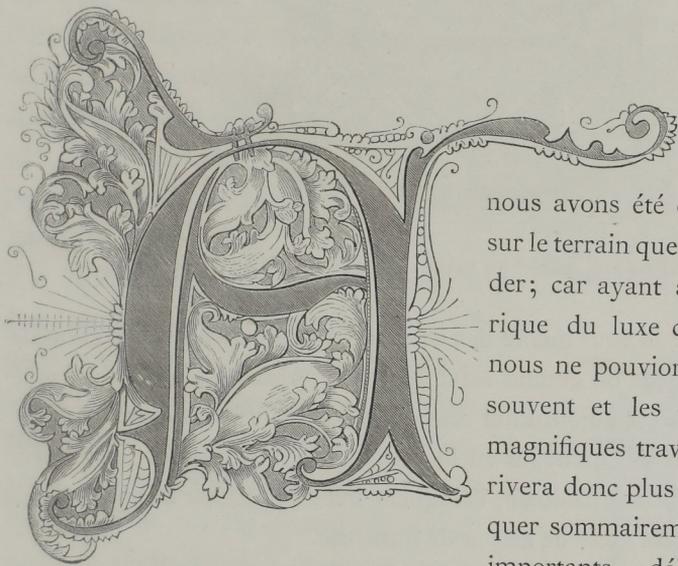


ORFÈVRERIE

Antiquité de l'orfèvrerie. — Le *Trésor de Guarrazar*. — Époques mérovingienne et carlovingienne. — Orfèvrerie religieuse. — Prééminence des orfèvres byzantins. — Progrès de l'orfèvrerie à la suite des croisades. — L'orfèvrerie et les émaux de Limoges. — L'orfèvrerie cesse d'être exclusivement religieuse. — Émaux translucides. — Jean de Pise, Agnolo de Sienne, Ghiberti. — Des ateliers d'orfèvrerie sortent de grands peintres et sculpteurs. — Benvenuto Cellini. — Les orfèvres de Paris.



MAINTE reprise,
en traitant de
l'ameublement,

nous avons été obligé d'empiéter sur le terrain que nous allons aborder; car ayant à retracer l'histoire du luxe civil et religieux, nous ne pouvions que rencontrer souvent et les orfèvres et leurs magnifiques travaux. Il nous arrivera donc plus d'une fois d'indiquer sommairement ici des faits importants, déjà signalés avec

quelques détails dans les chapitres précédents.

On sait qu'aux temps antiques, même les plus reculés, l'orfèvrerie était florissante; il n'est guère de récit ancien qui ne mentionne les bijoux, et chaque jour encore la découverte d'objets précieux, dans les ruines ou les tombeaux, vient attester à quel haut degré de perfection le travail de l'or et de l'argent était porté chez des races depuis longtemps éteintes.

Les Gaulois, sous la domination romaine, se livraient avec succès à la pratique de l'orfèvrerie (fig. 85). Nous répèterons que sous Constantin le Grand le triomphe de la religion chrétienne, en favorisant la décoration intérieure des édifices consacrés au culte, imprima un nouvel essor au développement de ce bel art. Les papes successeurs de saint Sylvestre (lequel avait provoqué les libéralités de Constantin) continuèrent à entasser dans les églises de Rome les plus somptueuses pièces d'orfèvrerie et les plus massives. Symmaque (498 à 514), à lui seul, selon un calcul de Seroux d'Agincourt, aurait enrichi le trésor des basiliques de 130 livres d'or et de 1,700 livres d'argent, formant la matière des objets le plus délicatement travaillés.

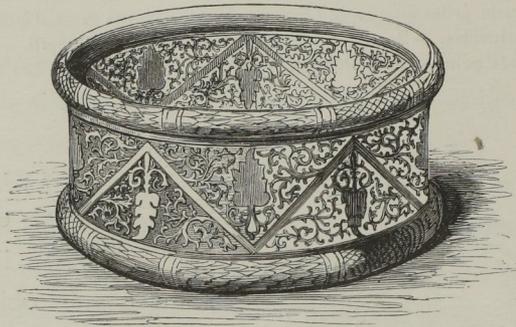


Fig. 85. — Bracelet gaulois, tiré du Cabinet des Antiques. (Bibl. imp. de Paris.)

C'était au reste de la cour même des empereurs grecs que venait l'exemple de ces splendeurs, car on entend saint Jean Chrysostome s'écrier : « Toute « notre admiration est aujourd'hui réservée pour les orfèvres et pour les tisseurs ! » et l'on sait qu'ayant eu la courageuse imprudence de censurer le faste de l'impératrice Eudoxie, l'éloquent Père de l'Église expia par l'exil et les persécutions cet excès de zèle et de franchise.

Les brillants spécimens de l'orfèvrerie des Visigoths, que l'on a exhumés en 1858 dans le petit champ de Guarrazar, à dix lieues de Tolède, et qui ont été acquis par notre musée de Cluny, jettent sur les rares monuments de cette époque un jour tout nouveau. Loin de se faire remarquer par un goût original, ils offrent une preuve de plus que les barbares venus du nord subissaient dans les arts l'influence byzantine. Le plus remarquable, tant par ses dimensions et son extrême richesse que par la singularité de son ornementa-

tion, est une *couronne votive*, destinée à être suspendue, selon l'usage de ce temps, dans un lieu saint, celle de Recesvinthe, qui régna sur les Goths d'Espagne de 653 à 672. Elle se compose d'un large bandeau à charnière et formé d'une double plaque de l'or le plus fin. Trente saphirs cabochons et autant de perles alternant régulièrement, disposés sur trois rangs et en quinconces, en occupent le tour extérieur. Des ornements découpés remplissent les interstices des pierres. La couronne votive du roi Suintila, que nous reproduisons (fig. 86), est tout aussi riche et plus ancienne d'une trentaine d'années. Elle est d'or plein, décorée de saphirs et de perles disposés en roses, et rehaussée de deux bordures également serties de pierres fines. Mais ce qui constitue l'originalité de ce précieux joyau, ce sont les lettres appendues en guise de pendeloques au bord inférieur du bandeau. Ces lettres, découpées à jour, sont remplies de petits fragments de verre rouge cloisonnés d'or; leur assemblage donne l'inscription suivante : *Suintilanus rex offeret* (offrande du roi Suintila). Chacune d'elles est suspendue au bandeau par une chaîne à doubles chaînons, et soutient à son tour une pendeloque de saphir violacé en forme de poire. Enfin, la couronne est suspendue par quatre chaînes, dont le bouton d'attache est un chapiteau en cristal de roche.

« Cinq des couronnes si heureusement découvertes à Guarrazar, » dit M. de Lasteyrie, « sont accompagnées de croix. Celles-ci, reliées par une



Fig. 86. — Couronne votive de Suintila, roi des Visigoths de 621 à 631. (Armeria real de Madrid.)

« chaîne au même bouton d'attache, étaient évidemment destinées à rester « suspendues à travers le cercle de la couronne. » La croix qui accompagne la couronne de Recesvinthe est de beaucoup la plus riche : huit grosses

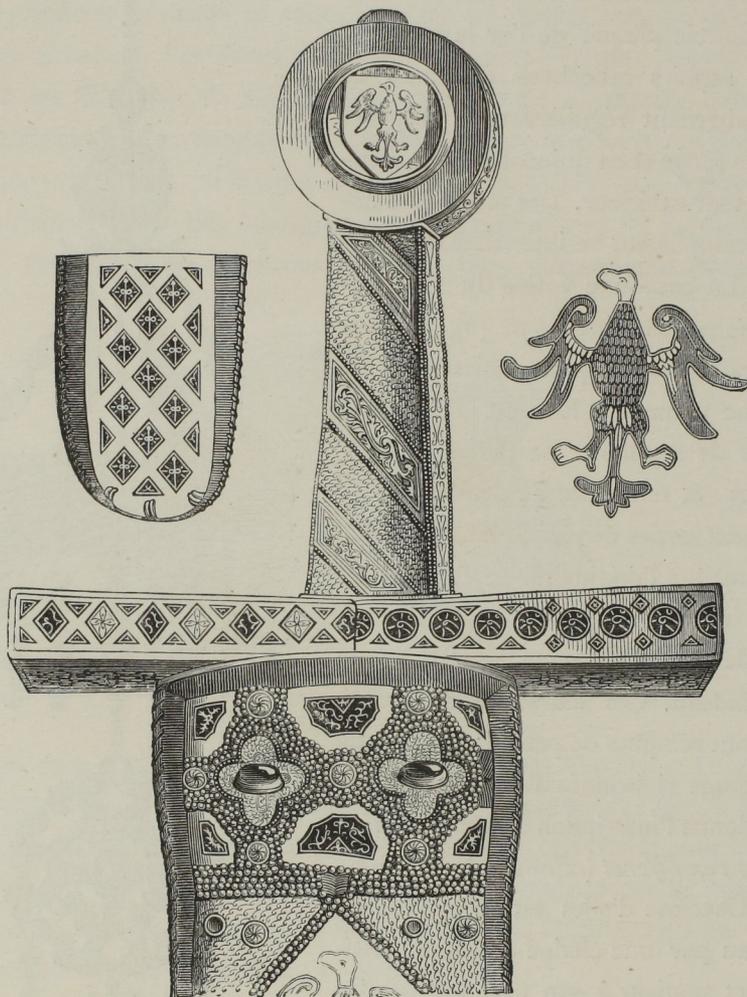
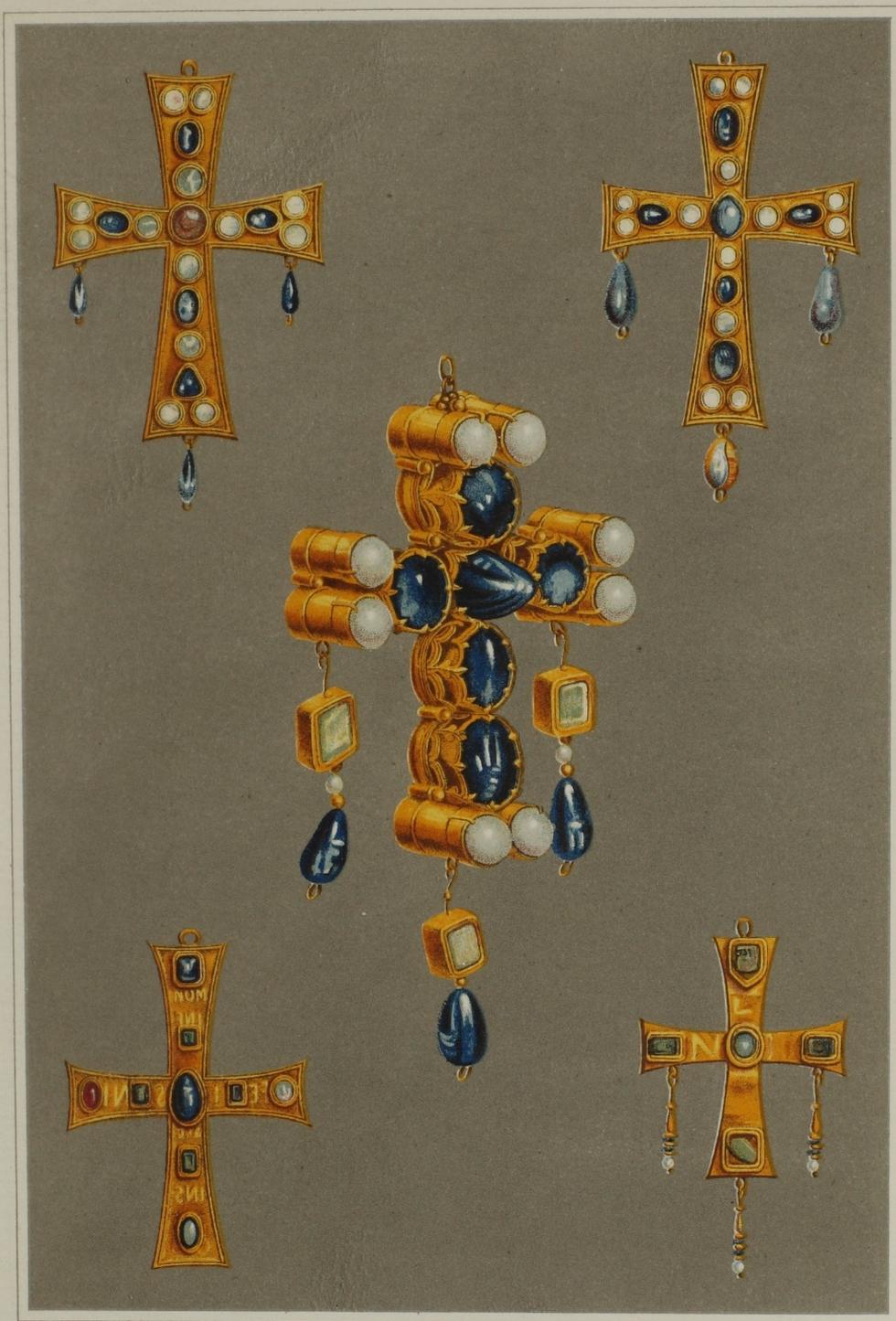


Fig. 87. — Épée de Charlemagne, conservée au Trésor impérial de Vienne.

perles et six saphirs, tous montés à jour, en ornent la face antérieure. Les quatre autres croix ont la forme de ce qu'on appelle en blason des *croix patées*; mais elles diffèrent les unes des autres sous le rapport de leurs dimensions et des ornements dont elles sont enrichies.



Association d'Ouvriers Lith. Guillaumin & Co. Paris

CROIX TROUVÉES A GUARRAZAR

D'après la publication de M. le comte Ferdinand de Lasteyrie.

Nous avons déjà constaté que les rois et les grands de l'époque mérovingienne étalaient dans leur vaisselle et sur quelques meubles d'apparat un luxe d'orfèvrerie où la prodigalité le disputait ordinairement au bon goût. Nous avons vu à l'œuvre le célèbre saint Éloi, évêque-orfèvre, et nous avons mentionné non-seulement ses remarquables travaux, mais encore l'influence prolongée qu'il exerça sur toute une période historique de l'art. Enfin nous avons dit que Charlemagne, qui semblait s'être donné pour but d'imiter

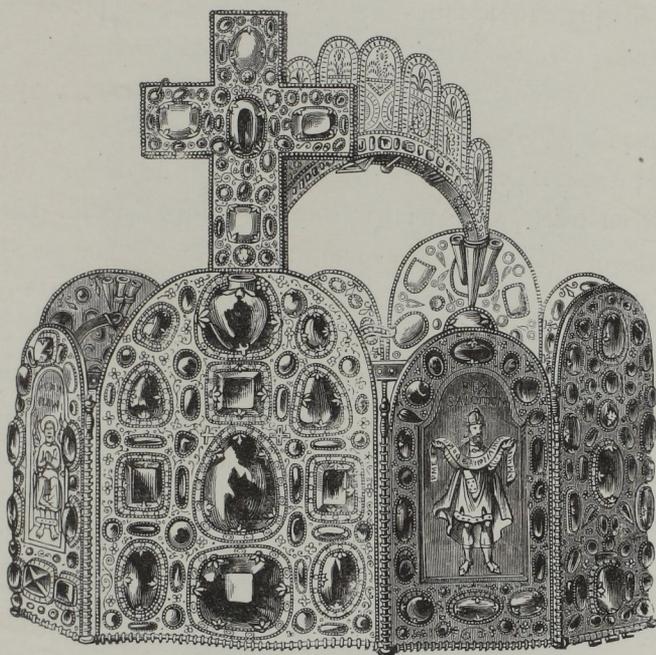


Fig. 88. — Diadème de Charlemagne, conservé au Trésor impérial de Vienne.

Constantin en le surpassant, dota magnifiquement les églises d'œuvres d'art, sans préjudice des innombrables somptuosités que renfermaient ses palais.

D'après une tradition, la perte de la plupart des belles pièces d'orfèvrerie qui avaient appartenu à ce monarque serait due à cette circonstance qu'on les avait placées, autour de lui, dans la chambre sépulcrale où son corps fut déposé après sa mort; les empereurs d'Allemagne, ses successeurs, ne se seraient pas fait scrupule par la suite de s'approprier ces richesses, dont quelques rares échantillons, notamment son diadème et son épée, sont encore conservés dans le musée de Vienne (fig. 87 et 88).

Singulièrement effacé pendant la période de trouble et de souffrances que traversa l'Église au septième et au huitième siècle, et à laquelle devait mettre fin la puissance de Charlemagne, le luxe religieux se manifesta dès lors d'une manière extraordinaire. Ainsi, l'on a calculé que, sous Léon III, qui occupait la chaire pontificale de 795 à 816, la valeur pondérable des dons en orfèvrerie dont ce pape enrichit les églises ne s'éleva pas à moins de 1,075 livres d'or et 24,744 livres d'argent!

De cette époque date le fameux autel d'or de la basilique de Saint-Ambroise de Milan, exécuté en 835, sous les ordres de l'archevêque Angilbert, par Volvinius, et qui, malgré son immense valeur matérielle, a pu cependant parvenir jusqu'à nous. « Les quatre côtés du monument, » dit à ce sujet M. Labarte, « sont d'une grande richesse. La face de devant, toute en or, « est divisée en trois panneaux par une bordure en émail. Le panneau « central présente une croix, à quatre branches égales, qui est rendue par « des filets d'ornements en émail, alternant avec des pierres fines cabochons « (polies, mais non taillées). Le Christ est assis au centre de la croix. Les « symboles des Évangélistes en occupent les branches. Les Apôtres sont « placés trois par trois dans les angles. Toutes ces figures sont en relief. Les « panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs, dont les « sujets sont tirés de la vie du Christ; ils sont encadrés par des bordures, « formées d'émaux et de pierres fines alternativement disposés. Les deux « faces latérales, en argent rehaussé d'or, offrent des croix très-riches, traitées « dans le style de ces bordures. La face postérieure, aussi en argent rehaussé « d'or, est divisée aussi en trois grands panneaux; celui du centre contient « quatre médaillons, et chacun des deux autres six bas-reliefs dont la vie de « saint Ambroise a fourni les motifs. Dans l'un des médaillons du panneau « central, on voit saint Ambroise recevant l'autel d'or des mains de l'arche- « vêque Angilbert; dans l'autre, saint Ambroise donne sa bénédiction à « Volvinius, maître orfèvre (*magister faber*), comme le dit l'inscription qui « nous a transmis le nom de l'auteur de cette œuvre, dont aucune description « ne saurait donner une idée exacte. »

L'Italie n'était pas seule à posséder d'habiles orfèvres et à les encourager. Nous avons signalé, entre autres protecteurs éclairés et assidus de l'orfèvrerie sacrée, une suite d'évêques d'Auxerre, auxquels il faut ajouter Hincmar,

évêque de Reims, qui fit exécuter une châsse splendide, pour renfermer les reliques de l'illustre patron de sa basilique. Cette châsse était revêtue de lames d'argent, et les statues des douze évêques, ses successeurs, en ornaient le pourtour.

Et cependant, malgré toute sa magnificence artistique, l'orfèvrerie de



Fig. 89. — Reliquaire byzantin, en émail cloisonné, provenant du mont Athos. Dixième siècle.
(Collection de M. Sébastianof.)

l'Occident pouvait encore ne paraître qu'un reflet des merveilles qu'enfantèrent à cette même époque les orfèvres orientaux, ou *byzantins*, pour employer la désignation généralement consacrée.

Un spécimen des plus curieux de l'art byzantin, conservé en Russie, est un reliquaire en or, doublé d'une plaque d'argent, et au centre duquel est

exécuté au repoussé un Jésus en croix (fig. 89). Au-dessus de sa tête, posée sur un nimbe doré, on lit cette inscription grecque : « Jésus-Christ, roi de gloire. » Ce morceau, d'un fini remarquable, est plaqué d'une mosaïque de pierres précieuses de différentes couleurs, séparées par des cloisons en or; la croix est cantonnée d'émail avec des filigranes d'argent. Par derrière sont gravés les noms de l'archimandrite Nicolos. C'est un travail du dixième siècle, qui a été trouvé dans le monastère Ibérien du mont Athos.

S'il n'est venu jusqu'à nous que de rares spécimens de l'orfèvrerie, d'une date antérieure au onzième siècle, on peut en attribuer la cause non-seulement à la valeur intrinsèque qui a dû désigner ces objets à la rapacité des barbares, pendant les invasions qui eurent lieu après Charlemagne, mais encore, comme nous l'avons remarqué ailleurs, au renouvellement du mobilier religieux, qui fut la conséquence en quelque sorte obligée de la rénovation architecturale. Il fallait approprier le style de l'orfèvrerie au style des édifices qu'elle devait orner. Les formes qui furent alors adoptées pour les divers objets du culte subirent l'austère influence des monuments, qui eux-mêmes portaient comme une empreinte originelle byzantine; cette dernière s'expliquait, d'ailleurs, par le crédit dont jouissait, notamment pour tout ce qui touchait au travail des métaux, la cité de Constantin, à laquelle l'Orient en général s'adressait, quand il s'agissait de quelque œuvre importante.

L'école *allemande* dut surtout de contracter une couleur byzantine au mariage de l'empereur Othon II avec la princesse grecque Théophano (972), union qui resserra naturellement les relations des deux empires, et qui amena un grand nombre d'artistes et d'artisans d'Orient en Allemagne. Une des pièces les plus remarquables entre celles qui subsistent encore de cette époque, est la riche couverture en or d'un Évangélaire qui se voit à la Bibliothèque royale de Munich, et sur laquelle sont exécutés au repoussé divers bas-reliefs d'une grande délicatesse, et dont le dessin a cette pureté qui distinguait alors l'école grecque.

L'empereur Henri II fut donc le bienvenu et, si l'on peut dire, le bien servi par l'état de l'art en Allemagne, lorsque, élevé au trône en 1002 et inspiré par une ardente piété, il voulut renchérir encore envers les églises sur la magnifique libéralité de Constantin et de Charlemagne. C'est à ce

prince que la cathédrale de Bâle dut un parement d'autel (fig. 90), qui ne peut être comparé pour la richesse qu'à celui de Milan, mais sans le rappeler, bien entendu, par le style, qui a perdu toute trace du style antique, et qui est comme un type nettement accentué de l'art que devait créer en propre le moyen âge. Il faut citer aussi la couronne du saint empereur et celle de sa femme, aujourd'hui conservées dans le trésor des rois de Bavière, et qui sont, l'une et l'autre, à six pièces articulées, formant cercle, et supportant,



Fig. 90. — Autel d'or, donné à l'ancienne cathédrale de Bâle vers 1019 par l'empereur Henri II, aujourd'hui au Musée de Cluny.

la première, des figures d'anges ailés, la seconde, des tiges à quatre feuilles, d'un dessin à la fois correct et gracieux, et d'une exécution qui révèle la plus grande habileté de main. « Au surplus, » dit M. Labarte, « le goût de l'orfèvrerie s'était alors généralement répandu en Allemagne à cette époque, et « un grand nombre de prélats suivirent l'exemple de l'empereur. Il faut citer « Willigis, le premier archevêque de Mayence, qui dota son église d'un « crucifix du poids de 600 livres, dont les diverses pièces étaient ajustées « avec tant d'art que tous les membres pouvaient se détacher aux articula- « tions, et Bernward, évêque de Hildesheim, qui était lui-même, à l'exemple « de saint Éloi, un orfèvre distingué, et à qui sont attribués un crucifix

« enrichi de pierres précieuses, de filigranes, et deux candélabres magnifiques
 « faisant encore partie du trésor de l'église dont il fut le pasteur. »

Vers la même époque, c'est-à-dire dans la première partie du onzième siècle, un moine de Dreux, nommé Odorain, qui s'était rendu fameux en France par ses travaux d'orfèvrerie, exécuta pour le roi Robert un grand nombre de pièces destinées aux églises que celui-ci avait fondées.



Fig. 91. — Châsse émaillée, travail de Limoges, douzième siècle (musée de Cluny).

Nous avons fait observer dans le précédent chapitre que les croisades provoquèrent une notable activité dans l'orfèvrerie en Europe, par suite du grand nombre de châsses et de reliquaires qu'il fallut faire exécuter pour recueillir les restes vénérés des saints, que les soldats de la foi rapportaient de leurs lointaines expéditions (fig. 91 et 92). On vit se multiplier aussi les offrandes de vases sacrés et de devants d'autel. Les livres saints reçurent des

étuis, des couvertures, qui furent autant de somptueux ouvrages confiés aux orfèvres. A vrai dire, sans la direction essentiellement religieuse que reçurent à cette époque certaines branches du luxe, que les croisés avaient appris à connaître en Orient, on eût vu peut-être les arts, qui recommençaient seulement à vivre d'une vie propre en Occident, s'éteindre et périr en quelque sorte dans le premier élan de leur renaissance.

C'est principalement au ministre de Louis le Gros, Suger, abbé de Saint-Denis (mort en 1152), qu'il faut faire honneur de cette consécration des arts; car il se déclara hautement leur protecteur; il sut légitimer leur rôle dans

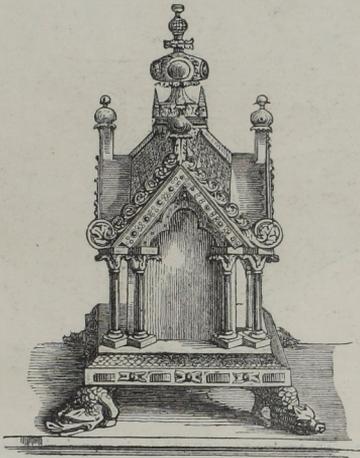


Fig. 92. — Châsse en cuivre doré (fin du douzième siècle).

l'État, en opposant leur but pieux aux censures trop exclusives de saint Bernard et de ses disciples.

A côté du puissant abbé, un simple moine mérite d'être spécialement nommé, Théophile, artiste éminent qui écrivit en latin une Description des arts industriels de son temps (*Diversarum artium schedula*), et consacra soixante-dix-neuf chapitres de son livre à l'orfèvrerie. Ce précieux traité nous montre, de la plus irrécusable manière, que les orfèvres du douzième siècle devaient posséder une sorte d'universalité de connaissances et de manipulations, dont la seule énumération nous étonne d'autant plus que nous voyons partout aujourd'hui les industries tendre à la division presque infinie des

travaux. L'orfèvre, alors, devait être à la fois modelleur, ciseleur, fondeur, émailleur, monteur de pierres, *nielleur*; il lui fallait savoir jeter en cire ses modèles, aussi bien que les travailler au marteau, ou les enjoliver au burin; il lui fallait successivement confectionner le calice, les burettes, les ciboires des églises métropolitaines, où se trouvaient prodiguées toutes les ressources de l'art, et produire, par le procédé du vulgaire *estampage*, les découpures ou gaufrures de cuivre destinées à l'ornement des livres des pauvres (*libri pauperum*), etc.

Le trésor de l'abbaye de Saint-Denis possédait encore, à l'époque de la



Fig. 93. — Gondole en agate, provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis.
(Cabinet des Antiques. — Bibl. imp. de Paris.)

Révolution, plusieurs des chefs-d'œuvre créés par les artistes dont Théophile avait décrit les procédés; notamment, la riche monture d'une coupe en agate orientale, qui portait le nom de Suger, et que l'on croit lui avoir servi de calice pour dire la messe, et la monture d'un vase antique de sardonix, connu sous le nom de *coupe des Ptolémées*, que Charles le Simple avait donnée à l'abbaye. Apportés au Cabinet des médailles en 1793, la monture de la coupe des Ptolémées et le calice de Suger y restèrent jusqu'à ce qu'ils eussent été volés, en 1804.

Parmi les pièces de cette époque qui subsistent encore, et qu'il est en quelque sorte permis à chacun de visiter, nous pouvons signaler, avec M. Labarte, outre la « grande couronne de lumières », suspendue sous la coupole

dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et la magnifique châsse dans laquelle Frédéric I^{er} recueillit les ossements de Charlemagne : au musée du Louvre, un vase en cristal de roche monté en or et enrichi de pierreries, donné à Louis VII par sa femme Éléonore; au musée de Cluny, des candélabres; à

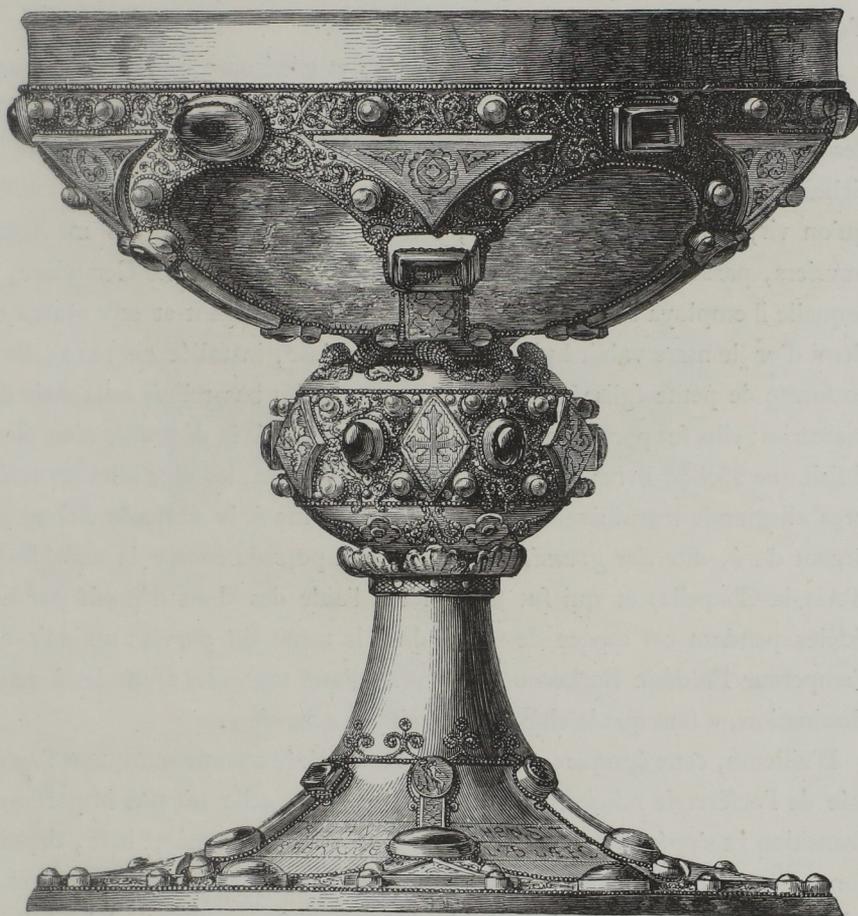


Fig. 94. — Calice dit de saint Remy. (Trésor de la cathédrale de Reims.)

la Bibliothèque impériale de Paris, la couverture d'un manuscrit latin portant le n^o 622; une coupe en agate onyx (fig. 93), bordée d'une ceinture de pierres fines se détachant sur un fond de filigrane, et le beau calice d'or de saint Remy (fig. 94), qui, après avoir figuré dans le Cabinet des antiques, a été rendu, en 1861, au trésor de Notre-Dame de Reims.

Des formes sèvères, un style noble, distinguent les œuvres d'orfèvrerie des onzième et douzième siècles, et, pour principaux éléments de décoration accessoire, on y voit le plus souvent figurer les perles, les pierres fines et les émaux dits *cloisonnés*, qui ne sont autre chose, d'après la description minutieuse de Théophile, que des espèces de délicates mosaïques, dont des lames d'or séparent les segments diversement colorés.

Au temps de saint Louis, époque de vive et généreuse piété, il y eut (assertion qui pourra paraître hasardeuse, après ce que nous avons dit du zèle des siècles antérieurs) une singulière recrudescence dans le nombre et la richesse des dons et offrandes de pièces d'orfèvrerie aux églises. Ce fut alors qu'on vit, par exemple, Bonnard, orfèvre parisien, assisté des meilleurs ouvriers, passer deux années à fabriquer la châsse de sainte Geneviève, à laquelle il employa cent quatre-vingt-treize marcs d'argent et sept marcs et demi d'or (le marc valait huit onces); cette châsse, installée en 1212, était en forme de petite église, avec des statuettes et des bas-reliefs rehaussés de pierreries; elle fut portée en 1793 à la Monnaie; mais la dépouille n'en produisit que 23,830 livres. Un demi-siècle auparavant, les plus célèbres orfèvres allemands travaillèrent pendant dix-sept ans à la fameuse châsse en argent doré, dite *des grandes reliques*, que possède encore la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et qui fut fabriquée à l'aide des dons déposés par les fidèles pendant cet espace de temps dans le tronc du parvis: un édit de l'empereur Frédéric Barberousse ayant appliqué toutes les offrandes à cette destination, « tant que la châsse ne serait pas achevée ».

D'ailleurs, cette époque, qui peut être considérée comme marquant l'apogée de l'orfèvrerie religieuse, est en même temps celle où une importante transition va s'opérer, qui introduira dans la vie civile ce même luxe, depuis longtemps dévolu aux seuls usages du culte. Mais, avant d'aborder cette phase nouvelle, nous devons mentionner, non même sans grand honneur, l'orfèvrerie émaillée de Limoges, qui jouit pendant plusieurs siècles d'une très-grande célébrité. Limoges s'était fait, dès la période gallo-romaine, une réputation pour ses travaux d'orfèvrerie. Saint Éloi, le grand orfèvre des rois mérovingiens (fig. 95), était originaire de cette contrée, et il travaillait chez Albon, orfèvre et monétaire de Limoges, quand son habileté lui valut d'être appelé à la cour de Clotaire II. Or la vieille colonie romaine avait con-

servé sa spécialité industrielle, et, pendant le moyen âge, elle se fit surtout remarquer par la production d'ouvrages d'un caractère particulier, qui déjà

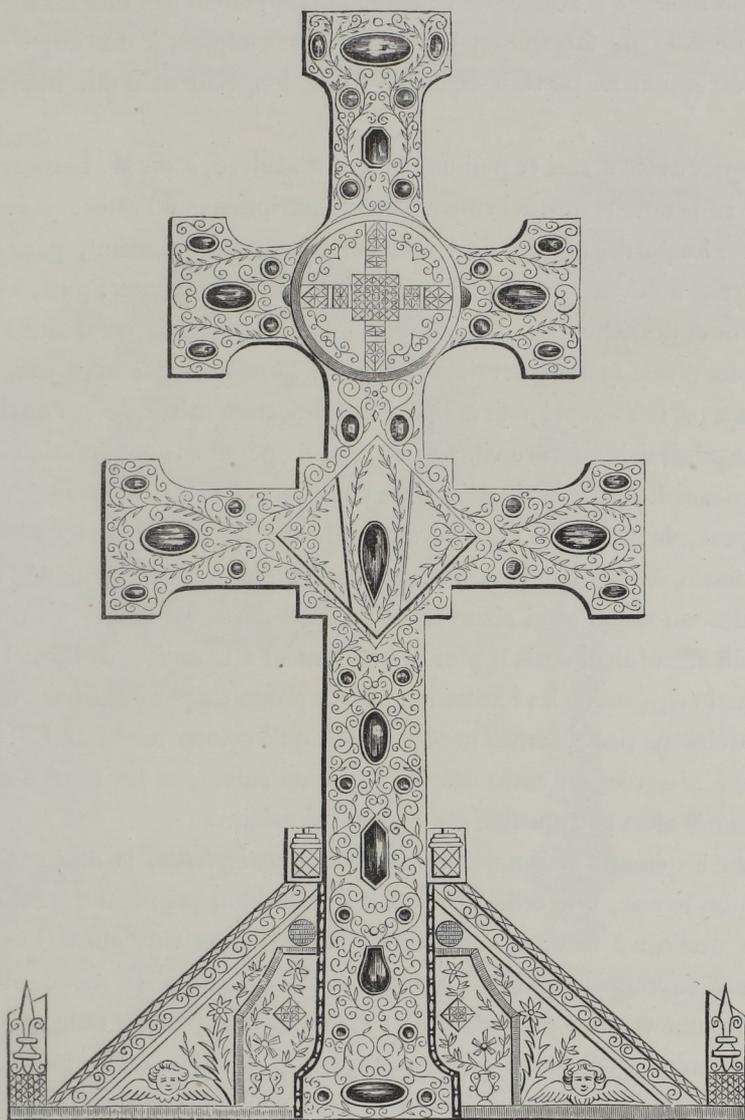


Fig. 95. — Croix d'autel, attribuée à saint Éloi.

se seraient fabriqués chez elle dès avant le troisième siècle, s'il en faut juger d'après un passage de Philostrate, écrivain grec de cette époque.

Cette orfèvrerie constitue un genre mixte, en cela que le cuivre est la matière servant de *fonds d'œuvre*, et en cela aussi que ses principaux effets sont dus non moins à la science de l'émailleur qu'au talent de l'ouvrier sur métal. Les procédés de fabrication en étaient fort simples, à décrire, s'entend, car l'exécution ne pouvait être que d'une longueur et d'une minutie extrêmes.

« Après avoir dressé et poli une plaque de cuivre, » dit M. Labarte, à qui nous empruntons textuellement cette description, « l'artiste y indiquait
 « toutes les parties qui devaient affleurer à la surface du métal, pour rendre
 « les traits du dessin ou de la figure qu'il voulait représenter; puis, avec des
 « burins et des échoppes, il fouillait profondément dans le métal tout l'espace
 « que les divers métaux devaient recouvrir. Dans les fonds ainsi *champlevés*
 « (terme parfois adopté pour désigner la fabrication même de ces ouvrages),
 « il introduisait la matière vitrifiable, dont il opérait ensuite la fusion dans le
 « fourneau. Lorsque la pièce émaillée était refroidie, il la polissait par divers
 « moyens, de manière à faire paraître à la surface de l'émail tous les traits
 « du dessin rendus par le cuivre. La dorure était ensuite appliquée sur les
 « parties du métal ainsi réservées. Jusqu'au douzième siècle, les traits du
 « dessin affleuraient seuls le plus ordinairement à la surface de l'émail, et les
 « carnations, comme les vêtements, étaient produites par des émaux colorés.
 « Au treizième siècle, l'émail ne servait plus qu'à colorer les fonds. Les figures
 « étaient réservées en entier sur la plaque de cuivre, et les traits du dessin
 « exprimés alors par une fine gravure sur le métal. »

Entre les émaux cloisonnés et les émaux *champlevés*, la différence n'est autre, on le voit, que celle du mode de disposition première des compartiments destinés à recevoir les diverses compositions vitrifiables. Ces deux genres d'ouvrages analogues eurent, toute influence de mode mise en compte, une vogue à peu près égale; mais encore le premier rang paraîtrait-il appartenir à l'orfèvrerie de Limoges, qui, aux temps où se manifesta le besoin des reliquaires particuliers et des offrandes collectives aux églises, eut sur l'autre orfèvrerie l'avantage d'être d'un prix beaucoup moins élevé, et par conséquent plus accessible à toutes les classes (fig. 96). Il n'est guère aujourd'hui de musée, ni même de collection privée, qui ne contienne quelque échantillon de l'ancienne industrie limousine.

Avec le quatorzième siècle, le luxe de l'orfèvrerie cesse d'avoir pour but exclusif la décoration ou l'enrichissement des basiliques; il prend tout à coup un tel développement dans les sphères laïques, que, voulant ou feignant de vouloir le rappeler dans l'unique voie où il s'était tenu jusqu'alors, le roi Jean, par une ordonnance de 1356, défend aux orfèvres « d'ouvrer (fabri-



Fig. 96. — Crosse d'abbé émaillée, travail de Limoges (treizième siècle).



Fig. 97. — Crosse d'évêque, qui paraît être de travail italien, quatorzième siècle. (Cathédrale de Metz.)

« quer) vaisselle, *vaisseaux* (vases) ou bijoux d'argent, de plus d'un marc « d'or ni d'argent, *sinon pour les églises* ».

Mais on peut faire des ordonnances pour avoir l'avantage de ne pas les suivre, et bénéficier particulièrement de cette exception. Ce fut, paraît-il, ce qui arriva alors; car, dans l'inventaire du trésor de Charles V, fils et succes-

seur du roi qui avait signé la loi somptuaire de 1356, la valeur des diverses pièces d'orfèvrerie n'est pas estimée à moins de *dix-neuf millions*. Ce document, où la plupart des objets sont mentionnés avec de minutieux détails, suffirait pour composer à lui seul un véritable tableau historique de l'état de



Fig. 98. — Camée antique, monture du temps de Charles V. (Cab. des Ant. — Bibl. imp. de Paris.)

l'orfèvrerie à cette époque, et il peut en tous cas donner une haute idée du mouvement artistique qui s'était fait en ce sens, et du luxe que cette industrie devait servir.

Nous avons, en nous occupant de l'ameublement civil, indiqué les noms et l'usage des diverses pièces qui figuraient sur les tables ou les dressoirs :

nefs, aiguères, fontaines, hanaps, etc.; nous avons rappelé les nombreuses et capricieuses formes que prenaient ces objets : fleurs, animaux, statues grotesques; nous n'avons donc pas à revenir sur ce point; mais nous ne devons pas oublier les bijoux de toutes espèces, *enseignes* ou ornements de coiffure, écussons, agrafes, chaînes et colliers, camées antiques (fig. 98), qui figuraient dans le trésor du roi de France.

En traitant de l'ameublement religieux, nous avons, en outre, fait observer que, tout en se consacrant aux parures profanes, l'orfèvrerie n'avait pas moins continué de faire merveille dans la production des objets du culte, et ce serait nous répéter qu'appuyer cette assertion de nouveaux exemples.

Mais, ces deux questions écartées, laissons un poète du temps en soulever une troisième, qui mérite de prendre ici sa place. Eustache Deschamps, mort en 1422, écuyer huissier d'armes de Charles V et de Charles VI, énumère les bijoux ou joyaux à la possession desquels prétendaient les nobles dames du temps. « Il faut, dit-il,

« Aux matrones

- « Nobles palais et riches trones,
- « Et à celles qui se marient
- « Qui moult tôt (bientôt) leurs pensers varient,
- « Elles veulent tenir d'usage . . .
- « Vestements d'or, de draps de soye,
- « Couronne, chapel et courroye
- « De fin or, espingle d'argent. . .
- « Puis couvrechiefs à or batus,
- « A pierres et perles dessus. . .
- « Encor vois-je que leurs maris,
- « Quand ils reviennent de Paris,
- « De Reims, de Rouen et de Troyes,
- « Leur rapportent gants et courroyes. . .
- « Tasses d'argent ou gobelets . . .
- « Bourse de pierreries,
- « Coulteaux à imagineries,
- « Espingliers (étuis) taillés à émaux. »

Elles veulent encore, elles disent qu'on doit leur donner :

- « Pigne (peigne) et miroir d'ivoire . . .
- « Et l'estui qui soit noble et gent (riche et beau),

« Pendu à chaines d'argent ;
 « Heures (livre de piété) me fault de Notre-Dame ,
 « Qui soient de sutil (délicat) ouvraige ,
 « D'or et d'azur, riches et cointes (jolies),
 « Bien ordonnées et bien pointes (peintes),
 « De fin drap d'or très-bien couvertes ,
 « Et quand elles seront ouvertes ,
 « Deux fermaux (agrafes) d'or qui fermeront. »

On voit que, composé d'après ce programme, l'écrin d'une princesse ou d'une puissante châtelaine devait être vraiment splendide. Malheureusement



Fig. 99. — Cassolette en or ciselé. (Travail français du quinzième siècle.)

pour nous, les spécimens de ces parures des femmes du quatorzième et du quinzième siècle sont encore plus rares dans les collections que les pièces de grosse orfèvrerie, et l'on est à peu près réduit à s'en figurer l'aspect et la richesse d'après les mentions des inventaires, cette grande source de renseignements pour les temps dont les monuments ont disparu.

C'est là qu'on voit se déployer le luxe des *fermails*, ou agrafes de manteau et de chape, et qui s'appellent aussi *pectoraux*, parce qu'ils tiennent le vêtement croisé sur la poitrine; des ceintures, des *chapels* (coiffures), des reliquaires portatifs et autres « petits joyaux (fig. 99) *pendants et à pendre* », dont nous avons renouvelé l'usage sous le nom de *breloques*, et qui représentent toutes sortes de sujets plus ou moins bizarres. On trouve, par exemple, des fermaux d'or où il y a un paon, une fleur de lis, deux mains qui

« s'entretiennent ». Celui-ci est chargé de six saphirs, soixante perles et autres grosses pierreries; celui-là, de dix-huit *ballaiç* (rubis) et quatre éme-



Fig. 100. — Reliquaire en argent doré, surmonté d'une statuette de la Vierge, avec l'enfant Jésus, sous les traits de Jeanne d'Évreux, reine de France. (Musée des souverains au Louvre.)

raudes. A une ceinture de Charles V, laquelle est faite « de soie ardant, garnie de huit ferrures d'or », pendent « un coutel, une *forcettes* (ciseaux) et « un *canivet* (canif). » garni d'or; les breloques (joyaux pendants) représentent, soit « un homme chevauchant, un coq qui tient un miroir en façon de « treffe », soit « un cerf de perles qui a les cornes d'esmail », ou encore un homme monté sur un serpent qui a deux têtes et qui « joue du cor sarrasin » (trompette d'origine sarrasine). Enfin, notons que pour les reli-



Fig. 101. — Enseigne du collier des orfèvres de Gand (quinzième siècle).

quaires on suit une mode depuis longtemps établie, et qui consiste à les former d'une statuette représentant le saint (fig. 100), ou d'un sujet dont son image fait partie, et à laquelle sont attachées par une chaînette les reliques incrustées dans quelque petit tabernacle d'or ou d'argent précieusement travaillé.

Mais voici que s'ouvre le quinzième siècle, et avec lui une période des plus tumultueuses. La France voit tout à coup se paralyser l'élan d'une industrie qui, pour prospérer, a besoin d'un autre état de choses que les sanglantes dissensions civiles et l'envahissement des étrangers. Non-seulement alors les ateliers se ferment, mais encore princes et gentilshommes sont plus d'une fois

contraints de faire eux-mêmes main basse sur leurs riches garnitures de table ou sur leurs collections de joyaux, pour soudoyer et armer les hommes de

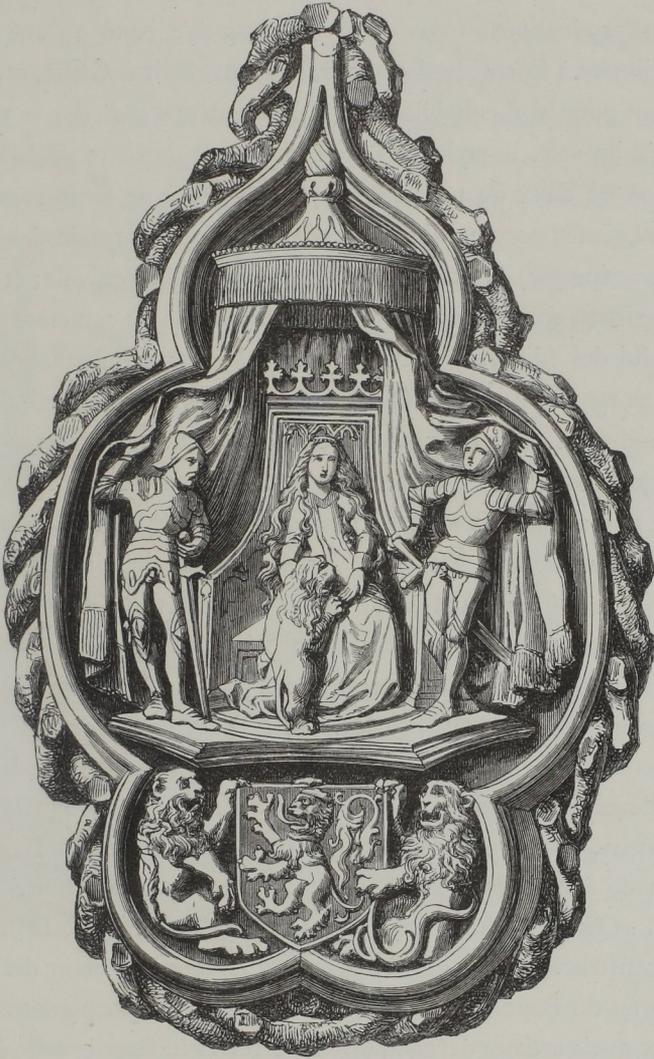


Fig. 102. Ecusson en argent doré, exécuté par Corneille de Bonte, au quinzième siècle.
(Musée de l'hôtel de ville de Gand.)

guerre qu'ils commandent, quand ce n'est pas pour payer leur propre rançon.

Pendant ce temps-là, l'orfèvrerie fleurit dans un pays voisin, dans les

Flandres, tranquillement soumises alors à la puissante maison de Bourgogne, laquelle favorise avec autant de goût que de générosité l'art qui vient de s'introniser dans les principales villes. C'est encore là une époque de magnifiques productions, mais dont il n'est guère resté qu'une ou deux pièces, attribuées à Corneille de Bonte, qui travaillait à Gand, et qui passe généralement pour le plus habile orfèvre de son temps (fig. 101 et 102).

Quoi qu'il en soit, le style de l'orfèvrerie du quinzième siècle continue, comme dans les deux ou trois siècles précédents, à se conformer au style architectural contemporain. Ainsi, la châsse de Saint-Germain des Prés, qui datait de cette époque, avait la forme d'une petite église ogivale; et quelques pièces qui existent encore à Berlin portent l'empreinte du caractère gothique, qui était celui des édifices d'alors (fig. 103). Mais une influence va se faire sentir, qui ne tardera pas à modifier du tout au tout l'aspect général des produits de l'industrie dont nous nous occupons. Cette transformation devait être provoquée par l'Italie, au sein de laquelle, malgré des troubles intérieurs et de graves démêlés avec les autres nations, régnait une somptueuse opulence. Gênes, Venise, Florence, Rome, étaient depuis longtemps déjà autant de centres où les beaux-arts luttèrent d'essor et d'inspiration. Dans la plupart des riches marchands devenus patriciens de ces fastueuses républiques, on trouvait autant de Mécènes, sous le patronage desquels se développaient de grands artistes, que protégeaient à l'envi les papes et les princes. « Du moment, dit M. Labarte, que les Nicolas, les Jean de Pise, les Giotto, « secouant le joug des Byzantins, eurent fait sortir l'art des langueurs de l'as- « soupissement, l'orfèvrerie ne pouvait plus être recherchée en Italie qu'à la « condition de se tenir à la hauteur des progrès de la sculpture dont elle « était fille... Quand on sait que le grand Donatello, Philippe Brunelleschi, « le hardi constructeur du dôme de Florence; Ghiberti, l'auteur des merveil- « leuses portes du Baptistère, eurent des orfèvres pour premiers maîtres, on « peut juger quels artistes devaient être les orfèvres italiens de cette époque. » Le premier en date est le célèbre Jean de Pise, fils de Nicolas, qui, amené à Arezzo en 1286 pour sculpter la table de marbre du maître-autel et un groupe de la Vierge entre saint Grégoire et saint Donato, voulut payer son tribut au goût du temps pour l'orfèvrerie, en ornant l'autel de ces fines ciselures sur argent, colorées d'émaux, auxquelles on donne le nom d'*émaux*

translucides sur relief, et en composant un fermail ou bijou dont il décora la poitrine de la Vierge ; ciselures et fermail sont aujourd'hui perdus.

A Jean de Pise succèdent ses élèves, Agostino et Agnolo de Sienne.

En 1316, Andrea d'Ognabene exécutait pour la cathédrale de Pistoie un devant d'autel, qui est venu jusqu'à nous, et auquel devaient succéder des travaux plus importants. Vinrent ensuite Pietro et Paolo d'Arezzo, Ugolino de Sienne, et enfin maître Cione, l'auteur de deux bas-reliefs d'argent qui se voient encore sur l'autel du Baptistère de Florence. Maître Cione, dont l'école fut nombreuse, eut pour élèves principaux Forzone d'Arezzo et Leonardo de

Florence, qui travaillèrent aux deux monuments d'orfèvrerie les plus considérables que le temps et les déprédations aient respectés : l'autel de Saint-Jacques de Pistoie, et ce même autel du Baptistère, où furent adaptés après coup les bas-reliefs de Cione. Pen-

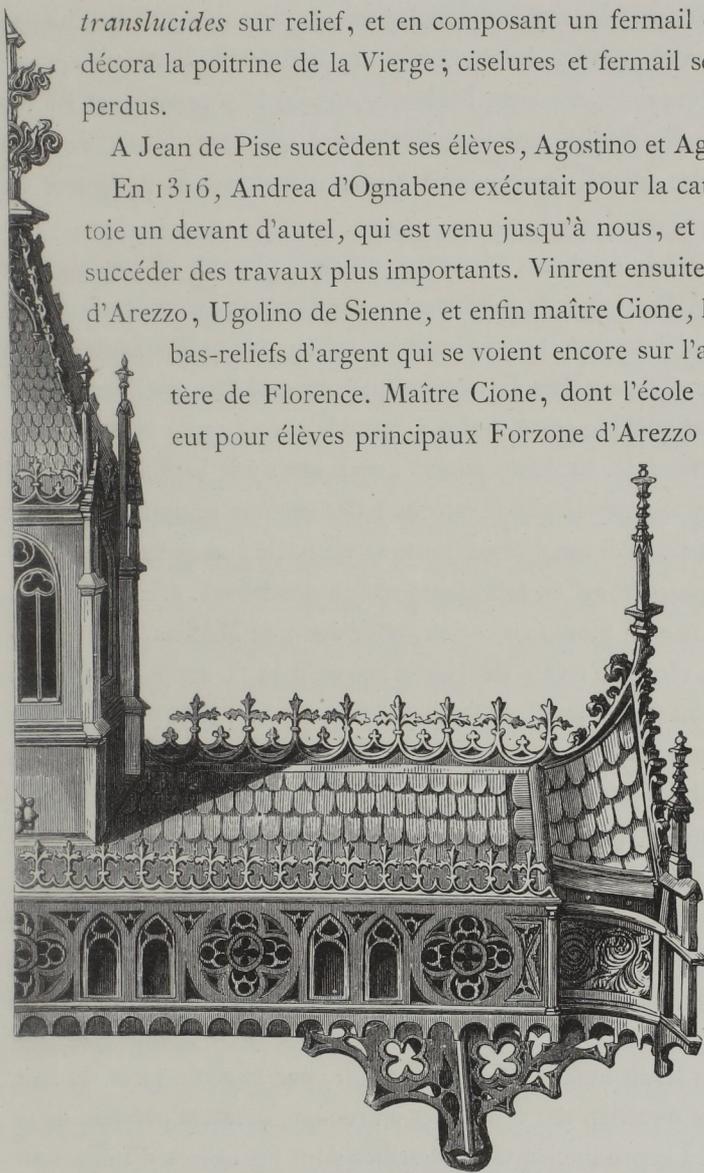


Fig. 103. — Châsse du quinzième siècle. (Collection du prince Soltykoff.)

dant plus de cent cinquante ans, l'ornementation de ces deux autels, dont la description ne saurait donner une idée, fut, si nous pouvons parler ainsi, la lice où se rencontrèrent tous les plus fameux artistes en orfèvrerie.

A la fin du quatorzième siècle, Luca della Robbia, que nous avons vu

s'illustrer dans la céramique, puis Brunelleschi, qui fut aussi grand architecte que grand statuaire, sortent des ateliers d'un orfèvre. A la même époque brillent Baccioforte et Mazzano de Plaisance, Arditì le Florentin, et Bartoluccio, le maître du fameux sculpteur Ghiberti à qui sont dues ces portes du Baptistère que Michel-Ange disait dignes d'être placées à l'entrée du paradis.

On sait que l'exécution de ces portes fut, en 1400, donnée au concours, et l'on peut dire, à l'honneur de l'orfèverie, que Ghiberti, se mesurant avec les plus redoutables concurrents, puisque parmi eux figuraient Donatello et Brunelleschi, ne dut peut-être la victoire qu'à ce seul fait, qu'il avait, par habitude prise en quelque sorte, traité son modèle avec toute la délicatesse d'un travail d'orfèverie. Et il faut ajouter, mais alors à la louange du grand artiste, que, bien qu'appelé par le succès à des œuvres sculpturales d'une importance supérieure, il tint à rester toute sa vie fidèle à sa première profession, et ne crut pas déroger en fabriquant même des bijoux. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1428 il monta en cachet, pour Jean de Médicis, une cornaline qu'on disait venir du trésor de Néron, et qu'il la fit supporter par un dragon ailé sortant d'un massif de feuilles de lierre; en 1429, pour le pape Martin V, un bouton de chape et une mitre, et en 1439, pour le pape Eugène IV, une mitre d'or chargée de cinq livres et demie de pierres précieuses, laquelle représentait, par devant, le Christ entouré d'une foule de petits anges, et par derrière, la Vierge au milieu des quatre Évangélistes.

Pendant les quarante années que dura l'exécution complète des portes du Baptistère, Ghiberti ne cessa, d'ailleurs, de se faire aider par plusieurs orfèvres, qui, sous un pareil guide, ne purent manquer de devenir à leur tour des maîtres habiles.

L'énumération serait longue des orfèvres qui, par la seule force de leur talent, ou sous la direction des sculpteurs en renom, devaient pendant deux siècles concourir à la production des merveilles dont les églises d'Italie sont encore peuplées; et ce ne serait, en somme, qu'une monotone énumération, à l'intérêt de laquelle n'ajouteraient guère toutes les descriptions que nous pourrions donner de leurs ouvrages. Nous citerons cependant les plus illustres d'entre eux, par exemple, Andrea Verocchio, dans l'atelier duquel passent le Pérugin et Léonard de Vinci; Domenico Ghirlandajo, ainsi sur-

nommé parce qu'étant orfèvre, il avait inventé une parure en forme de guirlandes dont s'étaient passionnées les belles Florentines, et qui laissa ensuite le marteau et le burin pour prendre le pinceau; Maso Finiguerra, qui, ayant la réputation du plus habile *nielleur* de son temps, grava une *paix* ou patène, que conserve le Cabinet des bronzes de Florence, et qu'on a reconnue être la planche de la première estampe imprimée, dont la Bibliothèque impériale de Paris possède l'unique épreuve ancienne.

En 1500, naquit Benvenuto Cellini, qui devait être comme l'incarnation du génie de l'orfèvrerie, et qui conduisit cet art à l'apogée de sa puissance. « Cellini, citoyen florentin, aujourd'hui sculpteur, » rapporte Vasari, son contemporain, « n'eut point d'égal dans l'orfèvrerie, quand il s'y appliqua « dans sa jeunesse, et fut peut-être maintes années sans en avoir, de même « que pour exécuter les petites figures en ronde bosse et en bas-relief et tous « les ouvrages de cette profession. Il monta si bien les pierres fines, et les « orna de chatons si merveilleux, de figurines si parfaites, et quelquefois si « originales et d'un goût si capricieux, que l'on ne saurait imaginer rien de « mieux; on ne peut assez louer les médailles d'or et d'argent qu'il grava, « étant jeune, avec un soin incroyable. Il fit à Rome, pour le pape Clément VII, un bouton de chape, dans lequel il représenta un Père Éternel, « d'un travail admirable. Il y monta un diamant taillé en pointe, entouré de « plusieurs petits enfants ciselés en or avec un rare talent. Clément VII lui « ayant commandé un calice d'or dont la coupe devait être supportée par les « Vertus théologiques, Benvenuto exécuta cet ouvrage, qui est vraiment surprenant. De tous les artistes qui, de son temps, s'essayèrent à graver les « médailles du pape, aucun ne réussit mieux que lui, comme le savent très-bien ceux qui en possèdent ou qui les ont vues. Aussi lui confiait-on les « coins de la monnaie de Rome, et jamais plus belles pièces ne furent frappées. Après la mort de Clément VII, Benvenuto retourna à Florence, où « il grava la tête du duc Alexandre sur les coins de la monnaie, qui sont « d'une telle beauté, que l'on en conserve aujourd'hui plusieurs empreintes « comme de précieuses médailles antiques, et c'est à bon droit, car Benvenuto s'y surpassa lui-même. Enfin, il s'adonna à la sculpture et à l'art « de fondre les statues. Il exécuta, en France, où il fut au service du roi François I^{er}, quantité d'ouvrages en bronze, en argent et en or. De retour

« dans sa patrie, il travailla pour le duc Cosme de Médicis, qui lui commanda
« d'abord plusieurs pièces d'orfèvrerie et ensuite quelques sculptures. »

Ainsi, Benvenuto est à la fois orfèvre (fig. 104), graveur de médailles et statuaire, et dans ces trois branches de l'art il excelle, comme l'attestent celles de ses œuvres qui ont survécu. Malheureusement encore la plupart de ses travaux d'orfèvrerie ont été détruits, ou sont confondus aujourd'hui avec ceux de ses contemporains, sur le goût italien (fig. 105 et 106) desquels son génie original avait puissamment influé. En France, il ne reste de lui qu'une magnifique salière qu'il exécuta pour François I^{er}; à Florence, on a conservé la monture d'une coupe en lapis-lazuli, offrant trois ancras en or émaillé, rehaussées de diamant, ainsi que le couvercle en or émaillé d'une autre coupe en cristal de roche. Mais, outre le buste en bronze de Cosme I^{er}, on peut encore admirer, en même temps que le groupe de *Persée et Méduse*, qui appartient à la grande sculpture, la réduction ou plutôt le modèle de ce groupe, qui par sa dimension touche à l'orfèvrerie, et le piédestal de bronze, orné de statuettes, sur lequel Persée est posé, ouvrages qui font voir ce dont Cellini était capable comme orfèvre. Puis, répétons-le, l'influence qu'il exerça sur ses contemporains fut immense aussi bien à Florence qu'à Rome, aussi bien en France qu'en Allemagne, et son œuvre tout entière aurait pu disparaître qu'il n'en resterait pas moins justement célèbre pour avoir dominé son époque, en imprimant à l'art qu'il professait un mouvement aussi fécond qu'audacieux.

D'ailleurs, à l'exemple du moine Théophile, son prédécesseur du douzième siècle, Benvenuto Cellini, après avoir donné l'exemple pratique, voulut que les théories qu'il avait trouvées en usage et celles qui étaient dues à son esprit d'initiative fussent conservées à la postérité. Un traité (*Trattato intorno alle otto principali arti dell' Orificeria*), dans lequel il décrivit et enseigna tous les meilleurs procédés pour travailler l'or, est resté comme un des plus précieux ouvrages sur la matière, et de nos jours encore les orfèvres, qui veulent remonter aux véritables sources de leur art ne se font pas faute de le consulter.

Le style artistique du célèbre orfèvre florentin est celui d'une époque où, par un retour passionné vers l'antiquité, on avait introduit partout, jusque dans les sanctuaires chrétiens, l'élément mythologique. Le caractère, que

nous pourrions appeler autochtone, du pieux et sévère moyen âge, cesse de présider à l'enfantement des œuvres plastiques, dont les modèles sont choisis parmi les grands restes de la Grèce et de Rome idolâtres. L'art, que la religion du Christ avait réveillé et maintenu, est tout à coup redevenu

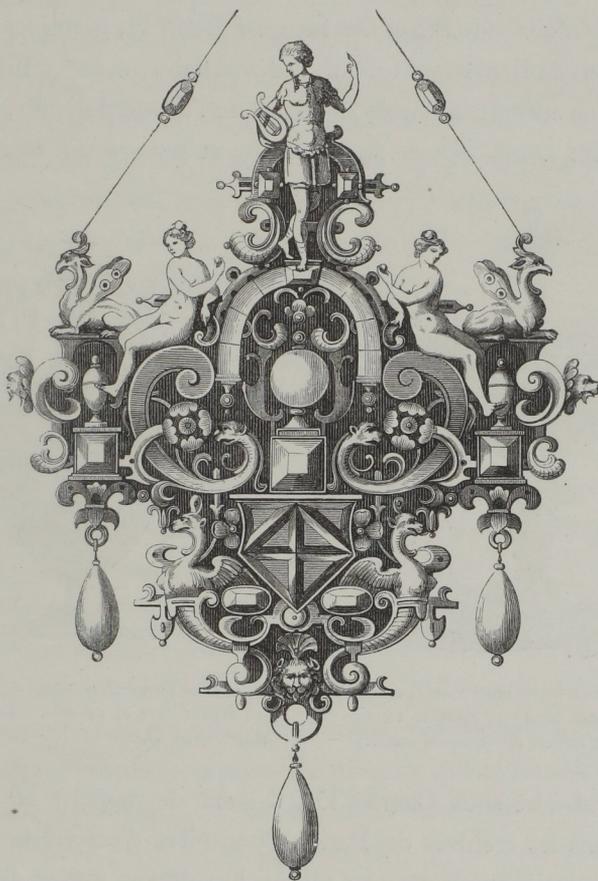


Fig. 104. — Pendeloque, d'après un modèle de Benvenuto Cellini, seizième siècle.
(Cabinet des Antiques. — Bibl. imp. de Paris.)

païen, et Cellini se montre un des fervents des vieux temples relevés en l'honneur des dieux et des déesses du paganisme; c'est-à-dire que, sous son impulsion et à son exemple, la phalange d'artistes, dont il est en quelque sorte le chef, ne put manquer d'aller loin dans la voie nouvelle où il avait marché l'un des premiers.

Quand Cellini vint en France, il trouva, c'est lui-même qui l'atteste dans son livre, qu'on y travaillait « plus que partout ailleurs en *grosserie* » (la grosserie comprenait l'orfèvrerie d'église, la vaisselle de table et les figures d'argent), « et que les travaux qu'on y exécutait au marteau avaient atteint « un degré de perfection qu'on ne rencontrait dans aucun autre pays. »

L'inventaire de la vaisselle et des bijoux d'Henri II, parmi lesquels il y en avait beaucoup de Benvenuto Cellini, cet inventaire, dressé à Fontainebleau en 1560, nous montre qu'après le départ de l'artiste florentin, les orfèvres français étaient restés dignes de cet éloge; et pour avoir une idée de ce



Fig. 105. — Coupe en lapis-lazuli montée en or, enrichie de rubis et d'une figurine en or émaillé. Travail italien du seizième siècle.)



Fig. 106. — Burette en cristal de roche, montée en argent doré et émaillé. (Travail italien du seizième siècle.)

qu'ils savaient faire sous Charles IX, il suffit de rappeler la description, conservée dans les archives de Paris, d'une pièce d'orfèvrerie que la Ville fit exécuter pour l'offrir en présent au roi, lors de son entrée dans sa capitale, en 1571.

« C'était, » dit ce document, dont nous rajeunissons quelque peu l'orthographe, « un grand piédestal, soutenu par quatre dauphins, sur lequel était « assise Cybèle, mère des Dieux, représentant la mère du roi, accompagnée « des dieux Neptune et Pluton, et de la déesse Junon, sous les traits de « Messieurs frères et Madame sœur du roi. Cette Cybèle regardait un « Jupiter, représentant notre roi, élevé sur deux colonnes, l'une d'or et l'autre

« d'argent, avec l'inscription de sa devise : « *Pietate et Justitia* », sur
« lequel était une grande couronne impériale, soutenue d'un côté par le bec
« d'un aigle posé sur la croupe d'un cheval sur lequel il était monté, et de
« l'autre côté, du sceptre qu'il tenait, et par cela étant comme déifié. Aux
« quatre coins du piédestal étaient les figures de quatre rois ses prédéces-
« seurs, tous portant le nom de Charles, à savoir : Charles le Grand, Char-
« les V, Charles VII, Charles VIII, lesquels, de leur temps, sont venus à
« bout de leurs entreprises, et leurs règnes ont été heureux, comme nous
« espérons qu'il adviendra de notre roi. Dans la frise de ce piédestal étaient
« les batailles et victoires, grandes et petites, par lui obtenues; le tout, fait
« de fin argent, doré d'or de ducat, ciselé, buriné et conduit d'une telle
« *manufacture*, que la façon surpassait l'étoffe. »

Cette pièce extraordinaire était l'œuvre de Jean Regnard, orfèvre parisien; et l'époque où se produisaient de telles œuvres fut justement celle où les guerres de religion allaient causer l'anéantissement d'un grand nombre de chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie ancienne et moderne. Les huguenots, nouveaux iconoclastes, brisaient et fondaient sans pitié, partout où ils triomphaient, les vases sacrés, les châsses, les reliquaires. C'est alors que furent perdus les plus précieux monuments *orfèvrés* des temps de saint Éloi, de Charlemagne, de Suger et de saint Louis.

Dans le même temps, l'Allemagne, sur laquelle l'influence de l'école italienne s'était moins immédiatement fait sentir, mais qui ne devait pas échapper à ce courant, l'Allemagne avait aussi, notamment à Nuremberg et à Augsbourg, d'excellents ateliers d'orfèvrerie qui répandaient dans l'empire, et même à l'étranger, de remarquables ouvrages. Une nouvelle carrière s'ouvrit pour les orfèvres allemands quand les ébénistes de leur pays eurent imaginé ces *cabinets*, dont nous avons dit quelques mots ailleurs (voyez AMEUBLEMENT), et dans la complexe décoration desquels figuraient des statuettes, des bas-reliefs d'argent, des incrustations d'or et de pierreries.

Les *trésors* et les musées d'Allemagne ont pu conserver beaucoup de riches pièces de cette époque : mais une des plus précieuses collections en ce genre est celle qui existe à Berlin, où dans le but de suppléer aux originaux en argent, qui ont été fondus, on a réuni une grande quantité de beaux bas-

reliefs en plomb et plusieurs vases en étain, épreuves de pièces d'orfèvrerie qu'on suppose être des seizième et dix-septième siècles. Et à ce propos, faisons remarquer que le prix considérable de la matière, joint aux ordonnances prohibitives du luxe, n'ayant pas toujours permis aux riches bourgeois de posséder des vases d'or et d'argent, il arriva plus d'une fois aux orfèvres de fabriquer de la vaisselle d'étain, à laquelle ils donnèrent même tant de soins, que ces vases passèrent des dressoirs des bourgeois sur ceux des princes. L'inventaire du comte d'Angoulême, père de François I^{er}, fait mention d'une vaisselle artistique d'étain considérable. Plusieurs orfèvres même se consacrèrent exclusivement à ce genre, et aujourd'hui les étains de François Briot, qui florissait sous Henri II, sont regardés comme les pièces les plus parfaites de l'orfèvrerie du seizième siècle.

Quoi qu'il en soit, on peut dire qu'après Cellini, et jusqu'au règne de Louis XIV, l'orfèvrerie ne fait que suivre fidèlement les traces du maître italien. Placé haut par l'essor de la renaissance, cet art réussit à se maintenir à ce niveau élevé, sans que toutefois aucune individualité marquante se révèle, jusqu'à ce que, dans un siècle non moins illustre que le seizième, de nouveaux maîtres se montrent pour lui donner un surcroît d'éclat et de magnificence. Ceux-ci se nomment Ballin, Delaunay, Julien Defontaine, Labarre, Vincent Petit, Roussel; ils sont les orfèvres, les joailliers de Louis XIV, qui les tient à gages, qui les loge dans son Louvre; c'est pour ce prince qu'ils produisent tout un ensemble imposant d'œuvres admirables, dont Le Brun fournit souvent les dessins, et qui sous cette inspiration toute française quittent les formes gracieuses, mais un peu *fluettes*, de la renaissance, et prennent un caractère plus abondant et plus grandiose. Alors, et pour un instant, toutes les pièces de l'ameublement royal sortent des mains de l'orfèvre. Mais encore une fois, hélas! la plupart de ces merveilles doivent disparaître, comme ont fait tant d'autres; le monarque même qui les a fait exécuter les envoie aux creusets de la Monnaie quand, la guerre ayant vidé les coffres publics, il se voit obligé, au moins pour l'exemple, de faire le sacrifice de sa vaisselle d'argent et de « se mettre en faïence ».

Arrivé au terme de cette esquisse historique de l'orfèvrerie en général, nous croyons qu'il ne sera pas hors de propos d'y adjoindre un rapide tableau de l'histoire plus spéciale des orfèvres français, dont la puissante cor-



Association d'Ouvriers Lth. Guillaumin & C^e Paris

SURTOUT DE TABLE, SERVANT DE DRAGEOIR,

En cuivre émaillé et doré. — Travail allemand de la fin du seizième siècle.

poration peut être considérée non-seulement comme la plus ancienne, mais aussi comme le modèle de toutes celles qui se formèrent chez nous au moyen âge. Mais auparavant, et puisque nous avons déjà rappelé la part exceptionnelle prise par l'orfèvrerie de Limoges au mouvement industriel de cette époque, nous ne saurions passer outre sans signaler un autre genre de travaux, qui, pour dériver des plus anciens, ne donnèrent pas moins, et à juste titre, une sorte de nouveau lustre à la vieille cité où avaient brillé les premiers orfèvres de la France.

« Vers la fin du quatorzième siècle, dit M. Labarte, le goût pour les matières d'or et d'argent ayant fait abandonner l'orfèvrerie de cuivre émaillé, les émailleurs limousins s'efforcèrent de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des sujets graphiques. Leurs recherches les conduisirent à n'avoir plus besoin du ciseleur pour exprimer les contours du dessin; le métal fut entièrement caché sous l'émail, qui, étendu par le pinceau, rendit tout à la fois le trait et le coloris. Les premiers essais de cette nouvelle peinture sur cuivre furent nécessairement fort imparfaits; mais les procédés s'améliorèrent peu à peu, et enfin, vers 1540, ils avaient atteint à la perfection. Jusqu'à cette même époque les émaux de Limoges furent presque exclusivement consacrés à la reproduction de sujets de piété dont l'école allemande fournissait les modèles; mais l'arrivée des artistes italiens à la cour de François I^{er}, et la publication des gravures des œuvres de Raphaël et autres grands maîtres de l'Italie, donnèrent une nouvelle direction à l'école de Limoges, qui adopta le style de l'école italienne. Le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour les émailleurs limousins, et alors ceux-ci, qui n'avaient encore travaillé qu'à exécuter des plaques destinées à être enchâssées dans des diptyques, sur des coffrets, créèrent une orfèvrerie d'une nouvelle espèce. Des basins, des aiguères, des coupes, des salières, des vases et des ustensiles de toutes sortes, fabriqués avec de légères feuilles de cuivre dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures. »

En première ligne des artistes qui ont illustré cette charmante orfèvrerie, il faut placer Léonard, peintre de François I^{er}, qui fut le premier directeur de la manufacture royale d'émaux, fondée à Limoges par ce roi. Viennent

ensuite Pierre Raymond (fig. 107 à 110), dont on a des ouvrages datés de 1534 à 1578, les Penicaud, Courteys, Martial Raymond, Mercier, et Jean Limousin, qui était émailleur en titre d'Anne d'Autriche.

Notons qu'à la fin du seizième siècle Venise, imitant sans doute Limoges, fabriquait, elle aussi, des pièces d'orfèvrerie en cuivre émaillé, et revenons à nos orfèvres nationaux.

Leur célèbre corporation pourrait, sans trop de peine, retrouver ses traces dans la Gaule, dès l'époque de l'occupation romaine ; mais elle n'a pas besoin de faire remonter son origine au-delà de saint Eloi, qui est encore son pa-



Fig. 107 et 108. — Côtés d'une salière émaillée à six pans, représentant les travaux d'Hercule, exécutée à Limoges, pour François I^{er}, par Pierre Raymond.

tron, après avoir été son fondateur ou son protecteur. Eloi, devenu premier ministre de Dagobert I^{er}, grâce d'ailleurs à son mérite d'orfèvre qui l'avait fait distinguer entre tous, Eloi, tout honoré qu'il était de l'amitié royale, n'en continua pas moins à travailler dans sa forge, comme un simple artisan. « Il faisait, pour le roi, » dit la chronique, « un grand nombre de vases « d'or enrichis de pierres précieuses, et il travaillait sans se lasser, étant assis « et ayant à ses côtés son serviteur Thillon, d'origine saxonne, qui suivait « les leçons de son maître. »

Ce passage paraît indiquer que déjà l'orfèvrerie était organisée en corps d'état et qu'elle devait comprendre trois degrés d'artisans : les maîtres, les

compagnons et les apprentis. Il semble évident, en outre, que saint Éloi avait fondé parmi les orfèvres deux corporations distinctes, l'une pour l'orfèvrerie laïque, l'autre pour l'orfèvrerie religieuse, afin que les objets consacrés au culte ne fussent pas fabriqués par les mêmes mains qui exécutaient ceux qu'on destinait aux usages profanes et aux pompes mondaines. Le centre de l'orfèvrerie laïque à Paris fut d'abord la Cité, auprès de la demeure même



Fig. 109. — Fond intérieur de la salière exécutée à Limoges, avec le portrait de François Ier.

de saint Éloi, qu'on appela longtemps *maison au ferre*, et autour du monastère de Saint-Martial. La juridiction de ce monastère renfermait l'espace compris entre les rues de la Barillerie, de la Calandre, aux Fèves et de la Vieille-Draperie, sous la dénomination de *Ceinture Saint-Éloi*. Un violent incendie détruisit tout le quartier des orfèvres, à l'exception du monastère, et les orfèvres laïques allèrent s'établir en colonie, toujours sous les auspices de leur saint patron, à l'ombre de l'église de Saint-Paul des Champs, qu'il avait fait construire sur la rive droite de la Seine. L'agrégation des forges et des boutiques de ces artisans ne tarda pas à former une espèce de

faubourg, qui prit le nom de *Clôture* ou *Culture Saint-Éloi*. Plus tard, une partie des orfèvres revinrent dans la Cité; mais ils s'arrêtèrent sur le Grand-Pont, et ne rentrèrent pas dans les rues où les savetiers s'étaient installés à leur place. D'ailleurs, le monastère de Saint-Martial était devenu, sous le gouvernement de sa première abbesse sainte Aure, une succursale de l'école d'orfèvrerie que le *seigneur Éloi* avait créée, en 631, dans l'abbaye de Solignac, aux environs de Limoges. Cette abbaye, dont le premier



Fig. 110. — Aiguière, en émail de Limoges, par Pierre Raymond.

abbé, Thillon ou Théau, élève, ou selon l'expression de la chronique, serviteur de saint Éloi, fut aussi un habile orfèvre, conserva pendant plusieurs siècles les traditions de son fondateur, et fournit non-seulement des modèles, mais encore d'adroits ouvriers à tous les ateliers monastiques de la chrétienté, qui faisaient exclusivement pour les églises de l'orfèvrerie gemmée et émaillée.

Cependant, les orfèvres laïques de Paris continuaient à se maintenir en corporation, et leurs privilèges, qu'ils attribuaient à la faveur spéciale de Dagobert et de saint Éloi, furent reconnus, dit-on, en 768, par une charte royale, et confirmés, en 846, dans un capitulaire de Charles le Chauve. Ces orfèvres ne travaillaient l'or et l'argent que pour les rois et les grands, que n'atteignait pas la sévérité des lois somptuaires. Le *Dictionnaire* de Jean de

Garlande nous apprend qu'au onzième siècle il y avait à Paris quatre espèces d'ouvriers en orfèvrerie : les monétaires (*nummularii*), les fermailleurs (*firmacularii*), les fabricants de vases à boire (*cipharii*), et les orfèvres proprement dits (*aurifabri*, travailleurs d'or). Ces derniers avaient leurs *ouvroirs* (ateliers) et *fenestres* (étalages) sur le pont au Change, en concurrence avec les changeurs, la plupart Lombards ou Italiens. Dès cette



Fig. 111. — Intérieur de l'atelier d'Étienne Delaulne, célèbre orfèvre de Paris au seizième siècle, dessiné et gravé par lui-même.

époque avait commencé entre ces deux corps d'état une rivalité qui ne cessa de les diviser qu'à la décadence complète des changeurs (fig. 111).

Lorsque Étienne Boileau, prévôt de Paris sous Louis IX, obéissant aux vues législatives du roi, rédigea son fameux *Livre des métiers* pour constituer sur des bases fixes l'existence des corporations, il n'eut guère qu'à transcrire les statuts des orfèvres à peu près tels que les avait institués saint Éloi, avec les modifications résultant du nouvel ordre de choses. Aux termes des statuts rédigés par saint Louis, les orfèvres de Paris étaient exempts du guet et de toutes autres redevances féodales; ils élisaient tous les trois ans deux

ou trois *anciens* « pour la garde du métier », et ces anciens exerçaient une police permanente sur les ouvrages de leurs confrères, et sur la qualité des matières d'or et d'argent que ceux-ci employaient. Un apprenti n'était reçu maître qu'après dix années d'apprentissage, et tout maître ne pouvait avoir chez lui qu'un apprenti, outre ceux qui étaient de sa famille. La corporation, en tant que confrérie pour les œuvres de charité ou pour les dévotions, avait un sceau (fig. 116) qui la plaçait sous le vocable de saint Éloi, mais, en tant qu'association industrielle, elle apposait sur les objets fabriqués un



Fig. 112. — Marque de Lyon.



Fig. 113. — Marque de Chartres.



Fig. 114. — Marque de Melun.



Fig. 115. — Marque d'Orléans.



Fig. 116. — Sceau ancien de la Corporation des orfèvres de Paris.

seing, ou poinçon, qui répondait de la valeur du métal. La corporation ne tarda pas à obtenir de Philippe de Valois des armoiries (fig. 117), qui lui attribuaient une sorte de noblesse professionnelle, et acquit, par la protection marquée de ce roi, une prépondérance qu'elle ne réussit pas cependant à conserver dans l'assemblée des six corps de marchands; car, bien qu'elle réclamât le premier rang à cause de son ancienneté, elle fut forcée, malgré la supériorité incontestable de ses travaux, de se contenter du second et même de descendre au troisième.

Les orfèvres, lors de la rédaction du code des métiers par Étienne Boileau, s'étaient déjà séparés, volontairement ou malgré eux, de plusieurs industries qui avaient longtemps figuré à la suite de la leur : les *cristalliers* ou lapidaires, les batteurs d'or ou d'argent, les *brodeurs en orfroi*, les *patenôtriers* en pierres précieuses, vivaient sous leur propre dépendance; les *monétaires* restaient sous la main du roi et de sa Cour des monnaies; les

hanapiers, les *fermailleurs*, les potiers d'étain, les boîtiers, les *grossiers*, et d'autres artisans qui travaillaient les métaux communs, n'eurent plus, à Paris, aucun rapport avec les orfèvres. Mais dans les provinces, dans les villes où quelques maîtres d'un métier ne suffisaient pas à composer une communauté ou confrérie ayant ses chefs et sa police particulière, force était bien de réunir sous la même bannière les métiers qui avaient le plus d'analogie entre eux, sinon le moins de répugnance. Voilà comment, dans cer-

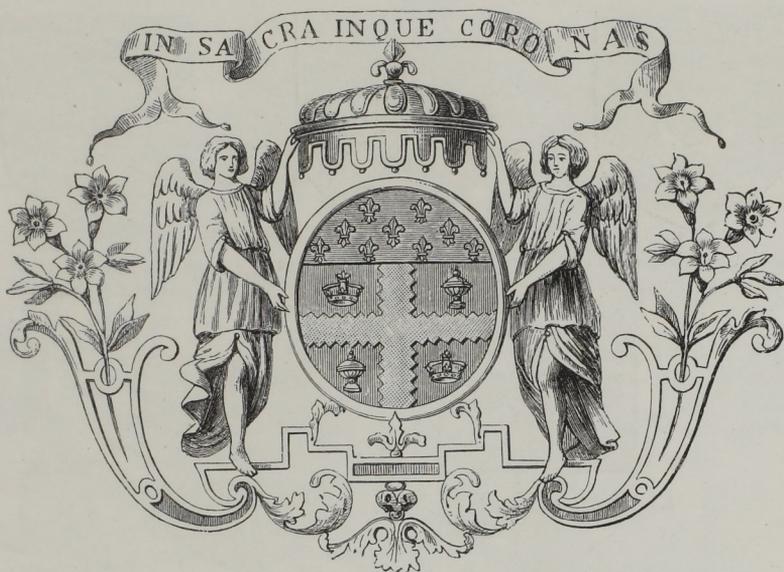


Fig. 117. — Armes de la corporation des orfèvres de Paris, avec cette devise :
Vases sacrés et couronnes, voilà notre œuvre.

taines localités de France et des Pays-Bas, les orfèvres, quelque fiers qu'ils pussent être de la noblesse de leur origine, se trouvaient parfois confondus, appareillés avec les potiers d'étain, les merciers, les chaudronniers et même les épiciers; et comment il se fit qu'on accola sur leurs bannières fleurdelisées les *armes parlantes* de ces divers corps d'état. Ainsi, par exemple, l'on vit figurer, sur la bannière des orfèvres de Castellane (fig. 118), réunis aux merciers revendeurs et tailleurs, une paire de ciseaux, une balance et une aune; à Chauny (fig. 119), une échelle, un marteau et un pot indiquaient que les orfèvres avaient pour compères les potiers d'étain et les

couvreurs ; à Guise (fig. 120), l'association des maréchaux, chaudronniers et serruriers révélait son affinité avec les orfèvres par un fer de cheval, un maillet et une clef ; les brasseurs d'Harfleur (fig. 121) *cantonnaient* dans leurs armoiries quatre barils entre les bras de la croix de gueules chargée d'une coupe d'or, qui était l'emblème de leurs compères les orfèvres ; à Maringues (fig. 122), la coupe d'or posée sur champ de gueules surmontait le paquet de chandelles des épiciers, etc.

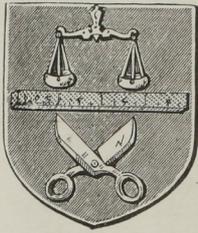


Fig. 118. — Corporation de Castellane (Provence).



Fig. 119. — Corporation de Chauny (Champagne).

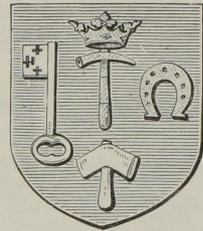


Fig. 120. — Corporation de Guise (Picardie).

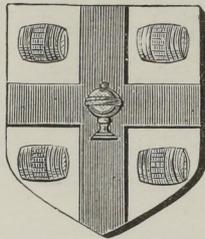


Fig. 121. — Corporation de Harfleur (Normandie).



Fig. 122. — Corporation de Maringues (Auvergne).

Ces bannières ne se déployaient que dans les cérémonies publiques, aux processions solennelles, aux entrées, mariages, obsèques des rois, reines, princes et princesses. Exempts du service militaire, les orfèvres n'eurent pas, comme d'autres corps de métiers, l'occasion de se distinguer dans la milice des communes. Ils n'en occupaient pas moins la première place dans les *montres de métiers*, et remplissaient souvent des charges d'honneur. Ainsi, à Paris, c'étaient eux qui avaient la garde de la vaisselle d'or et d'argent, quand la bonne ville donnait un grand festin à quelque hôte illustre ; c'étaient eux qui portaient le dais sur la tête du roi, à son joyeux avènement ; ou qui,

couronnés de roses, promenaient sur leurs épaules la châsse vénérée de sainte Geneviève (fig. 123).

En Belgique, dans ces opulentes cités où les corporations étaient reines, les orfèvres, en vertu de leurs privilèges, dictaient la loi et dirigeaient le peuple. Ils furent loin sans doute de jouir de la même influence politique en



Fig. 123. — La corporation des orfèvres de Paris portant la châsse de sainte Geneviève (d'après une gravure du dix-septième siècle).

France : un d'eux, néanmoins, fut ce prévôt des marchands, Etienne Marcel, qui de 1356 à 1358 joua un rôle si audacieux pendant la régence du dauphin Charles. Mais c'était surtout aux époques de paix et de prospérité que l'orfèvrerie parisienne brillait de toute sa splendeur : alors ses bannières flottaient sans cesse au vent, pour les fêtes et les processions de ses nombreuses et riches confréries, à Notre-Dame, à Saint-Martial, à Saint-Paul, à Saint-Denis de Montmartre.

En 1337, le nombre des gardes de la communauté de l'orfèvrerie parisienne avait été porté de trois à six. Les élus faisaient graver leurs noms et *insculpter* leurs poinçons sur des tables de cuivre, qui étaient conservées comme des archives, à la maison de ville. Tout orfèvre français, reçu maître après la production de son chef-d'œuvre, laissait l'empreinte de son seing ou poinçon particulier sur de pareilles tables de cuivre déposées dans le bureau du métier, tandis que le poinçon de la communauté elle-même devait être *insculpté* à la Cour des monnaies, qui en autorisait l'usage. Chaque communauté se trouvait avoir ainsi sa marque, que les gardes apposaient sur les



Fig. 124. — Croix en or ciselé. (Travail français du dix-septième siècle.)

pièces, après avoir essayé et pesé le métal. Ces marques, du moins aux derniers siècles, représentaient, en général, les armes parlantes ou emblèmes des villes : pour Lyon, c'est un lion; pour Melun, une anguille; pour Chartres, une perdrix; pour Orléans, la tête de Jeanne d'Arc, etc. (fig. 112 à 115).

Les orfèvres de France se montraient, et avec raison, jaloux de leurs privilèges, ayant besoin, plus que tous les autres artisans, d'inspirer une confiance sans laquelle leur métier eût été perdu; car leurs ouvrages devaient avoir une valeur authentique et légale comme celle de la monnaie. On comprend donc qu'ils aient exercé une active surveillance sur tous les objets d'or et d'argent, qui se fabriquaient en quelque sorte avec leur garantie. De là ces visites fréquentes des maîtres jurés dans les ateliers et boutiques des

orfèvres; de là ces procès perpétuels contre toutes les négligences ou fraudes; de là ces guerres avec les autres métiers qui s'arroyaient le droit de travailler les métaux précieux, sans avoir qualité pour le faire. La confiscation des marchandises, le fouet, le pilori, sont appliqués aux orfèvres de contrebande, qui altéraient le titre, cachaient le cuivre sous l'or, ou donnaient pour vraies des pierres fausses.

A vrai dire, il paraît singulier que la plupart des autres métiers fussent passibles du contrôle des orfèvres, tandis que ceux-ci n'avaient à répondre qu'à eux-mêmes des excursions qu'ils faisaient sans cesse sur le domaine des

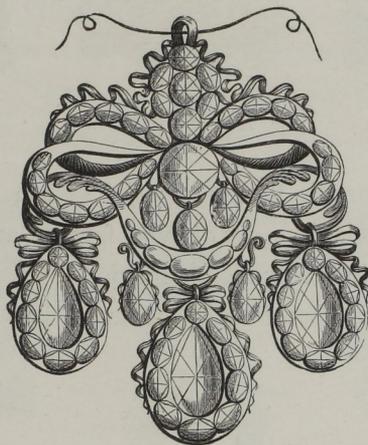


Fig. 125. — Pendeloque ornée de diamants et de pierreries (dix-septième siècle).

industries rivales. Du moment que l'objet à fabriquer était d'or, il appartenait à l'orfèvrerie. L'orfèvre exécutait tour à tour des éperons, comme l'éperonnier; des armures et des armes, comme l'armurier; des ceintures et des agrafes, comme le ceinturier et le fermailleur. Toutefois, il y a lieu de croire que pour la confection de ces divers objets les orfèvres avaient recours à l'aide des artisans spéciaux, qui alors ne manquaient pas de tirer tous les bénéfices possibles de cette association fortuite. Ainsi, lorsqu'il fallut fabriquer la belle épée *orfèvrée*, que Dunois portait à l'entrée de Charles VII à Lyon, en 1449, épée d'or garnie de diamants et de rubis, prise plus de quinze mille écus, l'orfèvre n'intervint probablement que pour en composer et ciseler la poignée, tandis que le fourbisseur se chargeait d'en forger et

tremper la lame; de même, quand il fallait *ouvrir* une robe de bijoux, comme celle que Marie de Médicis devait revêtir pour le baptême de son fils, en 1606, robe couverte de 32,000 pierres précieuses et 3,000 diamants, l'orfèvre ne faisait que monter les pierreries et fournir le dessin de leur application sur le tissu d'or et de soie.

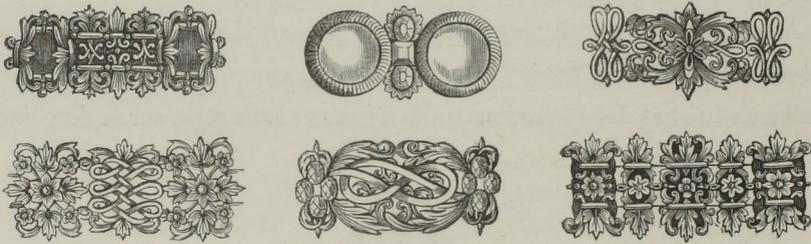


Fig. 126 à 131. — Chaînes.

Bien avant que François I^{er} eût appelé à sa cour Benvenuto Cellini et quelques bons orfèvres italiens, les orfèvres français avaient prouvé qu'ils ne demandaient qu'un peu d'encouragement pour se placer d'eux-mêmes à la hauteur des artistes étrangers. Mais, cette faveur leur manquant, ils allaient



Fig. 132 à 136. — Bagues.

s'établir ailleurs; ainsi, l'on signale parmi les orfèvres qui, au quinzième siècle, étaient en renom à la cour de Flandre, Antoine, de Bordeaux; Margerie, d'Avignon, et Jean, de Rouen. Il est vrai que, sous le règne de Louis XII, alors que les finances avaient été épuisées dans les expéditions d'Italie, l'or et l'argent étaient devenus si rares en France, que le roi fut obligé de défendre la fabrication de toutes espèces de *grosserie*. Mais, la découverte de l'Amérique ayant ramené l'abondance des métaux précieux, Louis XII rapporta son ordonnance en 1510, et l'on vit dès lors s'accroître et prospérer les communautés d'orfèvres, à mesure que le luxe, propagé par

l'exemple des grands, descendait dans les rangs inférieurs de la société. La vaisselle d'argent ne tarda pas à remplacer la vaisselle d'étain, qui couvrait les dressoirs bourgeois, et bientôt on en vint à ce point que « la femme d'un marchand portait sur elle plus de bijoux qu'une image de la Vierge. » Le nombre des orfèvres devint alors si grand que, dans la seule ville de Rouen, il y avait, en 1563, *deux cent soixante-cinq* maîtres ayant droit de marque!

Résumons ce chapitre. Jusqu'au milieu du quatorzième siècle, c'est l'art religieux qui domine : les orfèvres ne sont occupés qu'à exécuter des châsses, des reliquaires, des ornements d'église. A la fin de ce siècle et pendant le suivant, ils font de la vaisselle d'or et d'argent, enrichissent de leurs ouvrages les trésors des rois et des grands, et donnent un éclatant développement aux *parements* d'habits. Au seizième et au dix-septième siècle, les orfèvres s'adonnent encore davantage à la ciselure, à l'émaillage, au niel-



Fig. 137 à 141. — Cachets.

lage; ce ne sont que bijoux merveilleux : colliers, bagues, boucles, chaînes, cachets, etc. (fig. 124 à 142). Le poids de la matière n'est plus le principal, la main d'œuvre est surtout appréciée, et l'orfèvre exécute en or, en argent, en pierreries, les belles inventions des peintres et des graveurs; néanmoins cette mode des œuvres délicates a pour inconvénient d'exiger une foule de soudures et d'*alleaiges*, qui dénaturent le titre du métal. Alors commence une lutte acharnée entre les orfèvres et la Cour des monnaies, lutte qui se poursuit, à travers un dédale de procès, de requêtes, d'ordonnances, jusqu'au milieu du règne de Louis XV. En même temps, les orfèvres italiens et allemands, faisant irruption en France, amènent avec eux l'usage des matières à bas titre; la vieille probité professionnelle est suspectée et bientôt méconnue. A la fin du seizième siècle, on fabrique peu de vaisselle plate historiée. On revient à la vaisselle massive, dont le poids et le titre peuvent être aisément vérifiés. L'or n'est plus guère employé que pour les bijoux, et

l'argent se glisse, sous mille formes, dans l'ameublement. Après les *cabinets* revêtus et ornés de sculptures en argent vinrent les meubles d'argent inventés par Claude Ballin. Mais cette masse de métal précieux retirée de la circulation devait bientôt y rentrer, et la mode passa. Les orfèvres se virent réduits à ne fabriquer que des pièces de petite dimension, et la plupart se restreignirent aux travaux de joaillerie, qui les exposaient moins aux vexations de la Cour des monnaies. D'ailleurs, l'art du lapidaire avait presque changé de face, ainsi que le commerce des pierreries. Pierre de Montarsy, joaillier du roi, fut l'auteur d'une sorte de révolution dans son art, que les voyages de Chardin, de Bernier et de Tavernier en Orient avaient comme agrandi. La taille et la monture des pierres précieuses ne furent pas dépassées depuis. On peut donc dire que Montarsy fut le premier joaillier, comme Ballin le dernier orfèvre.

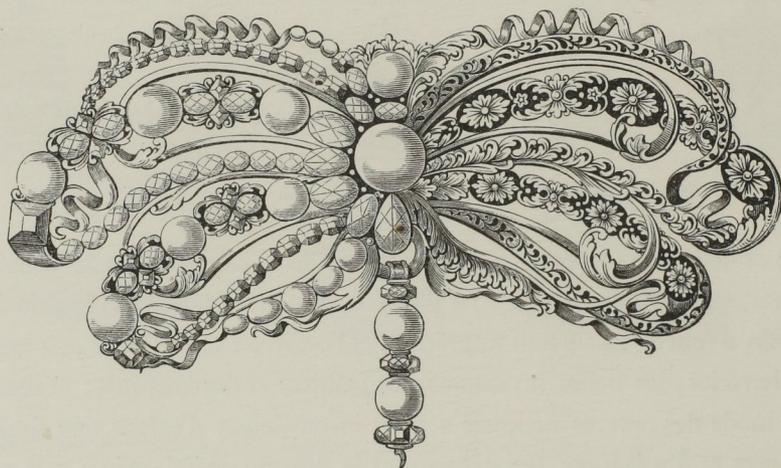


Fig. 142. — Broche ciselée et émaillée, garnie de perles et de diamants
(dix-septième siècle).