour ceux qui le font, car il s'appelle l'art de l'or, et non sans cause, pour ce qu'il tire l'or et l'argent, faisant riches ceux qui le pratiquent pourveu qu'ils soient hommes qui s'y conduisent comme il faut.

1. « Il medesimo (Bernardo Buontalenti) ha fatto con bell' architettura, ordinatagli dal detto prencipe [Francesco di Medici] uno studiolo con partimenti d' ebano e colonne d' elitropie e diaspri orientali e di lapislazari, che hanno base e capitelli d' argento intagliati; ed oltre ciò, ha l' ordine di quel lavoro per tutto ripieno di gioie e vaghissimi ornamenti d' argento, con belle figurette: d' entro ai quali ornamenti vanno miniature, e fra termini accoppiati, figure tonde d' argento e d' oro, tramezzate da altri partimenti di agate, diaspri, elitropie, sardon, corniole, ed altre pietre finissime, che il tutto qui raccontare sarebbe lunghissima storia: basta che in questa opera, la quale è presso al fine, ha mostrato Bernardo bellissimo ingegno ed atto a tutte le cose. » (Vasari, éd. Milanese, t. VII, p. 615.) — « Ha dato Sua Eccellenza [Francesco de Medici] principio ancora a fare un tavolino di gioie con ricco ornamento, per accompagnarne un altro del duca Cosimo suo padre. Finì, non è molto, col disegno del Vasari un tavolino, che è cosa rara, commesso tutto nello alabastro orientale, che' è ne' pezzi grandi di diaspri, elitropie, corngole, lapis, ed agate con altre pietre e gioie di pregio, che vagliono ventimila scudi. Questo tavolino è stato condotto da Bernardino di Porfirio da Leccio del contado di Fiorenza, il quale è eccellente in questo: che condusse a Messer Bindo Altoviti, parimente di diaspri, un ottangolo, commessi nell' ebano ed avorio, col disegno del medesimo Vasari. » (Vasari, éd. Milanese, t. VII, p. 616.)

2. 1554. « Ebano utimur in operibus vermiculatis, item in statuarum elegantiam quas nolumus carie aut vetustate infici. » (Ch. Estienne, *Predium rusticum*, 603.) — 1560. N° 231. « Ung petit vase d'ébène damasquiné d'or, enrichy de petitz rubis et turquoises, estimé 10 esc. » — N° 678. « 2 bouteilles plattes d'ébène garnies d'or, estimées 3 esc. » (*Inv. de François II.*) — 1599. « Ung tableau d'ébeyne garny d'argent doré, dedans lequel est la peinture du roy, prisé, 15 esc. » (*Inv. de Gabrielle d'Estrées.*) — 1644. « Maitre Jean Macé, l'un de ses menuisiers ébeynistes [du roy] » (*Arch. de l'Art français*, t. III, p. 201); cité par Gay, *Glossaire*, au mot *Ebène*, t. I, p. 593.) — Ces textes au sujet de l'emploi de l'ébène sont du reste très nombreux dans tous les inventaires,

doré, enrichi de miniatures représentant les plus belles dames de Florence; c'est Baldinucci¹ qui nous fournit ce détail, et on peut même admettre avec beaucoup de vraisemblance que le meuble mentionné par Vasari, et celui que décrit Baldinucci, ne forment qu'un seul et même objet : mais peu importe, puisque ces monuments ont disparu; nous devons pourtant retenir de leur description l'indication d'un genre de décor nouveau à ce moment, la miniature introduite dans l'ornementation du mobilier. Le fait est bon à noter, car on retrouve plus tard, en France, des traces importantes de cet usage baroque, de cette conception absolument condamnable d'un meuble qui n'est pas seulement un monument d'architecture, mais emprunte sa décoration à la peinture dans ce qu'elle a de plus maigre, de plus petit, de moins décoratif en somme. Le cabinet à la composition duquel collabora Jean Bologne, en fondant des bas-reliefs d'or représentant des faits de l'histoire des Médicis, était à tout prendre une œuvre moins détestable².

Un meuble conservé au Musée de Cluny, un grand cabinet qui passe pour avoir appartenu à Marie de Gonzague, reine de Pologne³, peut donner une idée de ces objets fabriqués à Florence, à la fin du xvi^e et dans la première moitié du xvii^e siècle : entassement de motifs d'architecture surchargés de pierres dures, d'incrustations d'écaïlle ou d'appliques d'argent ou de cuivre. Ce n'est pas à coup sûr une pièce recommandable, mais néanmoins elle est à signaler parce qu'elle est typique et qu'à tout prendre elle est moins triste d'aspect que beaucoup d'autres cabinets, la plupart en ébène, tels que ceux qu'on peut voir au Palais Pitti, à Florence, ou au Musée du Louvre (Planche I); et dont toute la décoration voyante est réservée pour l'intérieur, en sorte que ces meubles, fermés, peuvent passer pour des meubles de deuil⁴.

Les mosaïques florentines que nous venons de voir indiquées par Vasari, si elles ne peuvent passer

1. *Notizie de' professori del disegno*, t. VII, p. 11.

2. Le Cabinet n'existe plus, mais les bas-reliefs d'or ont été conservés. Cf. *Les Bronzes de la Renaissance, Les Plaquettes*, t. II, n^o 1358 à 1365.

3. *Catalogue de 1881*, n^o 1455.

4. Parmi les œuvres du même genre, mais d'un goût encore plus mauvais, il convient de mentionner les deux cabinets en écaïlle et ivoire qui jadis ont fait partie de la collection Debruge, et dont on reproduit ici la description donnée par Labarte, dans le *Catalogue* de cette collection. D'après une tradition admise par cet auteur, ces cabinets auraient été exécutés sur les dessins de Rubens, en Flandre, puis offerts par les villes de Flandre au ministre de Philippe III, le duc de Lerme.

N^o 1507. — Grand cabinet en écaïlle marbrée, décoré de sculptures et d'ornements en ivoire. — Ce meuble présente l'aspect d'un monument à deux étages d'ordres superposés, dont le centre, rentrant et demi-circulaire, laisse en saillie deux ailes.

L'hémicycle est divisé dans les deux étages en trois parties : une arcade en retraite dans le fond et un panneau de chaque côté de cette arcade. L'arcade de l'étage inférieur, dont l'archivolte est décorée d'un cartouche que soutiennent deux amours, forme l'entrée d'un vestibule voûté. Une statue de l'Espérance, élevée sur un piédestal, en occupe le centre. La Prudence et la Fécondité, figures de ronde bosse, portées par des consoles, sont adossées au monument au milieu des panneaux. Chacun de ces panneaux est encadré par deux colonnes torses d'ordre composite, dont le fût est décoré à la partie inférieure de rinceaux découpés à jour, donnant naissance à des feuillages d'ivoire qui s'élèvent en spirale jusqu'au chapiteau.

Dans l'étage supérieur, l'arcade qui occupe le fond est portée par deux colonnettes à base et chapiteaux d'ivoire, posant sur des socles réunis par une balustrade; c'est le motif de Palladio qu'on retrouve à la basilique de Vicence. En arrière de cette arcade, il existe un renfoncement, dont la voûte, en demi-berceau, est portée par deux colonnettes engagées faisant face à celles qui soutiennent la retombée de l'arcade. Les panneaux, à droite et à gauche de cette arcade supérieure, sont ornés d'un médaillon renfermant une composition traitée en haut relief. Deux colonnes d'ordre composite, à bases et chapiteaux d'ivoire, dont le fût à la partie inférieure est enrichi de figures d'enfants, accompagnent chacun de ces panneaux et soutiennent l'entablement.

L'étage inférieur des ailes est décoré de deux panneaux d'ivoire sculptés en haut relief. De chaque côté de ces panneaux, des cariatides de ronde bosse, dont le buste est en ivoire et la gainie en écaïlle, soutiennent les chapiteaux qui portent l'entablement sur lequel pose l'ordre supérieur.

Dans chaque aile, à l'étage supérieur, deux colonnes où s'élèvent au-dessus des cariatides; le champ renfoncé du panneau qui existe entre leurs piédestaux est orné de sujets traités en figures de ronde bosse et d'un élégant cartouche sculpté. Un bas-relief de la dimension de ceux qui existent à l'étage inférieur est placé entre les deux colonnes.

Les six grands bas-reliefs qui décorent les deux ailes offrent des compositions d'une belle ordonnance, et du travail le plus étonnant sous le rapport de la difficulté vaincue.

Les deux faces latérales du monument sont flanquées, à l'étage inférieur, de deux colonnes torses semblables à celles qui décorent la partie en hémicycle, et, à l'étage supérieur, de consoles renversées en ivoire, enrichies de feuillage d'une grande richesse.

Le couronnement du monument se compose d'une balustrade divisée par seize piédestaux. Quatre de ces piédestaux qui s'élèvent au-dessus des colonnes des ailes portent des statues : la Religion, l'Humilité, la Charité et la Vérité; les autres sont surmontés de vases à flamme. Cette balustrade est interrompue, au centre du monument, par un groupe de deux Amours qui soutiennent un écusson destiné à recevoir des armoiries. Au-dessus, deux lions, posés sur la balustrade, servent de support à un médaillon, où l'on devait sans doute graver une inscription.

L'harmonie des proportions, la richesse des ornements, la délicatesse d'exécution des bas-reliefs font de ce meuble un véritable chef-d'œuvre en ce genre; il est impossible dans une description d'en faire connaître toutes les beautés... Il renferme dix-huit figures de ronde bosse, dont trois statuette de 17 centimètres de haut et quatre de 12 centimètres, quatre cariatides de 25 centimètres, six bas-reliefs de 17 centimètres de large sur 8 centimètres de haut, trois cartouches sculptés en bas-relief, deux médaillons et deux panneaux renfermant des compositions traitées en ronde bosse. Les dés des piédestaux, les frises et les encadrements des bas-reliefs sont, en outre, décorés de rinceaux et d'arabesques découpés à jour. Les sujets traités dans les bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph. — Haut. tot., 1 mètre 13; long., 1 mètre 43; larg., 0 mètre 46.

Ce meuble est placé sur une table en écaïlle incrustée de filets d'ivoire, qui est portée à ses extrémités par deux larges pieds contournés.

N^o 1508. — Autre cabinet semblable à celui qui vient d'être décrit et lui faisant pendant. — Les sujets traités dans les bas-reliefs sont également empruntés à l'histoire de Joseph. Les statuette de la partie en hémicycle représentent la Foi, l'Espérance et la Charité; celles du couronnement, la Puissance, la Justice, l'Abondance et la Générosité.



CABINET EN ÉBÈNE ET EN IVOIRE TEINT
TRAVAIL FRANÇAIS - ÉPOQUE LOUIS XIII
(Musée du Louvre)