

SOMME TYPOGRAPHIQUE



Le Bois Protat, XIV^e siècle, 1370 ca

MARIUS AUDIN

SOMME

TYPOGRAPHIQUE

UNQUIÈME VOLUME



LA GRAVURE
TYPOGRAPHIQUE

LYON

EDITIONS AUDIN

1947

91

SOMMAIRE

Avant-propos :

- I. Correspondance échangée entre Julien Baudrier et Alfred Cartier
A - Julien Baudrier
B - Alfred Cartier
- II. Quinzième siècle
A - Jean Dalles
B - Le maître de l'*Ars moriendi* de Jean Syber
- III. Quinzième et Seizième siècle
A - Hans Sprinkelé
B - Jean Perréal
C - Guillaume II LeRoy
D - Antoine Chevallier
- IV. Seizième siècle
A - Georges Reverdy
B - Corneille de Septgranges
C - Johan Frank
D - Clément Boussy
E - Pierre Eskreich
F - Jean Coste
G - Le maître du *Testamentum novum*
H - Bernard Salomon
I - Thomas Arande
J - Pierre Woeiriot
K - Gabriel Synconi
L - Antoine Du Pinet
M - Le maître Jo. Ar
N - Hugues Sambin
O - N... Strada
- V. Les Manuscrits laissés par J. Baudrier
Tables

AVANT-PROPOS

Ce volume-ci n'est pas une histoire de la gravure ; mais c'est le résumé d'une correspondance « changée entre deux savants auteurs qui connaissaient admirablement le sujet sur lequel ils ont disserté pendant trente ans de leur vie ardente : Julien Baudrier, le très érudit auteur de la Bibliographie lyonnaise du XVI^e siècle, et Alfred Cartier, l'éminent directeur du Musée d'Art et d'Archéologie de Genève, morts tous deux aujourd'hui, après une vie de labeur intense.

L'histoire générale de la Gravure, se divise en époques parfaitement définies. On l'a vu naître dans le premier volume de ce livre-ci, sous la forme de la xylographie, c'est-à-dire de la gravure sur bois de fil, en taille d'épargne.

Depuis cet avènement, la gravure, soit sur le bois, soit sur le métal, a passé par bien des avatars dont je divise ainsi la longue suite :

- PÉRIODE PRÉTYPOGRAPHIQUE, depuis le XIV^e siècle (1380 environ) jusqu'aux premières impressions en caractères isolés (Âge de la xylographie sous forme d'estampes) ;
- PÉRIODE DE LA RENAISSANCE, de 1478 jusqu'aux Plantin-Moretus 1570 (Âge de la gravure sur bois d'illustration) ;
- PÉRIODE PLANTINIENNE, de 1570 à 1650 (Âge de la gravure au burin en taille-douce) ;
- PÉRIODE DECADENTE, de 1650 à 1793 (Âge du bois populaire d'almanach) ;
- PÉRIODE DES PETITS MAÎTRES, de 1730 à 1793 (Âge de l'eau-forte) ;
- PÉRIODE PRÉROMANTIQUE, de 1793 à 1833 ; (Âge du bois de bout) ;
- PÉRIODE ROMANTIQUE, de 1833 à 1860 ; (Âge du bois de bout) ;
- PÉRIODE SECOND EMPIRE, de 1860 à 1890 ; (Âge de la gravure sur acier) ;
- PÉRIODE MODERNE, de 1890 à 1914 ; (Âge de la photogravure) ;
- PÉRIODE CONTEMPORAINE, de 1918 à 1930 ; (Âge du bois d'amateur) ;
- PÉRIODE ACTUELLE, de 1930 à 1948 ; (Âge des procédés héliographiques).

Si l'on voulait encore en croire le suffisant Papillon (Traité historique de la Gravure sur bois ; Paris, 1768), la gravure serait la plus ancienne forme de l'art : le texte de la Bible, dit-il, nous représente « les enfants de Seth gravant sur la pierre » ; il nous affirme encore que « les sauvages savent planer et unir un arbre au moyen de la hache, pour y graver ensuite, avec quelque instrument tranchant et pointu, ou avec un fer rougi au feu, certaines figures destinées à représenter leurs actions aux yeux de leurs descendants ».

Il serait facile de citer des exemples autrement anciens de gravure ou de sculpture antédiluvienne et parfaitement authentique.

La paléontologie, venue au secours de l'histoire, ne nous montre-t-elle pas, dans les cavernes du sud-ouest de la France, que, il y a des milliers d'années, nos plus lointains ancêtres gravaient sur l'ivoire et même sur les parois de leurs gîtes, des animaux qui sont à nos yeux de gigantesques créatures ?

Sans remonter aussi loin, nous savons :

- *Que les anciens Éthiopiens « gravaient leurs noms sur des planches de bois à l'aide de la pointe de leurs flèches » ;*
- *Que « dans l'armée de Xerxès, les Indiens étaient vêtus d'écorces d'arbres ornées de figures gravées » (Homère) ;*
- *Que « les boucliers des premiers Romains étaient en bois sur lequel s'enchevêtraient de nombreuses devises » (Plutarque) ;*
- *Que « les Grecs taillaient leurs initiales » sur les leurs ;*
- *Que « dès le début du quatorzième siècle, on était arrivé à un certain degré d'habileté en matière de cartes à jouer » ;*
- *Que vers la fin de ce même siècle, l'art de la gravure s'était fort assoupli.*

Le « saint Christophe » de 1423 avait passé jusque-là pour la plus ancienne gravure sur bois, mais elle fut bientôt détrônée par la Vierge de Bruxelles, datée, elle, de 1418 ; jusqu'à ce que mon confrère Protat de Mâcon découvrit à La Ferté, calant un escalier dans un vieux logis qu'il venait d'acquérir –je tiens cela de M. Georges Protat, décédé aujourd'hui-, une série de bois gravés parmi lesquels se trouvait une Crucifixion dont on pense, à cause de son format, qu'elle avait servi à imprimer un devant d'autel ; ce bois, dont Protat fit faire un galvano, est supposé de la fin du XIVE siècle, vers 1370 : ce serait donc, tout au moins provisoirement, le doyen d'âge des gravures sur bois.

J'ai naguère, dans le Bulletin de l'Union syndicale des Maîtres-Imprimeurs de 1933 ; décrit les étapes de cet art en France ; je n'y reviendrai pas.

I – CORRESPONDANCE ÉCHANGÉE

ENTRE

LE BIBLIOGRAPHE LYONNAIS JULIEN BAUDRIER

ET

SON COLLÈGUE GENEVOIS ALFRED CARTIER

MARS 1886 – MAI 1915.

*

Je ne suis, certes, pas le premier à écrire sur Julien Baudrier, ce savant bibliographe mort à Lyon le 16 mai 1915 : M. Humbert de Terrebonne, son beau-frère, notamment, lui a consacré, en 1917, une belle nécrologie publiée sous les auspices de la Société des Bibliophiles lyonnais, dont Julien Baudrier était président : *Julien Baudrier, bibliographe, président de la Société des Bibliophiles lyonnais, membre de l'Académie de Lyon, lauréat de l'Institut, 1860-1915* ; Lyon, L. Brun, 1917.

Tout a donc été dit, et fort bien dit, sur la vie savante et le labeur remarquable de ce bibliographe de haut parage, et par un homme qui, son parent très proche, bibliophile comme lui, le connaissait mieux que personne, parce qu'il avait dans les mains tous les éléments qu'il fallait pour le bien connaître.

Mais ce que M. Humbert de Terrebonne n'avait peut-être pas connu quand il mourut en 1927, c'est toute la longue correspondance qu'échangèrent pendant près de trente années, Julien Baudrier et Alfred Cartier, directeur à Genève, du Musée d'Art et d'Histoire, savant bibliographe lui aussi, et à qui Baudrier avait confié le soin d'écrire ce qui devait être le plus beau fleuron de cette *Bibliographie Lyonnaise au XVI^e siècle*, ouvrage remarquable comprenant déjà onze* forts volumes au moment où la mort vint reprendre l'infatigable pionnier de la Typographie lyonnaise. Ce morceau de choix, malheureusement inachevé aussi quand mourut Alfred Cartier lui-même, c'était la bibliographie et l'histoire de la vie des de Tournes.

Par suite de circonstances qu'il serait vraiment bien long et sans intérêt de raconter ici, mais dont M. Antoine Rosset fut le premier artisan, il m'a été donné d'être le continuateur d'Alfred Cartier, et ce fut-là, la cause du treizième volume, en deux tomes, de la *Bibliographie lyonnaise*, ouvrage auquel, à ma demande, mon cher ami Eugène Vial voulut bien collaborer pour la partie biographique : *Bibliographie des Editions des de Tournes, imprimeurs lyonnais, mise en ordre avec une introduction et des appendices par Marius Audin, et une Notice biographique par E Vial, Lyon ; Paris, (1937-1938).*

* Le tome XII fut publié en 1921, par les soins de M. de Terrebase : *Bibliographie lyonnaise... Douzième série ; Lyon, 1921.*

Avant que de dépouiller et de décrire dans la mesure où elles le méritent les trois cents lettres de cette volumineuse correspondance, il convient de donner quelques détails sur ses auteurs.

A / JULIEN BAUDRIER

Alain Henri *Julien* Baudrier vint au monde à Trévoux, aux portes de Lyon, le 19 octobre 1860 :

« *Le Dix neuf Octobre mil huit cent soixante, est né en cette commune, Baudrier, Alain, Louis, Julien, fils de Henry-Louis et de Julie Dechez, son épouse* ».

(Archiv. Comm. Trévoux, 1860, N°54)

Il était fils, on le voit, de Henry Louis Baudrier, de lointaine origine provençale, devenu président de chambre en la cour d'Appel de Lyon, et de Julie Déchez. De leurs deux enfants, le premier, Hélène, avait épouse Humbert de Terrebase, bibliophile dauphinois ; le second fut Julien, que je vais chercher à honorer de mon mieux.

La jeunesse de Julien Baudrier se passa soit à Lyon, « dans la maison et les jardins ensoleillés de sa grand'mère, étagée, dit son biographe, sur les bords de la Saône », soit dans la terre familiale d'Amareins en Dombes ; à Chambéon-en-Forz ; à Terrebase en Dauphiné auprès de sa grande sœur, ou encore en Anjou, où les Terrebase possèdent de vastes domaines. Mais ces divertissements bucoliques ne faisaient point oublier à Julien Baudrier qu'il avait été profondément piqué d'une tarentule ; qu'il était pris d'une passion très chère, très forte,

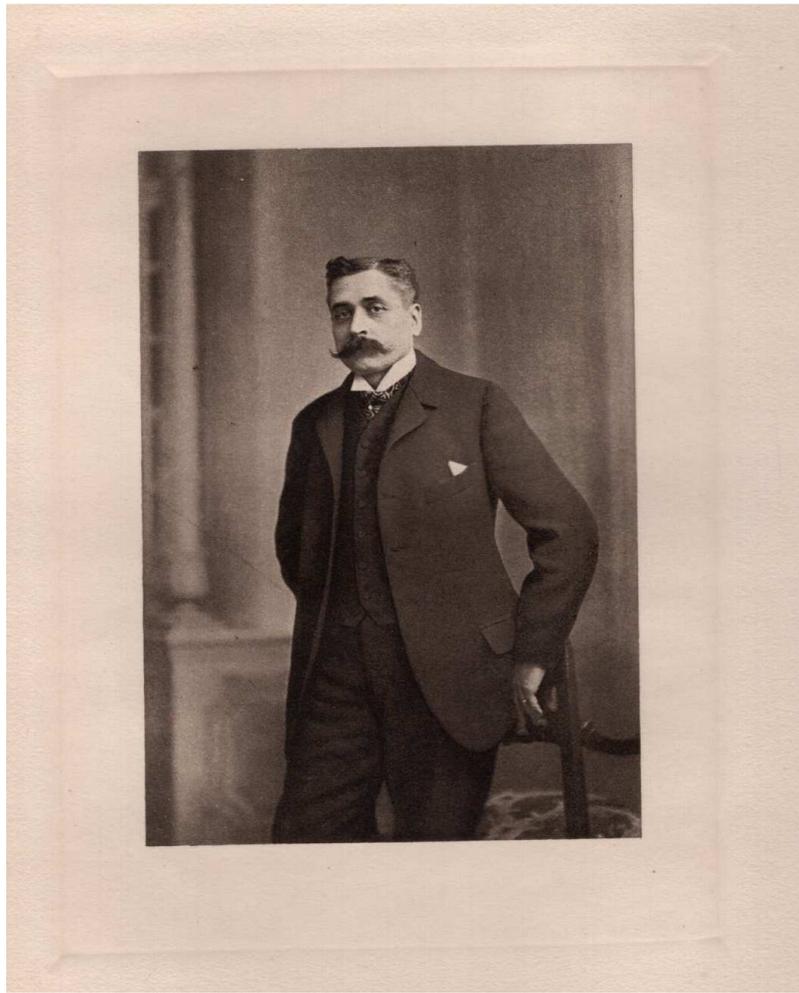
entretenu jalousement par son père, lui-même studieux et fortuné et à qui la bibliographie faisait oublier un peu l'aridité de la jurisprudence.

Julien Baudrier prit, au milieu de la bibliothèque paternelle, de rudes leçons de bibliographie. Les mystérieux arcanes d'une collection déjà remarquable lui furent tout grand'ouverts ; il puisa là et entretint jusqu'à plus de souffle cette passion que le vieux livre, l'incunable énigmatique, le « XVI^e » précieux lui avaient inspirée...

Julien Baudrier nous a dit bien des fois qu'il faut reporter sur son père tout le mérite de l'admiration qu'a suscitée sa magnifique *Bibliographie lyonnaise*, dont les douze volumes sont, avec les quatre in-folio du « Claudin », la plus remarquable contribution qui ait jamais été apportée à la bibliographie française. C'est peut-être bien vrai que Baudrier le père conçut et ouvrit le sillon à ce corpus splendide ; mais c'est lui, Julien, soldat d'un jour, repus de devoirs mondains, las bientôt de gestion agraire ou d'administration municipale, c'est lui qui mit en œuvre les richesses inouïes accumulées quarante ans durant, dans cette incomparable bibliothèque de la rue Bellecour, où s'amoncelaient sans cesse d'in vraisemblables raretés bibliographiques.

En onze volumes de haute tenue typographique dans lesquels mon excellent maître, Alexandre Rey, voulut apporter lui-même tout son talent de metteur en pages impeccable, Baudrier a étudié plus de quinze cents imprimeurs lyonnais dont il bouclait chaque notice aussitôt qu'il supposait que la documentation en était à peu près complète. Il n'y a donc dans les douze volumes de ce bel ouvrage – le douzième fut arrangé et publié par les soins de M. Humbert de Terrebonne – aucun ordre, aucune subordination, et ce grand recueil appelle de façon pressante la table que Baudrier avait lui-même rêvée (voir p. ...), et dont l'absence est infiniment regrettable. Ai-je le droit de dire que l'un de nos plus laborieux travailleurs lyonnais, M. Georges Tricou père, malgré son grand âge, a dressé pour lui cette table ? Mais ce que possède M. Tricou n'appartient-il pas, de par sa volonté, à tout le monde ?

Donc, Julien Baudrier avait demandé à M. Alfred Cartier de Genève qu'il voulût bien se charger de la partie de la *Bibliographie lyonnaise* concernant les de Tournes. Je ne sais quand cette proposition fut faite ; je ne sais pas davantage quand elle fut acceptée, mais je sais bien qu'elle le fut : Cartier y travailla jusqu'à son dernier souffle.



Julien Baudrier,
1860-1945

Pendant ce temps, Baudrier besognait sans répit visible et bientôt publiait le premier volume de sa monumentale *Bibliographie lyonnaise*. Ce fut, dans le monde du Livre, un étonnement que de voir sortir cette œuvre remarquable, toute de patience et de sagacité ; un étonnement et un concert d'éloges, un peu ironiques, que « bien des maîtres se plurent » à adresser au Maître.

Quand, en 1897, parut la deuxième série, ornée de 127 reproductions en fac-similé, l'admiration succéda à la surprise ; le concert enfla sans mesure, et jusqu'au onzième volume grossit sans cesse l'enthousiasme débordant qu'une pareille tentative provinciale, réalisée sans faiblesse, avait soulevée partout où le Livre est roi.

Julien Baudrier mourut en 1915 : une guerre qui déjà se révélait interminable le tua :

« *Le seize mai mil neuf cent quinze est décédé Henri Julien Baudrier, domicilié à Lyon, 3 rue Bellecour, né à Trévoux, Ain, à cinquante-six ans, profession sans, fils de Henri Louis et de Julie Déchez, époux de Pauline Félicie Seguin* ».

(Archives 2^e arr^e Lyon, 1915, N° 1095 du Registre)

(Cf. H deTerrebasse, *op. Cit. Ante*)

B / ALFRED CARTIER

Alfred François Cartier, d'une vieille famille bretonne qui fut chassée de France et acquit la bourgeoisie genevoise en 1556, était né à Genève en 1854 :

Le trente août mil huit cent cinquante-quatre, à deux heures est né à Genève, Place Port N°166, Cartier, Alfred François, fils de Cartier, Charles Samuel Marc, domicilié à Genève, et de Marie née Reybaz. Pour extrait conforme du vol. 1854, page N°589. Genève, le 23 janvier 1948 ».

« Après avoir fini à Genève, en 1873, le cycle ordinaire des études classiques », il eût désiré « se vouer à la médecine » : sa famille s'y opposa.

Respectueux des désirs de ses parents, Cartier, un peu déçu cependant, entra dans la Banque, se distrayant des arides opérations auxquelles le condamnait son emploi, en prenant de nombreuses notes « sur des sujets d'art, de littérature, d'archéologie et d'histoire des religions ».

Tant est qu'en 1908, après qu'il eut publié maintes notices qui avaient attiré sur lui l'attention des administrateurs genevois, ceux-ci lui proposèrent le poste éminent de directeur général du Musée d'Art et d'Histoire, que l'on venait de créer et qui fut inauguré en 1910 ; ce fut le couronnement de sa belle carrière littéraire, qui s'acheva en 1921 : il mourut à Genève le 8 juin de cette année-là :

« *Le huit juin mil neuf cent vingt-un, à sept heures, est décédé à Genève, rue Calvin, 14, Cartier Alfred François, originaire de Genève, domicilié à Genève, né le 30 août 1854 à*

Genève, fils de Cartier, Charles Samuel Marc et de Marie Reybaz, célibataire. Pour extrait conforme du vol. 1921, page N°69. Genève, le 23 janvier 1948 ».

(Cf. Édouard Favre, Alfred Cartier (*Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, 1921, t. IV, liv. 8)

La vie de Paris, où il se rendit et vécut pendant plusieurs années, ne lui apporta pas que des satisfactions ; bien des déceptions l'y attendaient, et celle qu'il éprouva certain jour où, sur le quai Voltaire, un incunable précieux : Naples, 1481 ! Lui fut « soufflé », ne fut sûrement pas la moins cruelle.

Mis un jour en relations avec Julien Baudrier –je ne sais à quelle date, mais antérieurement, en tout cas, au 27 mars 1886-, Cartier avait déjà à ce moment collectionné les éditions des de Tournes et entrepris des recherches sur ces grands imprimeurs. Et ce fut évidemment la raison qui engagea Baudrier, à une époque que je ne dénonce point avec précision, la correspondance que je vais analyser, à solliciter sa collaboration, qui lui fut aussitôt promise.

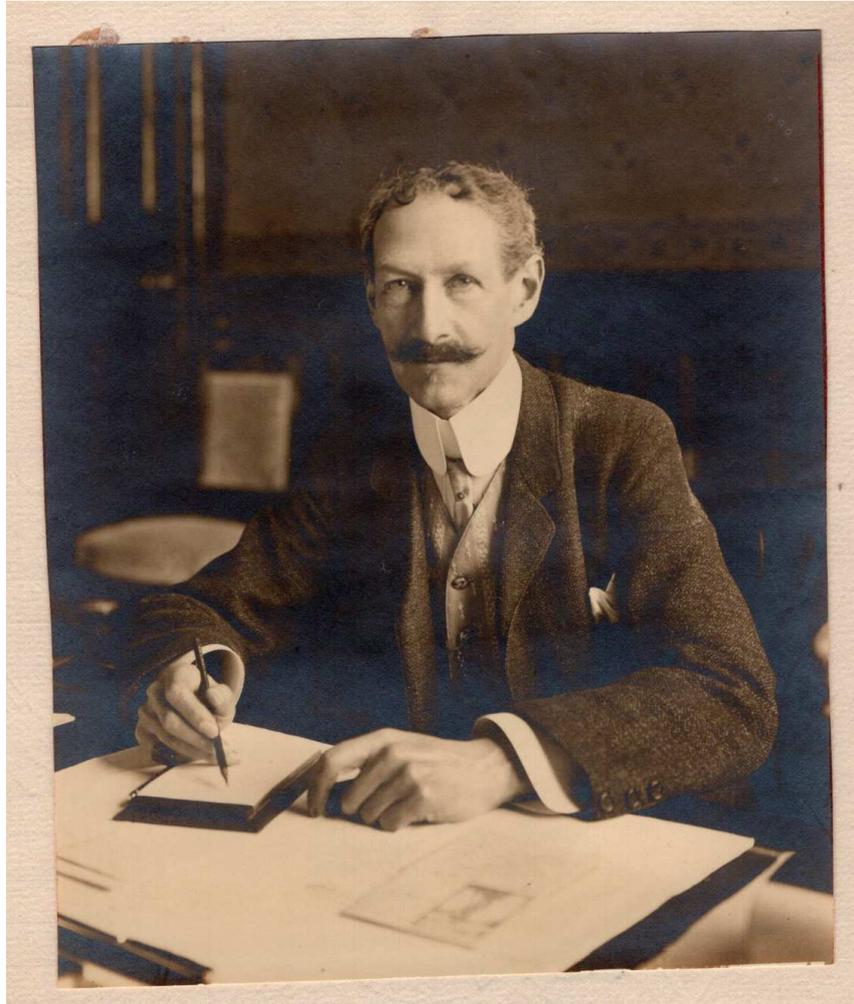
Cartier était un auteur infiniment consciencieux, jamais satisfait de soi-même. Dans la correspondance que j'ai sous les yeux, vingt fois Baudrier le presse de publier son « de Tournes », se rendant bien compte que les perpétuelles temporisations sont la cause, que maintes belles recherches ne sont jamais publiées. Mais Cartier résiste ; il s'excuse de ne point être prêt, d'attendre encore des éclaircissements ; et le « de Tournes » ne paraît point ! En dépouillant le dossier qu'a mis entre mes mains M. Raoul Édouard Cartier, son neveu, j'ai bien compris pourquoi : le « de Tournes », en effet, était loin d'être au point ; il y manquait des chapitres entiers que Cartier devait et voulait évidemment écrire, ce qu'il n'avait pu faire encore. C'était à tel point que je ne pus le cacher à son neveu ; celui-ci chercha, bouleversa tout ce qui lui restait encore des papiers de son oncle et ne trouva rien ; rien donc n'avait été fait.

C'est assez dire que j'ai eu mille peines à parfaire de mon mieux la documentation relative aux de Tournes, et que maints chapitres, notamment celui des bandeaux dont se sont servis ces imprimeurs, n'ont point été écrits.

Il n'est pas interdit de penser que la correspondance que j'ai entre les mains est complète : il n'existe d'ailleurs aucune raison qu'il en soit autrement ; malheureusement, la moitié de ces lettres ne sont pas datées !

Dès la première, qui remonte au 27 mars 1886, Cartier fait allusion à une visite qu'il aurait faite à Baudrier ; cette visite devait être alors fort récente, et il se pourrait qu'elle eût été le départ même de leurs rapports : le ton de la missive est cérémonieux ; le titre de « cher

Monsieur » que donne le signataire à son correspondant deviendra bientôt « cher Ami », ce qui indique assez que la lettre du 27 mars 1886 est l'une des premières qui aient été échangées entre eux.



ALFRED CARTIER
1854-1921

Le contexte même des toutes premières lettres écrites par les deux savants indique que la collaboration avait été discutée et décidée au moment du passage de Cartier à Lyon ; dans chacune d'elles, il est question des de Tournes, et l'on se rend fort bien compte que Baudrier cherche à mettre entre les mains de son collaborateur le plus possible des éléments qui permettront à ce dernier d'activer sa besogne.

Baudrier est pressé, c'est clair, et il n'est pas douteux, non plus, qu'il s'attend à ce que la publication du « de Tournes » soit fort prochaine.

Il est bon de mettre sous les yeux du lecteur le texte entier des premières lettres de cette longue correspondance, de même que j'y mettrai celui des dernières :

*« Cher Monsieur, écrit Cartier à son futur correspondant, le 27 mars 1886,
« de retour depuis hier, je ne veux pas tarder à vous exprimer encore toute ma reconnaissance pour l'aimable accueil que j'ai trouvé auprès de vous et pour l'inépuisable obligeance avec laquelle vous avez bien voulu me communiquer les précieuses notes de Monsieur votre père et les livres de sa bibliothèque qui intéressaient mon travail. J'ai pu, grâce à vous, combler bien des lacunes que je désespérais arriver à remplir, aussi je garderai de votre accueil, croyez le bien, un très vif souvenir.
« Je me permets de vous adresser en même temps que ces lignes, un exemplaire de mon essai sur la reliure et je vous prie de l'accepter en mémoire de l'auteur... ».*

*« Cher Monsieur, répond Baudrier,
« Je viens de recevoir des mains du facteur, et de dévorer séance tenante, le ravissant volume que vous m'avez fait le plaisir de m'envoyer. Je n'ai pas besoin de vous dire combien j'ai été sensible à votre délicate attention, et je vous en remercie bien sincèrement.
« Je vais chercher dans les notes sur Tournes et Gazeau si je trouve quelques documents qui puissent vous intéresser.
« Mon beau-frère, qui est allé passer quelques heures à Terrebasse, m'a chargé de vous dire qu'il possède plusieurs Monteux et que dès son installation à la campagne il vous en enverra les titres.
« J'ai égaré la liste des ouvrages que je vous avais promis de rechercher et je ne puis la retrouver ; vous seriez bien aimable de me la renvoyer pour que je puisse vous les envoyer... ». (31 mars 1886).*

Il était, on le voit, fort utile de reproduire intégralement cette lettre : elle démontre incontestablement que les relations bibliographiques entre les deux savants, lyonnais et genevois, étaient d'ores et déjà établies, et que les de Tournes en étaient l'objet capital. Trente ans, je le répète, dura cet incessant échange d'idées, d'impressions, de documents aussi, et où, à chaque pas, revient comme un *leitmotiv* la même prière, les mêmes exhortations : « où en est le de Tournes ? ».

En 1901, je crois, -la lettre qui le constate n'est pas datée-, Cartier vient d'être atteint d'une crise cardiaque ; Baudrier l'apprend, s'inquiète et lui écrit en hâte :
« *Je suis désolé, lui dit-il, de vous savoir souffrant, et pour rien au monde je ne voudrais vous voir mettre en route avant votre complet rétablissement* ».

Cartier lui-même est inquiet ; il croit sa vie en danger et il s'en ouvre à son ami qui, charitablement mais sans faiblesse, le reconforte :

« *Je demande sincèrement à Dieu qu'il vous conserve de longues années et qu'il vous donne la joie de mettre debout l'œuvre splendide que vous avez élevée à la gloire des de Tournes* ».

Mais Cartier craint pour son œuvre, sa grande œuvre, qu'il poursuit depuis des années déjà et qui lui a demandé tant de sollicitude ; il a besoin de vivre, pour travailler plus encore :

« *S'il en était autrement, lui dit son collaborateur, je vous promets que je ferai tout ce qui sera en mon pouvoir pour publier, comme il le mérite, votre beau travail et, à défaut de savoir, j'y mettrai tout mon cœur et toute ma vieille affection pour vous, voulant être digne de cette haute marque de confiance* ».

Dieu en avait décidé autrement.

Ainsi reconforté cependant, rassuré tout à fait sur le sort de son cher « de Tournes », Cartier se remet de la crise qui l'a terrassé, cette crise cardiaque, « heureusement plus angoissante que grave, lui dit Baudrier, et qui avec de l'hygiène, est compatible avec une longue existence ». Cartier s'en remet donc, reprend sa tâche bibliographique qu'il aime tant ; mais il abandonne les affaires, trop lourdes maintenant pour son corps affaibli. Et Baudrier l'en loue chaudement :

Je vous félicite d'avoir abandonné cette galère, d'abord parce que vous y perdiez le meilleur de votre temps, ensuite parce que cela vous donnera le repos de l'esprit et du corps si nécessaire aux travaux bibliographiques ».

Et comme il n'oublie jamais, lui non plus, la tranche de choix dont s'est chargé le savant genevois :

« *Et vous allez, dit-il, pouvoir maintenant vous consacrer tout entier à vos chers de Tournes : personne ne souhaite plus vivement que moi d'en voir bientôt commencer la publication* ».

Et sans cesse, maintenant, il lui signale ou lui envoie de nouveaux documents qui enrichissent encore la moisson qui s'amoncelle.

Mais Cartier, en retombant dans plus de sécurité, retombe aussi dans plus de prudence et d'hésitation. Que répond-il à Baudrier et à ses perpétuelles invites ? Combien il serait intéressant de le savoir ! Ce dernier trépigne et maudit, à part soi, ces lenteurs qui le désespèrent :

Je ne saurais trop vous le répéter, publiez le plus tôt possible vos savantes et uniques recherches sur les de Tournes. Si vous voulez attendre d'être complet, vous ne publierez jamais rien, car en bibliographie, il est presque impossible d'être complet. Envoyez-moi la liste de vos principaux desiderata, je les ferai chercher et si l'on ne trouve rien ou pas grand-chose, marchez néanmoins carrément et publiez ».

Tant il insiste, et si vives sont ses remontrances que Cartier, cet homme éminent qui va avoir soixante ans, las sans doute d'être ainsi morigéné sans cesse, se cabre et menace. Il menace sans doute d'abandonner sa romaine tâche, car Baudrier inquiet, repentant et soumis, maintenant s'humilie :

« Je n'ai nullement la fatuité de vouloir prendre la direction du travail, écrit-il à Cartier, et je tiens essentiellement, au contraire, à vous la laisser pleine et entière. Je suis incapable de le faire. Instruit par l'expérience et craignant que, le travail ne reste que trop dans les cartons, poussé, en outre, par le vif désir de voir publier vos merveilleux documents, je me suis permis de vous talonner peut-être trop intempestivement pour en activer si non la mise en train immédiate, mais du moins une préparation aussi continue que possible.

« Je ne me fais aucune illusion sur les difficultés de la chose. Mais votre travail rendra tant de services aux chercheurs et mettra par terre tant de sornettes encore journallement servies dans les catalogues et les nouvelles publications, que j'ai hâte de le voir bientôt paraître ».

C'est que là, dans cette querelle tout amicale, s'affrontaient deux tendances : Cartier, rassis et mû d'expérience chèrement acquise, prudent jusqu'à la pusillanimité, entendait n'avancer qu'avec une extrême circonspection, il voulait n'avoir rien sacrifié, rien négligé pour que son livre fût complet, à l'abri de la moindre critique. Baudrier, au contraire, plus jeune, d'humeur pétulante, téméraire et sûre de soi, sentant combien le morceau de choix du « de Tournes » était attendu par les bibliophiles, avait hâte fébrile de voir paraître ce livre.

Aussi, quand quelques mois furent passés ; quand fut oubliée tout à fait l'algarade laquelle avait mis fin la soumission amicale de Baudrier, celui-ci profite de l'occasion qu'était le jour de l'an de 1912 pour « envoyer à son correspondant ses meilleurs vœux pour la nouvelle année » et en même temps, prudemment, pour le prompt achèvement du de Tournes ». Puis, quatre années passent –on verra bientôt pourquoi- quatre années sans que soit évoquée davantage la question brûlante du « de Tournes », et quand, en 1915, elle reviendra sur l'eau, ce sera pour des détails de généalogie que Baudrier viendra communiquer à son correspondant.

C'est que, depuis longtemps déjà à cette époque, un nouveau sujet d'étude a surgi entre nos auteurs, qui absorbe leur attention et va devenir bientôt, pendant quatre années, l'objet à peu près exclusif de leur correspondance : l'histoire de la gravure sur bois lyonnaise au XVI^e siècle.

J'ai idée, d'ailleurs, qu'une tension s'était produite, tout au début de l'année 1904, entre les deux collaborateurs : pendant près de quatre ans, à cette époque, aucune correspondance n'est plus échangée. Au 28 décembre 1903, Baudrier, toujours attentif à la lente élaboration du « de Tournes », que poursuit à pas comptés le bibliographe genevois, continue dans le fonds des Archives notariales de Lyon, le laborieux dépouillement des poudreux protocoles. Il a compulsé « beaucoup de registres pendant cette année qui vient de finir », et il n'a « absolument rien trouvé sur les de Tournes ». Découragé par tant d'insuccès, il « n'ose même plus espérer quelque trouvaille », parce que « la plus grande partie des minutes qui (lui) restent encore à voir sont postérieures au départ de Jean II » de la ville de Lyon.

Cependant, il lui reste encore à voir « soixante registres d'insinuations qui sont aux Archives du Rhône », et il « espère être là-haut plus heureux ».

Il témoigne à Cartier « tous ses vœux de santé et de bonheur pour la nouvelle année », et puis, il semble s'être terré et la correspondance ne reprendra qu'au début de 1906.

Elle reprendra d'abord sur une question de politique :

« *Mon cher ami, écrit Cartier,*

« *Merci de votre bonne lettre dont j'ai été très heureux parce que j'y ai trouvé de vos nouvelles et une preuve de plus de notre vieille affection, mais elle m'afflige et me préoccupe pour vous, parce qu'elle me montre que vous êtes aux prises avec des préoccupations et des amertumes malheureusement trop compréhensibles.*

« *Vous me faites voir que l'on ne se rend pas compte au dehors de la situation cruelle qui est faite actuellement en France aux honnêtes gens. Ici, plusieurs de mes amis, bons catholiques cependant, regrettent l'attitude prise à Rome vis-à-vis de la loi de séparation et en redoutent les conséquences pour l'Église elle-même et pour la foi.*

« *Mais nous ne pouvons juger en toute connaissance de cause ; nos institutions politiques établies sur des traditions séculaires réunissent la presque unanimité des citoyens au lieu de les diviser ; la question religieuse n'existe pas.*

« *L'attitude de l'État vis-à-vis de nos Églises nationales est celle d'un père de famille un peu tiède, mais bienveillant et honnête.*

« *Quant au socialisme, il faut croire qu'il n'est point en bonne odeur auprès du suffrage populaire, les Chambres fédérales élues en octobre et qui se composent de plus de 200 membres, ne comptant que deux socialistes. Le parti ne pesait déjà pas lourd, mais son attitude à l'égard de l'armée a achevé de le couler devant le peuple. Vous voyez d'ici le crédit dont il jouit dans les conseils et dans l'opinion publique.*

« Quoi qu'il en soit, l'expérience déjà assez longue que j'ai de notre vie politique en Suisse et à Genève me montre qu'il ne faut jamais désespérer ; il y a de mauvais moments où il semble que toute équité, toute justice, tout bon sens aient disparu, mais les choses ne vont jamais si loin ni si mal qu'on le craint parce qu'il y a malgré tout, dans le peuple, à défaut d'équité, un certain bon sens qui ne perd jamais tous ses droits.

« Je n'en sympathise pas moins cordialement avec vous ; tâchez donc cher ami de venir me voir cette année ; nous causerons un peu de tout cela. »

Et puis la correspondance reprendra au sujet de la gravure sur bois.

Il est singulier, toutefois, que le ton sur lequel reprend ainsi l'échange de correspondance, laisse supposer qu'il a été longuement question, entre eux déjà, de dessin et de gravure :
« Grâce à votre sagacité merveilleuse, écrit Baudrier à Cartier, le 11 décembre 1909, nous tenons le bout de l'écheveau si embrouillé. A l'appui de votre thèse, je vous envoie une publication de Siméoni dont les dessins sont interprétés par A. Volant, mauvais libraire et mauvais tailleur d'histoires, mais très intéressant pour 36 raisons. Siméoni est aussi l'auteur d'une marque de Rouillé et de probablement bien d'autres bois... ».

Bref, je ne transcris-là que le commencement d'une correspondance qui, pendant plus de cinq ans, va devenir un véritable cours d'histoire de la gravure sur bois à Lyon pendant le XVI^e siècle.

Baudrier avait trouvé en Cartier un protagoniste à sa mesure ; celui-ci connaissait la gravure comme le premier connaissait le livre, c'est-à-dire, de façon parfaite ; leur collaboration devait donc extrêmement profitable à la science bibliographique et xylographique.

Puis, six mois passent encore dans le silence.

En juillet 1907, le 13, Cartier croit se rappeler « que les minutes des notaires (de Lyon) à sont à peu près inaccessibles et que l'on ne doit pas s'y référer » ; mais il se souvient aussi que Baudrier est « de la maison », que « la porte lui en est ouverte », et il demande à son correspondant d'y faire une recherche. Que répond Baudrier à cette requête ? Je ne sais, la lettre qui dut y correspondre n'existant pas dans le dossier ; ce ne dut, en tout cas, pas être particulièrement réconfortant, et Cartier y réplique :

« Ce que vous me dites des minutes de vos notaires est désolant. Ne perdez pas courage, mais ne vous dissimulez pas que vous ferez plus facilement une révolution que vous n'obtiendrez une réforme de ce genre ».

Et puis, la machine continue de tourner.

Si l'on considère avec soin, et quelque connaissance du sujet, la correspondance échangée entre Baudrier et Cartier pendant les trente années qu'a duré ce chassé-croisé d'idées et d'opinions parfois divergentes, on arrive aisément à établir le compte des dessinateurs qui, à la solde d'un libraire ou besognant pour plusieurs d'entre eux, donnèrent, pendant le cours du XVI^e siècle ou seulement pendant sa deuxième moitié, leur pâture quotidienne à un certain nombre de graveurs. À la fin de 1909, Baudrier n'en avait encore reconnu que cinq, « interprétés par de plus nombreux tailleurs d'histoire ».

« *Je ne crois pas à plus de cinq maîtres pour la deuxième partie du XVI^e siècle* », disait-il. Siméoni, ou maître aux hommes poilus, Clément Boussy, ou maître aux enfants chauves, Thomas, ou maître à la Capeline, découvert par Steyert, Pierre Vase, et Bernard Salomon.

Avant la fin extrême de cette année-là, il y avait ajouté Hugues Sambin de Dijon, le maître aux Cariatides, Strada, spécialisé dans les médailles, Antoine du Pinet, et le Maître Jo-Ar, qui donna lieu à de vives discussions avec son collaborateur.

Quand s'acheva l'année 1910, le nombre en avait encore grossi, plus que doublé, et, malgré sa répugnance à multiplier les maîtres, Baudrier en devait compter quatorze, c'est-à-dire neuf de plus qu'en 1909 : Pierre Woeiriot, Johan Frank, Georges Reverdy, Jean Coste, Jean Perissin et les maîtres T. F., C.B.I.D. et P.R.

Ces derniers surtout n'étaient point faciles à identifier, et leur identité ne fut rien moins que sûre.

Je me propose de les étudier tous ici, par procuration : je veux dire de résumer pour chacun d'eux l'opinion qu'en avaient Cartier et Baudrier.

C'est une bonne fortune, pour moi, que d'avoir rencontré dans la nécrologie de Baudrier par son beau-frère, un long extrait d'une lettre de Cartier, extrait dans lequel sont expliqués tout au long, les raisons qui ont conduit les deux savants bibliographes à des recherches dans le domaine de l'illustration du livre à Lyon au XVI^e siècle :

« *Baudrier, écrit Cartier, savait que je m'occupais depuis longtemps de (cette histoire), et c'est ainsi qu'au cours de l'une de ses visites mensuelles *et me fit part des difficultés qu'il rencontrait dans ses recherches sur ce sujet, difficultés augmentées par l'insuffisance et les contradictions des auteurs qui avaient jusqu'alors tenté quelques essais dans ce domaine.*
« *Ces difficultés, je les connaissais, mais je savais aussi que l'obscurité et le gâchis avaient été augmentés à plaisir par les iconographes, à la seule exception de Steyert dont les essais, malheureusement bien fragmentaires, méritaient une sérieuse attention. Les autres se bornaient à suivre et à répéter les erreurs de l'inconscient Papillon, ou bien encore, hantés par quelques noms célèbres, grossissaient démesurément, sans esprit de critique et sans méthode, au hasard des impressions personnelles, l'œuvre traditionnellement attribuée à un maître connu.*

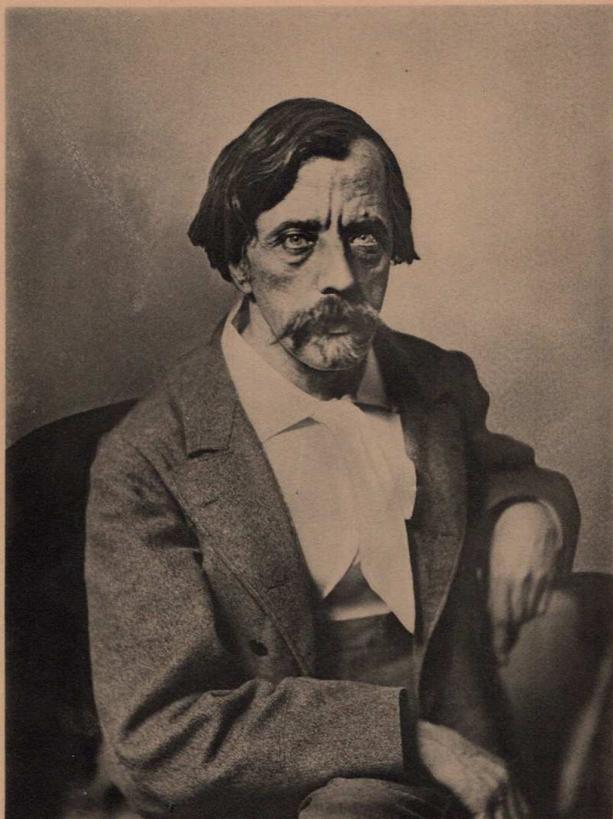
« On avait abordé la question par le dehors et on l'avait toujours plus obscurcie. Il fallait l'attaquer autrement, sans soucis des documents d'archives dont le tour viendrait ensuite, et par l'étude objective, précise et serrée des œuvres mêmes de gravure.

« Elève de Morelli, j'étais convaincu que la méthode d'analyse, appliquée à la peinture par le célèbre italien, donnerait, pour la gravure sur bois, des résultats d'autant plus sûrs que, quel que soit le degré d'habileté ou d'inexpérience du tailleur, le trait lui-même n'en émane pas moins directement du crayon du dessinateur. L'application de cette méthode avait dépassé mes espérances et, lorsque Baudrier me vint trouver, j'avais pu déjà constituer, sur des critères précis et que chacun pourra contrôler, l'œuvre de Bernard Salomon, celui de Pierre Eskrich, dit Vase, et celui du Maître à la capeline.

« Les résultats obtenus et l'exposé de la méthode suivie l'intéressèrent vivement. Nous examinâmes ensemble la marche à adopter et nous résolûmes d'unir nos efforts pour défricher le terrain encore inexploré de la première moitié du XVI^e siècle. Baudrier apportait à l'œuvre commune sa connaissance approfondie de toutes les sources, archives, bibliothèques et bibliographie du sujet, sa merveilleuse bibliothèque et les matériaux accumulés par le président Baudier et par lui, en particulier cette incomparable série de reproductions photographiques recueillies sans compter et sans lesquelles aucun travail sérieux d'iconographie méthodique et raisonnée n'eût été possible.

« Je me chargerai de l'examen des suites, de l'analyse des types et manières et de la constitution des dossiers qui résulteraient de ce travail, en permettant de réunir les œuvres de tout genre, vignettes, marques typographiques, lettres ornées, etc., dues au même dessinateur. « C'est ainsi que nous parvînmes assez promptement à déterminer l'existence de trois vignettistes ignorés jusqu'ici, et dont les deux derniers, si importants qu'ils avaient régné presque sans partage à leur époque. Nous les désignâmes provisoirement, entre nous, et pour faciliter notre correspondance, sous les noms du Maître de l'Ars Moriendi de Jean Siber, fin du XV^e siècle, du Maître au trait ventral, 1500-1528, et du Maître archaïsant, 1528 environ, à l'avènement de Bernard Salomon. Ainsi se trouvait constituée la chaîne ininterrompue de l'histoire de l'illustration du livre à Lyon, au XVI^e siècle, je veux dire l'histoire de l'école locale, en laissant de côté les suites exécutées à Bâle par Holbein ou ses élèves, à Nuremberg par Erhard Schoen et Hans Springinkler, et envoyées à Lyon pour y être utilisées.

*Ces visites mensuelles expliquent dans une certaine mesure l'éclipse de correspondance que j'ai signalée plus haut.



[Cliché du D^r E. Carrière.]

[Phototypie Berthoud, Paris]

ANDRÉ STEYERT,
8 juillet 1830 † 17 décembre 1904

André STEYERT,
1830 – 1904.

« D'autre part, Baudrier était convaincu que, pour une époque donnée, le nombre des illustrateurs de livres avait été très restreint, et que le maître en vogue auprès des libraires avait été le peintre généralement chargé par le consulat des travaux de décoration publique pour les Fêtes et les Entrées. Cette idée à laquelle il tenait beaucoup « -des peintres-graveurs, me disait-il constamment, il n'y en a pas eu tant que cela », l'amena à me proposer d'identifier notre Maître archaïsant avec Georges Reverdi. Ce fut un trait de lumière ; je retrouvai deux vignettes dont l'attribution à Reverdi, attestée par des témoignages contemporains, était indiscutable, et je constatai que tous les caractères sur lesquels j'avais établi la personnalité artistique du Maître archaïsant s'appliquaient exactement à ces deux planches ; du même coup, se trouvait constituée l'œuvre de Reverdi, célèbre en son temps, mais dont on ne connaissait plus que le nom et sur lequel Rondot, quelques années auparavant, pouvait dire avec raison que tout n'était qu'obscurité. Si je cite ici le fait, c'est qu'il témoigne une fois de plus de la pénétration et de la justesse de vues qui caractérisaient notre ami. Guidé par les mêmes considérations, il n'hésita pas à identifier notre Maître au trait ventral avec le peintre Guillaume II Le Roy, hypothèse très probable, mais dont la preuve ne peut être faite comme pour Reverdi.

« On comprend d'ailleurs que Baudrier se soit épris de ces recherches, en partie nouvelles pour lui ; elles lui étaient une diversion et un repos au milieu de ses travaux, parfois si ardu, de bibliographie pure qu'il poursuivait depuis tant d'années, avec un courage et une persévérance que rien ne parvenait à lasser.

« Au moment où la mort l'a enlevé à notre affection et à la science, nous allions aborder les éditions des Vincent, dont l'étude devait permettre de compléter le catalogue de l'œuvre du Maître au trait ventral. Pendant Opera Interrupta ! Je m'efforcerai du moins de publier les résultats acquis jusqu'à présent et, s'il est possible, d'achever la tâche entreprise en commun.

« A. Cartier »

En marge de ces lignes, qui complètent si parfaitement l'analyse que j'ai faite de la correspondance de nos deux savants, M. de Terrebonne demanda aux notes de Baudrier lui-même de « soulever un coin du voile enveloppant encore son action... et d'interpréter sa pensée », et c'est sur la personnalité de Reverdi qu'il le fera : il le fera longuement, au moyen d'extraits de lettres à Cartier, où je reconnais mal, d'ailleurs, la correspondance que j'ai analysée plus haut ; et il conclut :

« Donnés en garde à un familial refuge, les dossiers manuscrits détiennent, à ce jour, le complément aux monographies des imprimeurs et libraires inscrits, esquissés, largement présentés ou omis dans les onze séries imprimées. Baudrier interrogeait, au total, environ dix-huit volumes, sans être bien certain de ne point laisser déborder le vase. L'abondance et la variété de son sujet lui avaient, en outre, conseillé l'ordonnance d'une table destinée à

faciliter l'accès de ce temple de tous les Dieux et de toutes les Muses ; il en avait causé avec M. Polain, expert en la matière. On peut évaluer, modestement, la publication de ces dépouilles opimes à trois ou quatre volumes, celle du supplément et des tables à quatre ou cinq. Ces matériaux, les uns polis, les autres dégrossis ou bruts, arriveront-ils, un jour, à parfaire le plan du maître de l'œuvre ? Les pieux dépositaires de la pensée, s'efforceront de le réaliser dans la mesure de leurs forces qui s'éteignent ».

Ainsi finit l'épopée

J'ai encore un mot à dire : un mot de regret. Le 12 mai 1910, au moment où l'étude des dessinateurs entre dans sa période la plus active, Baudrier écrit à son ami :

Votre rapide et merveilleuse identification du dessinateur des vignettes (utilisées par ?) Benoît (Angelin) me prouve que, petit à petit, l'écheveau se démêlera grâce à votre science approfondie et à votre flair extraordinaire. Les éditions de Benoît (Angelin) sont rarissimes, il sera fort difficile de se les procurer, et j'ignore, pour la plus grande partie, les bibliothèques où elles sont entrées. Cela prouve une fois de plus que les dessinateurs travaillaient pour tous les ateliers à la fois.... Et puis, en ce qui concerne la question des initiales A.B. qui sont dans le cartouche, au-dessus du Christ, dans le bois de la Ste-Cène, je ne sais que dire ; mais je ne crois pas que Benoît soit un dessinateur. Angelin Benoît était un libraire, du moins celui qui a édité de 1553 à 1563. Son père devait être imprimeur et il a travaillé de 1500 à 1523 environ. Le père devait être compagnon car il n'a rien produit à ma connaissance ».

Ayant ainsi « l'eau à la bouche » par la perspective d'un nom nouveau à ajouter à la nomenclature, je fouillai avec soin la correspondance, mais ne trouvai plus rien sur ce dessinateur d'Angelin Benoît, qui est à l'évidence l'un de ceux que l'on connaît déjà.

Le fait que Baudrier et Cartier préparaient en collaboration un travail sur le Gravure à Lyon était venu aux oreilles de Henri Bourin, secrétaire de la Société pour l'Étude de la Gravure française, qui, le 15 juillet 1912, écrivait à Baudrier :

« Je ne doute pas qu'une semblable étude, ainsi traitée par deux érudits qui ont fait leurs preuves ne soit du plus haut intérêt. Elle rentre d'ailleurs absolument dans le cadre de nos publications. Nous serions très heureux si vous vouliez, au cas où vous n'auriez pas d'engagement antérieur, nous réserver votre travail ».

Aussitôt, d'Amareins où il se repose, Baudrier, qui a sans doute fait à Henri Bourin une réponse provisoire, informe Cartier de cette proposition, et Cartier lui répond :

« La lettre de Bourin, que vous voulez bien me communiquer, a dû vous faire plaisir comme à moi... Je vous proposerai de répondre à Bourin que nous sommes heureux d'accepter une proposition dont nous lui sommes reconnaissants, mais que nous ne pouvons prendre terme pour la livraison de notre manuscrit, parce que l'achèvement de nos recherches..., pour la partie qui s'étend de la fin du XV^e siècle au premier quart du XVI^e, ne pourra avoir lieu avant que vous ayez terminé la bibliographie de quelques importants libraires de cette époque ».

Avant d'énumérer les artistes qui, d'après Baudrier, travaillèrent à Lyon au XVI^e siècle, à l'illustration du livre, il est plaisant de scruter ses idées au point de vue général.

Contrairement à ce que pensait Rondot, Baudrier était persuadé que, bien loin d'être inféodés chacun à un atelier pour lequel ils réservaient jalousement leur production, les illustrateurs du livre travaillaient indistinctement pour qui leur demandait l'aide de leur gouge.

À son sentiment, la grande période de l'illustration du livre allait de 1545 à 1585, mais il pensait que « les bons artistes, les vrais maîtres n'ont pas dû vivre aussi longtemps ». Leurs œuvres, pensait-il, ont été « réimprimées un très grand nombre de fois, souvent pour des ouvrages différents et par des libraires variés ». Lorsque, dit-il, « un libraire se payait le luxe de faire tailler une série de bois, il voulait en avoir pour son argent, et les passait généralement à un collègue du cru ou même du dehors : cela s'est pratiqué depuis la fin du XV^e siècle ». En tout cas, « plus on cherche, plus la question de la gravure se simplifie et le nombre des prétendus dessinateurs diminue ».

En principe, « il ne faut admettre aucune attribution des devanciers, même de Steyert, sans contrôler par soi-même »... « Je sais, et je crois que je suis trop porté à simplifier les choses, mais je suis convaincu que mes simplifications ont du bon ».

« Il est certain, écrit-il le 1^{er} avril 1910, il est évident que les tailleurs étaient plus nombreux que les dessinateurs. Les questions difficiles à élucider sont les copies des bois vénitiens faites à Lyon ou imitées des Vénitiens ou des Florentins... ».

Avant de continuer, écrit-il à Cartier, « dites-moi votre avis sur ma façon d'opérer : car Rondot n'a jamais voulu admettre qu'un dessinateur eût pu travailler pour tous les imprimeurs de Lyon à la même époque. Je crois, au contraire, que les dessinateurs étaient très indépendants et qu'ils travaillaient pour tous ceux qui en avaient besoin »... « Les graveurs et peintres étaient tous à Lyon ou sont venus s'y installer pour faire leurs travaux. Il s'agit de les retrouver. Rondot ayant travaillé uniquement les taxes, s'est documenté d'une façon incomplète et voici pourquoi : les artistes comme Salomon, Cruche, Perrissin, Thomas, etc. avaient peu de surface et devaient habiter de petits logements, souvent même en sous-

location, tandis que les peintres en bâtiments, véritables entrepreneurs, étaient taxés à un chiffre relativement élevé. Reverdi, cité par les contemporains comme un des plus habiles peintres, ne figure que dans trois taxes, alors qu'il a passé près de trente ans à Lyon ». Et il explique par le menu que « les artistes peintres étaient généralement pauvres ou dans une très médiocre situation financière » ; ces artistes « étaient presque tous en sous-location », tandis que les peintres industriels « étaient tous taxés à un chiffre élevé et apparaissent dans toutes les taxes ».

Le 22 juin 1910, Baudrier, répondant à une lettre de Cartier, lui dit :

« Vos hésitations prouvent que vous n'êtes pas Rondot et que vous cherchez toujours à découvrir la vérité et la vraisemblance sans vous appuyer sur une thèse voulue. Votre flair tend à prouver mathématiquement ce que je vous avais dit, sans pouvoir le démontrer ni l'établir d'une façon évidente, c'est que nos devanciers se sont emballés sur les dessinateurs ou maîtres inventés de toutes pièces dans leur imagination sur des rapprochements faits d'après des documents dont ils ignoraient la véritable origine ; et que l'examen des nombreuses suites publiées dans la seconde moitié du XVI^e siècle, il résulte pour eux qui ont pu les suivre, qu'elles ont entre-elles des ressemblances, des airs de famille, si je puis m'exprimer ainsi, alors que souvent elles paraissent fort dissemblables à un premier examen ».

Et il explique que « cela provient des dessinateurs qui ont eu plusieurs manières, et aussi des éditeurs et imprimeurs, hommes instruits et de bon goût, qui se sont mis au courant de ce qui se faisait à Venise, voire même à Paris ».

Et toujours flatteur de la merveilleuse sagacité de son savant correspondant :

« Je suis de plus en plus convaincu, lui dit-il, que l'énorme travail auquel vous vous êtes livré sur les vignettistes lyonnais et genevois du XVI^e siècle ne sera pas perdu, et que, d'ici un an ou deux, vous serez à même de mettre sur pied une série de monographies fort curieuses et très documentée ».

Et puis, tout au début de l'année 1915, celle qui verra la disparition tragique de Julien Baudrier, celui-ci revient sur les de Tournes, dont Cartier a pu reprendre, enfin, l'étude. Et dans chacune de ses lettres, désormais, il lui parlera des « grands imprimeurs lyonnais », soit pour lui signaler ou lui fournir de nouveaux documents sur leur vie et leur œuvre, soit pour l'encourager encore à publier le plus tôt possible.

Hélas ! Quand Baudrier mourut, en 1915, le « de Tournes » n'était encore qu'ébauché ; quand ce fut le tour de Cartier, en 1921, il manquait encore à sa savante étude maints chapitres qui ne furent d'ailleurs jamais écrits.

Baudrier, peu expansif, dut souffrir beaucoup sans en rien dire des attermoiements que Cartier opposait sans cesse à ses pressantes prières.

Le 25 avril 1915, Cartier écrit à Baudrier :

« Mon cher ami, vous possédez un petit volume très rare, le Livre de vraye et parfaite raison, de Tournes, 1543, 16^e, que j'ai collationné chez vous et qui est illustré de trois figures. Mais, en ce temps-là, nous ne savions pas ce que nous avons découvert dès (?) lors. Veuillez donc avoir la bonté d'examiner ces bois et de me dire à l'occasion s'ils ne seraient pas de Reverdi. J'ai constaté en effet, que ce maître avait travaillé pour de Tournes avant que celui-ci se fût attaché Bernard Salomon depuis 1546-1547. À propos de ce livre d'oraison, je vous en signale, pour votre supplément une édition d'Olivier Arnoullet, pet. In-8, goth. Dont un ex. est porté au Catalogue du Marquis L. G., 1889, N°12 : Le Livre de vraye et/ parfaite Orayson. Auquel est Cõtenu/ ce q sensuit a ce premier feuillet/ On les vēd a Lyon, cheux Olivier Arnoullet, sign. A.-R. par 4. Titre rouge avec fig. s. bois. L'exemplaire est incomplet du dernier cahier R. –Il y avait peut-être un achevé d'imprimer, avec la date qui ne se trouve pas au titre ».

Le 5 mai –il mourut le 16- Baudrier lui envoie le dernier mot qu'il lui ait écrit. C'est une simple carte postale, affranchie –heureux temps !- à 10 centimes. Rien dans cette missive ne fait prévoir l'issue fatale qui plongea la bibliographie française dans le deuil :

« Je me ferai un plaisir, lui dit-il, de vous porter à prochaine occasion le Livre de vraye et parfaite oraison, renfermant trois vignettes : « le Sermon sur la montagne », « la Salutation angélique et « la Pénitence de David », qui paraissent être de Reverdi comme vous me le dites. Merci mille fois pour l'édition du même ouvrage d'Olivier Arnoullet dont j'ai pris bonne note. Rien encore de nouveau au sujet de vos autres desiderata, les recherches sont longues et plus compliquées que je ne le pensais. Reverdi est très intéressant, et j'espère que les Vincent permettront de l'établir et de le préciser. Je vous porterai un petit S. Vincent de 1528 qui porte un bois intéressant du même genre que le Sermon sur la Montagne ci-dessus ».

Si l'on fait abstraction du sujet primordial et capital des relations qui, pendant trente ans, motiva la longue correspondance que je viens de rapidement analyser : la bibliographie des ouvrages des de Tournes, c'est la gravure sur bois du XV^e et du XVI^e siècle qui en fut l'objet le plus caressé.

Depuis le 11 décembre 1909 jusqu'au début de 1915, où Baudrier, répondant à son ami qui l'avait prévenu de la reprise de l'étude des de Tournes, ne l'entretient plus que des graveurs de bois dont l'étude les passionne l'un et l'autre.

Dès le 19 décembre, huit jours plus tard, Baudrier propose à son correspondant d'entreprendre à eux deux une *histoire sommaire de la Gravure à Lyon et à Genève*, « les deux villes étant étroitement liées » :

« Vous, dit-il à Cartier, vous possédez le flair des sioux... pour découvrir les traces et les empreintes variées des graveurs et tailleurs, sans compter les bizarreries des maîtres ; vous êtes un profond et perspicace observateur ; vous prenez vos notes avec une précision remarquable ; cet infailible coup d'œil américain me manque : je vais trop vite, moi ; j'oublie de noter des remarques intéressantes que je ne puis retrouver plus tard, ce qui me plonge, dans la suite, dans des embarras inextricables pour me repérer. Vos critiques m'ont épaté. Je m'arrache les (cheveux) de n'avoir pensé plus tôt à mener de front les recherches sur les graveurs et les imprimeurs. Je comptais sur M. Rondot, mais je me suis aperçu trop tard qu'il avait trop travaillé les taxes et pas assez les notaires ; trop, les ouvrages de ses devanciers, et pas assez les documents du livre ; trop pris en considération les pièces détachées dans les musées sans avoir cherché à en connaître la véritable origine, d'où ses variations, ses hésitations. De plus, il n'a pas assez étudié la question, assez importante, de l'interprétation de l'œuvre des maîtres par les tailleurs de valeur inégale. »

Le projet, en effet, prend corps, et une active collaboration est instituée qui, si la mort inexorable n'était venue saper de part et d'autre deux existences infiniment laborieuses, eut à l'évidence produit des fruits remarquables.

Si difficile que soit semblable tâche ; si douteux qu'en puissent être les résultats, je vais essayer de tirer de cette correspondance tout l'enseignement qu'elle comporte.

L'enquête qu'ont poursuivie Cartier et Baudrier est essentiellement une discussion à bâtons rompus ; aucun ordre n'y règne ; on n'y peut discerner la moindre méthode scientifique : commencée en 1909 par une dissertation sur Simeoni, qui vivait vers 1550, elle s'achève en 1915 par des réflexions faites sur Guillaume Le Roy, fils du prototypographe lyonnais, 1475. On a pensé que rien n'égale en telle matière une rigoureuse marche chronologique, et c'est par le cartier Jean Dalles, dont l'exercice suivit de près l'introduction de l'imprimerie à Lyon, que l'on a pris le départ.

Le style épistolaire de Julien Baudrier est loin d'être un modèle de syntaxe ni même de clarté ; je le donne néanmoins sans y apporter la moindre correction et avec toutes ses obscurités. Le style de Cartier est beaucoup plus châtié.

Bien que la gravure n'ait pénétré dans le livre français, pour la première fois, qu'avec l'illustration du *Miroir de la rédemption de l'humain lignage*, édité par l'un des Husz en 1478, Lyon possédait ses dessinateurs et ses tailleurs d'histoire dès avant cette date. D'ailleurs, les bois du Miroir venaient de Bâle et avaient été gravés dans cette ville par les oins de l'imprimeur Bernard Richel.

Les illustrateurs paraissent à Lyon dès 1477, du moins dans les livres de nommées de 1477-1478, et il s'agit là du cartier Jean Dalles, le premier que l'on y rencontre.

II – QUINZIÈME SIÈCLE

*

Baudrier n'avait guère trouvé, comme appartenant entièrement au XV^e siècle, que deux dessinateurs :

- Jean Dalles, dit dubitativement « le Maître I.D. (1477-1498)
- Jean Syber, « le Maître de l'*Ars Moriendi* (1480-1500ca).

A / JEAN DALLES

« La question Jean Dalles est fort curieuse », écrit Baudrier à Cartier, le 26 mars 1911 ; « son existence est documentairement constatée dans les nommées de 1477 à 1498. Il est dit originaire de Brèce, près de Bourg : ce doit être de Bresse sur Grosne, canton de Sennecey-le-Grand, Saône-et-Loire (car la Bresse comprenait, jadis, une partie de ce département).

(image manquante)

« On a de lui, ajoute-t-il, des bois signés Iean Dalles en toutes lettres, servant à faire des cartes. Ils sont à la Nationale, mais très grossiers et ne ressemblent en rien aux excellentes vignettes signées I. D. ».

Et Baudier en énumère quelques-unes :

« 9 février 1488, planche signée I.D., superbe, représentant Robert Baraccioli de Licio prêchant devant le pape et des cardinaux et évêques ; placée en tête du Quadragesimale aureum de peccatis, Lugduni, Jean Treschel ;

« Même époque 1488-1490, Misteres de la sainte Messe, Guillaume Le Roy, Lyon ; apparaît pour la première fois la vignette représentant l'Annonciation signée I.D. ; elle a été reproduite par Claudin... ;

« Je retrouve cette vignette de l'Annonciation :

« 1^o/ en 1503 chez Jacques Arnoullet, où elle figure dans la Nef des dames vertueuses ; la bordure du bas est cassée ;

« 2^o/ 18 décembre 1528, elle orne le bréviaire de Grasse, imprimé par Denis de Harsy pour Jean Osmont, dont je possède un exemplaire ; même bois, bordure inférieure brisée.

« Un bois représentant la Lapidation de St-Etienne, superbe, signé I.D., se trouve dans le Missel de l'église de St-Etienne, imprimé à Toulouse le 24 juillet 1490...

« Il y a deux éditions, absque nota, de l'Ars Moriendi signé I.D....

« Une superbe crucifixion signée I.D. se trouve dans un livre imprimé en Espagne au XV^e siècle.

« J'ai déniché hier une planche représentant Saint-Jean l'Évangéliste, signée I.D., dans l'officine d'Olivier Arnoullet, où elle orne le titre des Postilles en français, imprimées en 1520-1545 ; je n'ai pas encore retrouvé son emploi original au XV^e siècle.

« En parlant de la vignette de l'annonciation, Rondot a dit : « un vif sentiment de l'art anime ce petit tableau qui offre plus d'un trait propre aux dessinateurs des Pays-Bas ; les plus du vêtement, l'expression des visages, la chevelure de « l'ange ».

« Jean Dalles avait avec lui un neveu, non nommé et un compagnon nommé Pierre le Pelletier. Il est partout dénommé cartier dans les nommées et a travaillé de 1476 à 1499. J'ai emboîté le pas, et Claudin aussi, mais quand on a vu les épreuves de cartes signées Iean Dalles, on éprouve, à mon avis, un étonnement que vous partagez avec moi. La signature Iean Dalles devait être la marque de fabrique du cartier, les chefs d'œuvres signés I.D., ses travaux destinés à l'illustration du livre à Lyon, à Toulouse et en Espagne, (car) il est certain

que l'Espagne et le midi de la France sont venus aux XV^e et XV^e siècles se fournir de matériels d'imprimerie à Lyon ».

Il est bien singulier que, instruit par le cas du maître Jo. Ar., devant l'étrange disparité que révèle Baudrier lui-même entre les productions supposées de ce maître, selon qu'il exerçait son métier de cartier, ou qu'il besognait pour le livre, notre savant bibliographe n'ait point soupçonné là deux personnalités absolument distinctes : un artisan du bois signant de son nom ses planches de cartes, et un artiste travaillant pour les libraires et faisant graver ses dessins par les tailleurs d'histoires.

En tout cas, il conclut de ses premières constatations que :

« Jean dalles est un des premiers dessinateurs de Lyon, certainement supérieur à tous les Vénitiens et les Florentins. (Cet artiste) et Sprinkelé (voir p. 31) ont dû être, sinon les maîtres, mais un peu les inspireurs par leurs travaux de Reverdy et de Corneille de Septgranges, qui sont à peu près (leurs) contemporains : ce dernier un peu plus jeune ». Le maître I.D. et le Me de l'Ars Moriendi sont antérieurs 'à G. Leroy) et ne paraissent pas avoir travaillé après 1495 pour I.D. et 1500 pour le second : c'est chose à remarquer pour l'identification de ces deux maîtres, anonymes pour l'instant mais qui ne le seront peut-être pas toujours lorsque, grâce à votre incomparable science, on aura pu déterminer exactement leur carrière ».

Et il termine en constatant que, « pour ces deux maîtres, le remontage de l'emploi de leurs bois ou le *descendage* (mot pas français mais qui explique ce qu'il veut dire) n'est pas complet et pas facile à faire encore, et, avoue-t-il, je ne suis pas aussi documenté que sur ceux de G. Leroy, que j'avais depuis longtemps, grâce à vous, pu étudier ».

Au demeurant, Baudrier avait fort bien pressenti la dualité de ce personnage que des initiales pareilles avaient fait confondre. Je crois donc, quant à moi, qu'il y eut là deux personnalités absolument distinctes : le maître I.D., que Cartier et Baudrier eussent évidemment identifié s'ils n'avaient perdu leur temps à l'assimiler à un cartier qui signait ses planches de cartes Jean Dalles, dont les initiales, par conséquent, les ont trompés ; - et un cartier, d'ailleurs fort habile, mais qui n'était tout de même qu'un cartier : Jean Dalles ; et à ce propos, on est quelque peu surpris qu'ils n'aient pas songé à ce neveu « non nommé », qui pouvait fort bien, lui aussi, se prénommer Jean : I.D.

Je suppose qu'en cherchant bien et avec quelque méthode, on retrouverait les planches qui furent les originaux de celles du maître I.D.

Polain considérait que Jean Dalles « dut faire son apprentissage en Flandre », ou bien que Le Roy avait « amené un artiste de ce pays qui l'aurait dirigé : c'est, en effet, concède Baudrier, « absolument le même savoir-faire ». J'ai, dit-il, retrouvé, en 1524, chez Olivier Arnoullet, un bois de J. Dalles, non signé, une superbe descente de croix. Une partie de ces bois religieux doivent sortir de l'atelier de G. Le Roy, ce qui tendrait à prouver cette thèse ».*

*La partie en petit texte de ces notules est tirée non plus de la correspondance Cartier-Baudrier, mais de la *Bibliographie lyonnaise*, de ce dernier.

B / LE MAÎTRE DE L'ARS MORIENDI DE JEAN SYBER.

A partir du 2 novembre 1913, Baudrier est sur la voie d'un nouvel artiste découvert par Cartier, mais que, dans l'impossibilité où il se trouve de lui donner un nom, il renvoie à son collaborateur pour information.

« Vous venez, lui dit-il, de faire faire un grand pas à la question en découvrant (le) dessinateur que vous avez déniché dans la vignette représentant Vespasien dans son lit, et auquel vous attribuez, avec raison, la Crucifixion du Missel de Baland et les bois de l'Ars Moriendi utilisés par Jean Syber et Pierre Boutelier au XV^e siècle, puis par Pierre Maréchal et par Jacques Moderne au XVI^e. »

Et, embarrassé de ce nouvel arrivant, dont la réalité complique un peu ses attributions, « cherchez-lui un nom, dit-il à Cartier, cela facilitera les recherches, car il est, avec le maître I.D., le maître aux pieds bots (*alias* Perréal) et le maître au nombril, un de ceux qui ont le plus travaillé » ; et Cartier, jamais à court de qualifications caractéristiques, l'appelle, en attendant mieux, le « maître de *l'Ars moriendi* de Jean Syber ».

Baudrier, lui, le pourvoyeur infatigable, se borne à signaler à son collaborateur les œuvres qu'il a dépistées du nouveau maître, qu'il vient de découvrir :

« À ma connaissance, dit-il dans cette lettre du 7 novembre, quatre imprimeurs différents, au XV^e siècle, ont employé les bois de l'Ars moriendi : Pierre Bouteiller, dit Pincerne, 1485 - mort vers 1494 ; Jean Syber (besogneux, 1478 -mort vers 1504 ; Jean Dupré (riche, puis ruiné), 1486-mort vers 1503 ; L'Art et disposition de bien mourir, dont l'imprimeur n'est pas encore identifié et dont je dois prendre l'avis de Polain à son sujet ; Pierre Maréchal (seul), 1515-mort 1529 ; Jacques Moderne, 1529- mort après 1559 : la date de la mort de ce dernier n'est pas encore bien précisée »

Ces quatre imprimeurs étaient donc six, et Baudrier, tout en donnant sa préférence à Bouteiller, se demandait quel était celui d'entre eux « qui avait employé ces bois pour la première fois » ; mais « pour le nommer », il désirait attendre l'avis de Polain qui, « Proctor mort, (était à son avis) le plus apte à (les) guider ».

Le Maître de l'Ars moriendi va désormais absorber presque à lui seul l'attention de Baudrier :

« Votre merveilleuse découverte du maître de l'Ars moriendi de Jean Siber, écrit-il à Cartier le 18 décembre 1913, va singulièrement simplifier la gravure du XV^e siècle. Il est, avec le maître I.D., le maître aux pieds bots (Jean Perréal), le maître au nombril (Guillaume II Leroy) et un autre maître non encore dénommé que vous avez remarqué, les seuls maîtres dignes de ce nom... Une grande partie des vignettes de Guillaume Leroy l'imprimeur, de Mathieu Husz et de Michel Topié sont du même maître de l'Ars moriendi, qui paraît avoir uniquement travaillé au XV^e.

« J'ai étudié avec le plus grand soin le t. III de Claudin, écrit Cartier à Baudrier le 4 octobre 1914, et je vous adresse la liste des pièces qui me paraissent devoir être attribuées au Maître de l'Ars moriendi. Je crois que pour établir sa personnalité, il y a lieu de considérer que s'il s'élève incontestablement au-dessus de la grossière imagerie, si l'on discerne dans son œuvre une manière propre, une sorte de style, il n'en subsiste pas moins chez lui une grande rudesse, un dessin primitif et une connaissance encore insuffisante des procédés. De plus, ses expressions sont atones, les yeux fort gros, fixes et ronds, les sourcils très hauts, l'arête du nez marquée par deux traits dépassant la narine, et très large, les barbes en collier, cernées d'un trait, avec rayons divergents, les cheveux en mèches ondulantes, les draperies modelées par bandes étroites de courtes tailles horizontales. C'est en me basant sur ces détails et sur

l'aspect général des planches que je lui fais la part moins large que celle que vous seriez disposé à lui attribuer. Il vaut mieux rester en deçà, si l'on veut assoir sur une base incontestable et raisonnée la personnalité d'un imagier du XV^e ».

En mars 1915, moins de deux mois avant sa mort, Baudrier reparle encore à Cartier du maître de l'*Ars moriendi* :

« Je suis, lui dit-il, très heureux d'apprendre que vous avez élucidé la question des suites du Roman de la Rose. Votre découverte confirme une fois de plus que les suites importantes ont été faites pour le compte des éditeurs et non pas des imprimeurs. Ce sont les Buyer qui ont fait dessiner l'Art de mourir par le maître que vous avez déniché et nommé du nom de son chef d'œuvre, « le maître de l'Ars moriendi de Jean Siber ». Ils l'ont fait tirer successivement par Jean Siber, puis par Guillaume Leroy. Ce dernier étant depuis 1472 jusqu'en 1481 au service de Barthélemi Buyer, mort en 1483, il en résulte que c'est Jacques Buyer qui a fait tirer les suites. G. Leroy (I) est mort en 1493, Jean Siber en 1503 environ ; il était mal aisé de

(image manquante)

décider la question sans avoir les deux suites sous les yeux. Jacques Buyer est mort en 1512 après avoir été trois fois consul de Lyon et avoir fait de brillantes études à Valence ».

Et puis Julien Baudrier meurt tragiquement en mai 1915, sans qu'il ait pu, semble-t-il, résoudre tout à fait l'épineuse question de l'identité du maître de l'*Ars moriendi*.

Cependant, un document du dossier de correspondance que j'ai sous les yeux et dont je réalise ici un important extrait, est singulièrement troublant : c'est une simple liste des œuvres du Me de l'*Ars moriendi* que Baudrier envoyait à Cartier, avec la lettre du 31 juillet 1914 dans laquelle je l'ai trouvée encartée ; et où il sonne le glas de la première partie de leurs relations bibliographiques :

« Les redoutables nuages qui s'amoncellent de tous les côtés ne permettent plus de faire de projets de longtemps », écrit-il mélancoliquement.

Cette liste, qui est à l'évidence le fruit des dernières méditations du savant bibliographe, était, évidemment aussi, destinée à solliciter l'acquiescement de son collaborateur. Or, sur trente-trois articles que Baudrier soumettait ainsi au « flair », à la « merveilleuse compétence » de son ami, onze portent la réponse marginale « non ». Grands dieux : Que se serait-il donc passé si Baudrier, n'ayant pas le correctif providentiel qu'était pour lui l'avis du savant genevois, s'était déterminé à publier sa liste ? On tremble à y penser.

Liste des œuvres du Me de l'Ars moriendi

Guillaume Leroy 1473 - mort 1493.

Titres	Claudin Tome III
Vierge de l'histoire du chevalier Oben	p.47
Sans date vers 1480 d'après Claudin	p.48
Vignette du M ^e de l'A.M. de Siber	
Le livre des Eneides, 1483, G. Leroy	Pp 52-61
Vignettes douteuses à pieds noirs	
Destruction de Troyes la grand, G. Leroy	Pp 59-61
Vignettes de l'A.M. de Siber	
Doctrinal de Sapience, 1485 iv	
Christ en croix passé chez Baland	p.65
Vignettes iv	
Livre des Saints Anges, 1486 iv	
- Christ	p.68
- Anges Musiciens	p.69
- Chute des Anges	p.70
- Mistere de la Sainte Mere sans date, sus 1487	
Christe en croix	p.81
Vignette du M ^e A.M. de Siber	
Vignette de l'Annonciation du M ^e I.D. Jean Dalles ?	p.83
Dans le même ouvrage	
Pierre de Provence et la Belle Maguelonne	pp.86-87
G. Leroy non daté	
Vignettes du Me A.M. de Siber	
Quatuor filz Aupron A.S date	p.88
Vignette du même Me	
Le chapellet des vertuz ou Roman de Prudence, s.d.	pp. 92 et 94
2 vignettes du même (selon Baudrier)	
Melusine	p.96
Vign. Du même maître	
Roman de la Rose	p.97
Probablement du même maître	
Mais chose à élucider par vous. J'ai le volume	
Dance des aveugles	p.101
Marche de la mort reproduite à P. Marechal et B. Chaussant	
Me A.M	
Duguesclin s.d.	p.103
Toutes du même maître	
Vie des saintz père	p.146-147
Nicolas Philippe, 1486	
Tr. Belles planches	p.92-94
Maître du chapotel	

Nicolas Philippe et Marc Reinhard 1477-1488

Par le même maître, vignettes allemandes

Titres	Claudin Tome III
Martin Husz, 1478-1500 Type de la Bible Atelier de la Bible en fr. (fac-similé) Vignettes allemandes	p. 175
Jean Siber, 1478-1500 Vignettes du Me de l'Ars moriendi de siber Et d'un autre maître inférieur	
Pierre Le Masson, Boniface Jehan et Jean de Vieilleville, 1479-1500 Vignettes belles initiales à fond noir à déterminer	
Mathieu Husz, 1482-1500	
La destruction de Troyes, 1486 Vignettes provenant de G. Leroy Me l'Ars moriendi de Siber	p.272
Legenda aurea, 1486 Même maître	
Valere le grand, 1485 Même maître, plusieurs vignettes et initiales	p.285
Le propriétaire en français Editions de 1484-1487	
L'initiale et planches sui. Du même maître Mêmes bois dans les 3 éditions	p.288
Marque de Mathieu Par le même maître	p.290
La melusine s.d. <i>S repand de vignettes du même maître</i>	<i>p.306, 307, 308 et 310 309= même suite que celle Ortuin et Schenk s.i.d (et p. 96 et 307)</i>
Livres des Consilles, 2 editeurs s.d., (vers 1486) Vignettes du même maître dans les 2 éditions Passées chez Claude Nourry dont les reproductions à vous déjà envoyées	
La Grand Danse Macabre, 1499 Vignettes de l'Ars Moriendi de Siber	p.310-319-320 323-324-325
Pierre Hongre, 1480-1500 Vignettes de M ^e A.M. de Siber	p.336-346-347
Jean Neumeister Armes du cardinal de Bourbon par Perréal Missel de 1487 et vignettes du M ^e Ars moriendi	

Fort heureusement, en tout cas, la compétence historique de notre auteur était à toute épreuve, et ses déductions de premier ordre :

« *Ce maître, dit-il, paraît avoir travaillé de 1480 à 1500 environ* », et on peut l'en croire. Il a « *collaboré aux alphabets destinés à l'imprimerie, et nous le trouverons dans certains cas mélangé avec les bois de Leroy. En tous les cas, il est le maître qui a travaillé le plus au XV^e siècle : le maître I.D. et Jean Perréal son loin d'avoir pareils bagages à leur actif* ».

Voici les pièces que Cartier était décidé à attribuer au Maître de l' *Ars Moriendi* :

IMPRESSIONS DE G. LEROY :

Titres	Qui	Pages
Dans le <i>Doctrinal de Sapience</i> , G. Leroy <ul style="list-style-type: none"> • Christ en croix (ensuite chez Balland) • Christ sortant du tombeau 	Claudin III id	p. 65 p.66
Dans <i>Pierre de Provence</i> , G. Leroy, s.d. <ul style="list-style-type: none"> • 3 vignettes 	Ibid	p.85-87
Dans les <i>Quatre filz Aymon</i> , G. Leroy, s.d. <ul style="list-style-type: none"> • 1 vignette 	Ibid	p.88
<i>Roman de la Rose</i> , Vers 1487-88, G. Leroy	Ibid	p.97
Dans le <i>Dance des Aveugles</i> , G. Leroy, vers 1485 <ul style="list-style-type: none"> • Marche de la mort 	Ibid	p. 101

IMPRESSIONS DE MATHIEU HUSZ :

Titres	Qui	Pages
<i>Legenda aurea</i> , 1486	Claudin	p.275-37
<i>Valère le Grand</i> , 1485	Ibid	p. 285
<i>La Mélusine</i> , s.d. Les 4 pt de 133x97 (la vignette de la p.309 est d'une autre main et appartient à la suite d'Ortuin et Shenk	Claudin	p. 96 et 307
<i>Maître de l'ars moriendi</i> (suite)		

IMPRESSIONS DE J. BOUTTELLIER (1485-94)

Titres	Qui	Pages
Cordial, s.d.	Claudin	p. 432
Cathon en françois, s.d.	Ibid	p. 433

JEAN PERRÉAL (probablement) :

Titres	Qui	Pages
Planche de dédicace, <i>Vita Christi</i> , Math. Husz, 1487	Claudin	p. 298
Lettre ornée P.	Ibid	p. 496
Baptême de Clovis	Ibid	p. 498

À noter les visages ronds, les sourcils très bas, les lèvres dessinées, les doigts déliés, le modelé des robes.

Il ne serait pas impossible que les deux bois du *Chappellet des Vertus* (Claudin 92 et 94) fussent de la même main ainsi que le christ, du *Livre des Saints Anges*, G. Leroy, 1486 (Claudin, p.68).

Enfin, les belles planches de la *Destruction de Troyes*, Leroy, 1485 (Claudin p.59-61), sont d'un maître fort habile sans rapport avec celui de *l'Ars moriendi* et présentant des analogies avec la dédicace de la *Vita Christi*, ci-dessus, mais tout autant de différences.

III – QUINZIÈME-SEIZIÈME SIÈCLE

*

Quatre autres graveurs, qui avaient travaillé à Lyon dès l'établissement définitif de l'imprimerie dans cette ville, se trouvèrent de chevaucher sur les deux siècles :

- HANS SPRINKELEE (1480^{ca}-15..) ;
- JEAN PERRÉAL (1482-1524) ;
- GUILLAUME II LEROY (1493-1528) ;
- ANTOINE CHEVALLIER (14..-15..).

A / HANS SPRINKELE ou SPRINGINKLEE

Baudrier pensait que « l'influence de Nuremberg, comme école de gravure, est indiscutable ». Husz et Schabeler, disait-il, « sont venus s'installer à Lyon vers 1480. Grands et riches éditeurs, ils ont pu amener des ouvriers ou des maîtres, ou les faire venir selon leurs besoins ». Hans Sprinkelé, pensait-il, dut être envoyé chez nous « par Koberger de Nuremberg, qui était membre d'une compagnie de libraires lyonnais, italiens et allemands ayant pour but de contrefaire les éditions des Giunta de Florence ». En tout cas, « Hans Sprinkelé a travaillé à Lyon, pour Saccon, vers la fin du XV^e et le commencement du XVI^e ».

En faisant la bibliographie de cet imprimeur, « on déterminera l'emploi de ses dessinateurs », mais je vous mettrai sous les yeux de beaux spécimens de ce maître signés de son monogramme.

Cela doit être Hans Sprinkelé. Cela sent l'école allemande : les personnages sont gros comme les bons Allemands ». Le graveur « Corneille de Septgranges* a dû être l'élève de Sprinkelé ; il a employé des bois signés de ce maître : à vous d'établir ce qui appartient à ces deux dessinateurs ; je ne suis pas à la hauteur de la tâche, mais nous tenons les fils ».



*Je crois que Baudrier a voulu dire « Corneille de La Haye ».

B / JEAN PERRÉAL

Cet artiste « paraît uniquement appartenir à la fin du XV^e siècle, 1492, tout au plus, pour ses œuvres connues jusqu'à ce jour ». Rondot « lui assigne 1482 à 1528 comme dates extrêmes d'exercice. Il est donc contemporain de Guillaume Leroy, et, comme pour ce dernier, son œuvre imprimée n'apparaît qu'à la fin du XV^e, après 1490 ».

Audin et Vial (*Dictionnaire des Artistes et Ouvriers d'art du Lyonnais*, II, p.100) font résolument de Perréal un artiste parisien, né probablement à Paris aux environs de 1460, et qui signait volontiers « Jean Perréal de Paris ».

« Lorsque vous aurez en main les reproductions des vignettes de Jehan Perréal qui sont dans les ateliers, ou plutôt, dans les librairies de P. de Vingle et de Claude Dayne, écrit Baudrier, vous aurez une bonne partie de l'œuvre gravée à Lyon, ignorée jusqu'à ce jour et entrevue par (Ambroise) Firmin-Didot. Une pièce surtout, représentant un lettré offrant son livre à un personnage, est de grande allure ».

Quelques jours plus tard, le 29 novembre 1914, à un moment où il semble à Baudrier, plein de confiance, que « la victoire des Russes est encore plus complète qu'on ne pouvait l'espérer (!) », il écrit de nouveau à Cartier pour lui dire que, « en ce qui concerne l'attribution des gravures du Térence (de 1493) à Jean Perréal », il se basait « sur la note N°2 relative à ce peintre, contenue dans la notice de Jean Treschel, c.225 de *l'Essai de la Gravure sur bois* », de didot. Celui-ci constate la présence de Jehan Perréal à Lyon, à la même époque, sans déduire qu'il en est le véritable auteur ». Mais, dit Baudrier, ce rapprochement paraît bien prouver qu'il en eut le premier l'intuition ». Au surplus, « Claudin n'a pas dû puiser ailleurs qu'à cette source ».

Voici ce que je trouve dans le dossier Baudrier-Cartier :

Jean Perréal, né à Lyon vers 1460, mort vers 1529

- 1^{ers} travaux pour le Consulat en 1483
- Employé à l'entrée de Ch. De Bourbon, archevêque de Lyon : 1485
- Dirige l'entrée de Charles VIII : 1489
- Suit le roi à Paris : 1489-1494
- Dirige la 2^{de} entrée de Charles VIII : mars 1494
- Séjour à Lyon : mars 1494-29 juillet id.
- Suit le roi en Italie, où il reste un an ½ : août 1495-fin 1496
- Dirige l'entrée de Louis XII : juillet 1499
- Accompagne le roi en Italie : 1500

- Ne quitte plus la cour depuis 1502
- Accompagne le roi à Gênes : 1506
- Travaux à Nantes et à Brou : 1502-1512.

Ces quelques lignes, écrites de la main de Cartier, sont suivies de l'article bibliographique que voici, extrait du Bulletin critique du 15 juillet 1885 ; de la plume de Léon Palustre :

1012

"L'origine du livre que nous avons sous les yeux est assez singulière pour être racontée tout au long.
 "Jamais M. Sancel n'avait songé à figurer au temple de Mémoire lorsque, par le hasard des enchères, un précieux tableau de la vieille école française, provenant de la galerie du duc de Parme, tomba un jour en sa possession. Le sujet représenté était une

10

2

Vierge glorieuse entre deux époux agenouillés, dont les initiales J. P. se voient en quatre endroits différents. Le mari sans doute s'appellait Jean ou Jacques, la femme Philippe, Pierrette ou Perronnelle; la discussion ne peut porter que sur ce point insignifiant. Aussi quel ne fut pas l'étonnement du public restreint qui s'occupe de questions relatives à l'histoire de l'art, quand, en 1874, M. Charvet, dans un gros volume consacré à Jean Perréal, hasarda timidement, il est vrai, que nous étions en présence d'une œuvre jusqu'alors inconnue du grand peintre lyonnais. "C'était son monogramme que, pour la plus grande commodité des critiques de l'avenir, on avait plusieurs fois répété. Quant au ménage bourgeois subitement privé des seuls indices qui puissent aider à le reconnaître, il se trouvait transformé en un couple royal; Charles VIII, et Anne de Bretagne nous avaient laissé là un tableau commémoratif

18

1. Lyon. Elairon, Mondel.

(10)

de leur mariage.

"Au besoin M. Bancel eût pu se contenter de cette fidèle traduction de sa pensée, mais il rêvait de compléter une découverte dont l'importance ne lui paraissait pas suffisamment comprise. Plus heureux que Ferdinand Rolle, Jules Renouvier et tant d'autres qui s'étaient occupés jusqu'alors de Jean Perreal, il possédait, croyait-il, le point de comparaison si longtemps cherché; rien ne l'empêchait donc, en se montrant observateur attentif, de reconstituer tout au moins partiellement l'œuvre d'un maître auquel il avait voué le reste de son existence. De là le beau livre à couverture en papier crocodile qui vient de voir le jour après dix ans de recherches et d'études. Seulement le temps dépense importe peu dans la circonstance et nous n'avons à tenir compte que du résultat obtenu. Or, en dehors des considérations que nous avons déjà fait valoir et qui répondent aux mêmes arguments,

quelque soit leur développement nouveau, il est malheureusement trop certain pour M. Bancel que Jean Ferréal n'est entré au service de Charles VIII, qu'après le passage de ce prince à Lyon, c'est à dire en 1493. Comment donc, deux ans plus tôt, aurait-il pu faire le tableau qui sert de base au plus fragile échafaudage qu'un historien ait jamais élevé? En second lieu, si nous avons ici les traits du roi et de la reine, les autres représentations que l'on donne d'eux sont fausses et M. Bancel lui-même a eu tort d'ajouter la moindre foi soit à la médaille datée de 1499. et qui, remarquez-le bien, ne saurait être disputée à Jehan Ferréal, soit à la miniature exécutée en 1512 où Anne de Bretagne est figurée remettant une lettre à un messager. Peu importe qu'au dire de Montfaucon on ne possède pas de portrait de la reine au temps de Charles VIII, le visage de cette princesse n'a pas dû se transformer si complètement

(10)

6

en quelques années. Toute sa vie elle a eu le front bombé qui explique sa ténacité bien connue. Du reste, le graveur aurait donc donné un démenti au peintre et risqué de mettre en doute la sincérité de son talent.

Mais c'est assez parler d'un tableau que tout le monde maintenant peut admirer au Louvre, grâce à la générosité de M. Dancel. Aussi bien, le nouveau livre sur Jean Terréal nous ménage encore d'autres surprises. Qui le croirait? Michel Colombe est réduit au rôle "d'interprète docile" et dans le tombeau de François II, duc de Bretagne, la part qui lui revient mérite à peine que son nom soit conservé. Et tout cela parce que Jehan Terréal, dans une lettre publiée, non pas "tout récemment", mais il y a vingt-cinq ans, a dit avoir envoyé à Baraugier, l'un des secrétaires de Marguerite d'Autriche, "le patron de la sépulture" du père de la reine. Mais plus haut ne ne lisons nous pas "que Michel Colombe a fait la dite sépulture."

(11)
1 (P. 35. et 137)

(10)

6

Donc Perréal lui-même reconnaissait ce que M. Bancel n'a pas craint de nier. Colombe est l'auteur du tombeau de François II, comme M. Paul Dubois, dans la même cathédrale, l'est de celui du général La Moricière. C'est le talent du sculpteur qui prime tout, et l'architecte ne vient qu'au second rang.

"Nous voudrions bien ne pas nous arrêter sur les questions de détail, mais comment, laisser dire que le chef-d'œuvre de Colombe a été exécuté non à Tours, mais à Nantes, que l'introduction en France du genre d'ornements connu sous le nom d'arabesques eut lieu en l'année 1502. Le plus ancien exemple date au moins de 1483, et il se voit au monument de Saint-Lazare, à Marseille. Citons également, dans l'Ouest, les pilastres de Solesmes, qui sont de 1496. Francesco Laurana et Jérôme de Fiesole, sans parler de plusieurs autres que nous ne connaissons pas, ont devancé Jehan Perréal dans la voie en question. Si ce dernier, en 1509, écrit à Marguerite d'Autriche: « J'ay revyré mes pourtraictures,

(10)

7.

au moins des choses antiques que j'ay eu à partir d'Italie, pour faire de toutes belles fleurs un bressé bouquet dont j'ay montré le jet au dict le Noire, » n'en faut-il pas conclure qu'avant cette époque il était encore attaché à l'ancien style? Et de fait il n'est allé en Italie qu'en 1506, c'est à dire un an après l'exécution des premiers plans de Brou.

Le langage tenu par Jean Peréal dans la lettre indiquée eût dû faire réfléchir M. Daniel sur la prétendue indélicatesse dont il charge la mémoire de Marguerite d'Autriche. Car, suivant notre galant Historien, jamais il n'a été dans l'intention de cette princesse de confier à l'artiste lyonnais l'exécution de ses grands projets. Si, durant plusieurs années, elle s'est montrée pleine de prévenance et d'affabilité, c'est qu'elle voulait arriver à s'emparer des plans dont elle avait besoin. Mais une fois en possession de ces derniers,

rien ne l'empêcha plus de lever le masque; Jehan Ferriéal se vit congédié sans façon et sa place fut donnée à un « maître mason » de Maliges, nommé Louis van Boghen.

"D'arguments à l'appui de cette thèse M. Bancel n'en apporte qu'un seul, et nous allons juger de quel poids il doit être auprès de ceux qui sont tant soit peu familiarisés avec le langage du XII^e siècle. « Comme l'on ne trouve dit-il, dans aucun document, que Marguerite se soit adressée à un autre architecte que Jehan Ferriéal, pour ses travaux de Brou, on doit considérer qu'il en fut, jusqu'à ce moment le seul ». Et ailleurs: « Quelques personnes ont voulu enlever à Jehan Ferriéal le mérite des constructions de Brou pour l'attribuer à Loys van Boghen, qui n'était ni peintre ni sculpteur, mais simplement un « maître mason des meilleurs. »

"Nous ne renverrons pas M. Bancel à l'école, cela serait peu respectueux, mais nous lui conseillerons bien humblement d'ouvrir

(1) P. 80. et 108

le Dictionnaire latin français de Robert Estienne, édition de 1544, au mot architectus. Il y verra qu'à cette date, pour désigner un architecte on ne se sert que de la dénomination dont le vrai sens lui a malheureusement échappé. A plus forte raison devait-il en être de même trente-cinq ans auparavant. De reste, dans le système de M. Bancel, comment parviendrait-on à expliquer que l'église de Brou ne ressemble à aucune de celles de Lyon ni de la région environnante. C'est un édifice du nord dont les caractères spéciaux se retrouvent dans toute la Belgique et sur les bords du Rhin. Véritablement les documents sont inutiles en pareille circonstance, il suffit d'avoir des yeux.

C'était déjà bien assez de tout ce qui précède sans un dernier chapitre consacré au tombeau de Louis XII. Mais M. Bancel tient à nous étonner jusqu'au bout. S'il ne voit pas des ressemblances là où il y en a, en revanche il en voit là où il n'y en a pas. Prétexte seulement à introduire Jehan Ferréal à Saint-Denis! La France, qui ne

(10)

10

possédait alors que des « maîtres maçons », les documents en font foi, était bien obligée de recourir à un peintre chaque fois qu'il s'agissait de faire œuvre d'architecte. Le raisonnement est décisif et trouve partout son application.

"Lorsque M. Bancal n'aime pas Marguerite d'Autriche, qui a joué un si vilain tour à son cher Terréal, il nous donne son portrait en chromolithographie, ainsi que celui de son époux Philibert le Beau, d'après les vitraux de l'église de Brou. A cela nous ne verrions rien à redire, tout au contraire, si nous étions en présence de quelque illustration nouvelle. Mais il n'en est pas ainsi, et le lecteur pour son édification, n'a qu'à recourir à l'histoire de la collégiale par M. Jules Baux. En fait de planches en couleur une seule s'imposait dans la circonstance, c'était celle destinée à reproduire le tableau qui porte le prétendu monogramme de Jean Terréal. Mais au lieu de cela on nous donne une simple gravure au burin. Décidément ce beau-

(10)

11

livre est édité avec une certaine économie.

"Vous ne poursuivrons pas plus loin un compte-rendu que quelques-uns trouveront peut-être bien sévère; mais, à notre avis, il ne fallait pas laisser s'accréditer des erreurs qui menacent de tout compromettre. L'histoire de l'art commence à peine à sortir de l'obscurité où elle était ensevelie, et ce serait la plonger de nouveau que de substituer la fantaisie au fruit des plus pénibles recherches. M. Bancel, avec la meilleure foi du monde, a cru sans doute que l'érudition s'improvisait et, sans préparation aucune, il a abordé un sujet difficile à tous égards. Ceux qui d'avance connaissent les travaux déjà parus sur Jehan Perréal n'ont rien à apprendre des deux cent cinquante pages que nous venons d'analyser; quant aux autres, ils nous sauront gré peut-être de les avoir prémunis contre des idées dont ils seraient faits à leur tour les inconscients propagateurs.

"Léon Palustre".

C / GUILLAUME II LE ROY

Le maître au nombril ou au Trait ventral

Ce n'est, certes, pas sans raison que Baudrier flattait sans cesse « le flair et la merveilleuse sagacité » de son correspondant. Cartier, en effet, paraît avoir joui d'une disposition toute particulière pour découvrir, au milieu de main s caractères communs, l'indice particulier qui aidait à faire reconnaître l'œuvre au milieu de cent autres.

« Vous êtes merveilleux de sagacité et d'observation, lui écrit Baudrier, le 6 avril 1911 ; votre admirable flair et parfaite connaissance de la gravure vous a fait découvrir au premier coup d'œil un trait distinctif d'un de ces maîtres dont personne encore n'a soupçonné l'existence, et que vous me révélez d'une manière si précise et précieuse pour me guider dans mes investigations ».

En effet, en parlant ainsi, Baudrier faisait allusion à ce minuscule détail que venait de discerner Cartier dans l'œuvre d'un dessinateur encore inconnu : un petit trait curieux, un rien, qui dans la plupart des personnages de ses compositions, va du nombril au pubis. « Nous l'appellerons provisoirement, entre nous, le maître au Nombril », dit-il à Cartier ; « c'est lui qui a fait un beau frontispice pour Étienne Gueynard, 1495-1530 approximativement et provisoirement pour nous repérer... Il a dessiné de nombreux bois et de nombreuses lettres ornées comme Reverdy l'archaïsant ; comme lui, il a travaillé pour tous les ateliers alors en exercice. Il devait très certainement jouir d'une grande notoriété

Ce nom de « Maître au Nombril », c'est Cartier qui le lui avait donné ; c'est, lui disait Baudrier, « une merveilleuse découverte, plus précieuse encore, peut-être, que celle du maître archaïsant », car « tous les bois de 1506 à 1515 portent sa signature ».

Simon Vincent avait, en effet, « utilisé en grand les services de ce maître avec son confrère Gueynard, les deux plus riches marchands du temps », et c'était là « une preuve de plus de la renommée de ce maître », qui « paraissait avoir précédé de peu l'archaïsant ».

Et il concluait que « si on le retrouvait fin du XV^e, on pourrait le nommer sans contredit Guillaume Le Roy II », car le fils du prototypographe lyonnais « était peintre et graveur ».

En effet, quand, après avoir beaucoup recherché, beaucoup découvert, Baudrier eut fixé ses idées, il avait « petit à petit découvert le maître au nombril dans de nombreux volumes de Gueynard et de Simon Vincent » et plus tard « chez les Maréchal et les Crespin ».

Bonhomme, « plus ancien que Jean de Tournes et Guillaume Rouillé, ayant travaillé de 1536 à 1569 », avait « certainement employé Reverdy dès le début de sa carrière, au moins pour les lettres ornées ». L'alphabet à fond criblé renfermant des animaux » dont il avait la

spécialité », ne « pouvait être que de lui » ; aussi, pour établir Reverdy, était-il nécessaire « de faire François Juste, Jacques Moderne », et tous les imprimeurs qui avaient « travaillé de 1530 environ à 1545 ». À cette époque, « Reverdy a joué, ainsi que le maître au nombril, un rôle des plus importants dans l'illustration du livre » ; ses « alphabets sont fort nombreux » et « on les retrouve partout, dans des ateliers très différents ».

Ils l'appelèrent bien, en effet, le Maître au Nombriil, mais Cartier semble avoir préféré la dénomination de Maître au Trait ventral, et c'est ainsi qu'il le désigna dans la lettre que j'ai reproduite plus haut.

« Le maître au Nombriil, écrit plus tard Baudrier à son ami, est l'auteur de la belle planche reproduite à (la notice de la Bibliographie lyonnaise consacrée à) Romain Morin que vous aviez très belle.

« Elle a été utilisée dès 1510 par S. Vincent. Chez Morin, elle doit être de 1520 si j'ai bonne mémoire.

« Ce maître au nombril est un des deux dont je vous avais parlé et que je ne savais comment désigner. Il doit être postérieur un peu à l'autre qui doit chevaucher sur le XV^e et qui a donné dès 1503 de bien curieux bois. Plus je vais, plus je pense que l'on peut identifier ce maître au nombril avec Guillaume Le Roy, maître peintre, souvent appelé Guillaume le peintre, maître Guillaume le Flamand.

« On le trouve dans les taxes de 1493, époque où il habitait rue Saint-Antoine, tirant à Notre-Dame de Confort, jusqu'à 1525-1528, c'est-à-dire jusqu'à son décès, survenu « rue Mercière », passant ainsi « toute sa vie dans le quartier de l'imprimerie ».

Lorsque Louis XII fit son entrée à Dijon, Guillaume Le Roy y fut appelé pour diriger l'ornementation d'un mystère ; et en 1515, à Lyon, il fut chargé, avec deux de ses confrères, de la décoration qui fut faite à l'occasion de l'entrée de François 1^{er}, « preuve évidente, dit Baudrier, de la notoriété dont il jouissait ». Il a donc « joué le premier le rôle que nous savons avoir joué après lui Reverdy, Salomon, Vase et le maître à la Capeline, que, suivant Steyert, on peut identifier avec le maître Thomas, chargé des décorations de l'entrée du 13 juin 1564, faite à Lyon par Charles IX et Henri prince de Béarn ».

Guillaume II Le Roy, « fils d'un imprimeur », et pour cette raison « très versé dans les choses du métier », semble avoir été « le seul maître du temps capable de mettre debout le colossal travail que nous retrouvons aujourd'hui ». Il est visible que « l'influence flamande se révèle dans plusieurs de ses œuvres », mais il est clair « qu'il eut lui-même deux manières ».

Baudrier estimait que « si l'on pouvait s'appuyer sur cette influence flamande », cette reconnaissance équivaldrait à « une signature ». Toutefois, disait-il, « l'analogie est incontestable avec les autres maîtres » de l'époque.

Baudrier, chacun l'aura remarqué, travaillait quelque peu au hasard des rencontres et sans méthode bien définie ; il « empoignait » un, deux ou plusieurs imprimeurs ou libraires, mettait

debout leurs notices et les publiait sans désespérer. Son impatience était véritablement fébrile et malade et il le reconnaissait lui-même bien volontiers :

(image manquante)

« Je viens de mettre d'aplomb Étienne Gueynard ; c'est par lui que j'aurais dû commencer il y a longtemps ».

Il le dit à Cartier et se le reproche véhémentement :

« Malheureusement, lui dit-il, vous ne m'aviez pas encore fait faire la connaissance du maître au nombril, et j'étais bien ignare sur son compte avant votre révélation ».

Il considérait Gueynard comme le libraire le plus représentatif de la fin du XV^e siècle. Gueynard, de qui « tous les bois sont du maître au nombril », et « ils donnent la clef de ses œuvres au XV^e siècle », clef qui « ne se trouve que là ».

Guillaume II Le Roy fait à lui tout seul l'objet d'une lettre datée du 24 décembre 1912. Longuement, il en entretient Cartier, énumérant complaisamment l'œuvre du graveur :

« Pour achever le début de ce maître, il faudra, lui dit-il, prendre les impressions dès 1494, où elles figurent déjà. Nous avons pris son œuvre par la fin, et souvent après passage dans quatre ou cinq ateliers différents. C'est ce qui vous a dérouté, comme moi du reste.

« C'est lui (Le Roy) qui est l'auteur des initiales, marques, bandeaux, etc. à fond noir pointillé de point blancs. Pour les marques du XV^e, il s'est inspiré de bois parisiens, mais comme initiales, il a fait mieux qu'à Paris. La marque de Jacques Huguetan est peut-être de lui, mais comme ce libraire a eu dès 1497, un dépôt à Paris, et qu'il était messenger de l'Université de (cette ville), tout en étant citoyen de Lyon, j'hésite à l'attribuer au maître au nombril. Par contre, celles de P. Reberget, de G. Boisson et de Jean Faure... (sont) certainement de lui : c'est le même type des alphabets employés dès 1495 chez Perrin le maçon, puis par tous les libraires lyonnais successivement. Cette marque figure sur un volume daté de 1496.

« Il a donné aussi dès le XV^e des alphabets avec animaux dont Reverdi paraît s'être inspiré postérieurement ; il paraît donc avoir été un des maîtres de Reverdy. Il est, en outre, l'auteur de nombreux alphabets avec fond blanc ou moitié fons blanc et moitié fond noir.

« Comme suite(s), celle des Metamorphoses d'Ovide parue en 1510 chez Gueynard, deux ou trois bibles, un Catalogue sanctorum avec plus (de) cent vignettes petites, une suite de l'Opus regale de dix vignettes en 1512 dont je retrouve dès 1502 des pièces détachées. Les marques de Nicolas de Benedictis, de Constantin Fradin et Fradin (François) ainsi que leur matériel sont de lui, de même le matériel et les marques se Simon Vincent, plus chez ce dernier la splendide suite du Catalogue gloriae mundi, employée par Antoine Vincent jusqu'en 1550, parue en 1517 chez Simon. C'est certainement un des maîtres primitifs les plus intéressants, que grâce (à) votre incomparable compétence nous allons pouvoir établir.

« ... J'ai trouvé deux nouvelles gravures de lui, représentant le Christ en croix à Avignon et je vais les faire reproduire. Le missel de 1520 imprimé par Moilin de Cambray pour S. Vincent est entièrement de lui, lettres initiales, et vignettes. Il a travaillé, pendant toute sa vie, pour S. Vincent, François et Constantin Fradin, Sacon, N. de Benedictis et même pour François Juste dont il a dessiné la première marque en 1524. Cette chasse aux gravures est d'autant plus intéressante qu'elle nous permettra d'identifier de nombreux bois déjà reproduits qui sont certainement de lui, car je les retrouve très anciennement... Il a aussi dessiné pour Jean Diamantier, éditeur de la Mer des histoires, imprimée, en 1506, par Claude Davost... ».

« Je viens, écrit Baudrier le 16 avril 1913, de trouver un chef-d'œuvre de G. Leroy : deux superbes vignettes à pleine page, in-folio, du Missel de Lyon, Pierre Hongre, 1500, que je n'avais pas su identifier tout d'abord. Il a été reproduit par Claudin..., ainsi que le superbe alphabet dessiné par le même maître qui orne ce missel. Cela prouve que G. Leroy était déjà, en 1500, en pleine possession de son talent, et que ce maître a dû produire beaucoup au XV^e siècle, si l'on en juge par ce qu'il a fait de 1500 à 1528. Le bois imprimé en rouge représentant les armes du cardinal de Bourbon, qui figure dans le Missel de Lyon imprimé en 1487 sur l'ordre de ce prélat, par Jean Neumeister... est, à mon avis, de G. Leroy. Il n'est pas douteux que (ce dernier) se soit inspiré « des deux escuz aux armes et devise de M. le cardinal faitz avec l'espee flambante » ; mais G. Leroy, en les reproduisant, y a mis sa manière.

« Jean Perréal, (à qui ces armes avaient été attribuées par Claudin), ayant peu résidé à Lyon, n'a pu faire le colossal travail de G. Leroy, qui n'a pas bougé.. ». Et c'est pour cela, pensait Baudrier, qu'il faut identifier le maître aux pieds bots avec J. Perréal, qui a peu produit, mais dont la liste des œuvres s'augmente chaque jour. »

Après avoir beaucoup étudié le maître au nombril et son œuvre immense ; après l'avoir identifié à Guillaume II Le Roy, fils de notre prototypographe, Baudrier conclut de ses recherches que ce dessinateur « paraît avoir travaillé non seulement pour son père, mais encore pour Mathieu Husz et plusieurs autres imprimeurs du XV^e siècle ; ainsi, le titre et le

dernier feuillet, contenant une marque, du Missel du Puy, imprimé par Baland en 1511, sont de lui, « ainsi que les grandes vignettes du canon ».

En novembre 1913, Baudrier n'avait point encore, sur Guillaume II Le Roy, acquis une certitude absolue :

« En ce qui concerne l'identification du maître au nombril avec Guillaume II Leroy, cela ne modifie en rien la question (?). J'ai préparé depuis longtemps un canevas de la notice de ce maître qu'il m'est impossible d'achever avant de connaître l'origine de ses premiers bois. »

Cette notice « est uniquement appuyée sur les documents d'archives, ne voulant la compléter que par les livres qui, au XVI^e et surtout chez Gueynard, sont généralement datés ». Cet artiste « étant qualifié de Flamand dans plusieurs chartreaux, il est évident qu'il n'est pas né à Lyon, et qu'il est venu s'installer avec son père à Lyon, en 1473 ; certainement, mais probablement en 1472 ». Le fait est « qu'il ne paraît pas dans les taxes avant la mort de son père » : logeant avec lui, il « n'avait pas à y figurer ». En 1493, « il remplaça ce dernier dans le logement qu'il avait pris rue Mercière, après son départ de la maison de Barthélemy Buyer », et « il y figurera jusqu'à fin 1528 », date où « il est remplacé par sa femme » d'abord, et puis « par son fils ».

« En réalité, conclut Baudrier, les Leroy ne sont pas Flamands, comme l'a fait justement remarquer Polain, qui est du pays, G. Ier Le Roy est porté natif de Liège, ce qui veut dire (qu'il est) Wallon, cela change la question et, cela fait comprendre la raison pour laquelle, ils sont venus en France. En tous les cas, il n'est pas venu à cause de la destruction de Liège, comme Claudin l'avance ».

Le 31 juillet 1914, Baudrier écrivait d'Amareins, dont il était maire, à son ami Cartier :

« Les redoutables nuages qui s'amoncellent de tous côtés ne permettent plus de faire de projets de longtemps, et, en hâte, avant le commencement de la mobilisation que nous attendons à chaque instant, je m'empresse de vous remercier de votre aimable lettre, heureux de voir que vous adoptez ma façon de voir sur G. Leroy ».

Certain jour d'avril (de quelle année ?), Baudrier était parti pour Genève et y avait porté à Cartier un paquet d'épreuves de gravures. Le dimanche 14 avril, celui-ci lui répond :

« Il n'y a qu'un bois, dans tout le paquet, que l'on puisse attribuer au Maître au Nombril, celui de l'Annonciation dont je ne sais pas la date (Traite dévot. Etc.). Il est très difficile de distinguer le visage de l'ange sur lequel l'intelligent bibliothécaire de Toulouse a apposé son timbre, mais les deux personnages ont les bandeaux de la chevelure retroussés à la hauteur des joues, ce qui est constant chez le M. au Nombril et surtout le nez de la Vierge est typique ; il a l'air d'un museau fendu, par suite d'une erreur de perspective qui place sur le même plan la narine et l'extrémité du nez. Or je ne trouve ce nez, si frappant que chez notre maître. Vous le vérifierez identique, par exemple dans le bas d'une colonne et tenant l'attache d'une

couronne. C'est très caractéristique. Le faire et les airs de tête sont bien ceux aussi de ce dessinateur.

« Le reste, non, je ne crois pas et voici pourquoi : Dans tous ces bois, lorsque l'artiste exécute une tête de trois quarts, il prolonge, comme tous les dessinateurs, la ligne du nez par celle du sourcil placé du côté où la tête est tournée. De plus, ce que ne fait jamais le M. au Nombriil, il prolonge l'extrémité intérieure de l'autre sourcil, de manière à marquer le méplat du nez. Il y a là une différence essentielle. D'autre part, les dessinateurs de vos bois – car il me paraît y en avoir plusieurs – font souvent passer les bandeaux de la chevelure sur les sourcils, ce qu'évite toujours le Maître au Nombriil dont les sourcils sont courts et peu arqués.

« Enfin, la planche accompagnée de deux écussons fleurdelés, au-dessus des personnages, me paraît sûrement de la même main que le bois de la Nef des Dames. C'est le seul rapprochement que je puisse faire pour l'instant ; tous les autres auraient besoin de termes de comparaison plus nombreux... ».

Et plus loin :

A chacun de vos envois, Leroy s'affirme toujours davantage. Sa manière évoluée et caractéristique est nettement établie et il ne nous reste plus qu'à tenter de le retrouver dans les débuts de sa carrière. Les pièces que je possède de 1490 à 1500 sont encore trop peu nombreuses pour que j'ose les lui attribuer, ni émettre une opinion sur sa manière initiale ; vos recherches ultérieures et les documents que vous réunirez pour le XV^e siècle feront sans doute la lumière sur ce point ».

La nette dénégation que contient la première partie de cette lettre eût dû décourager Baudier de poursuivre ses imprudentes attributions, du moins d'en modérer les manifestations ; il n'en fut rien.

Il semble avoir été fort séduit par une bordure qu'il avait reproduite dans la cinquième série, p. 183, de sa *Bibliographie lyonnaise* : séduit, parce que, ayant pu « remonter » cet encadrement jusqu'au début du XVI^e siècle, très satisfait de ce « remontage », il en avait fait l'objet d'une notule, que voici :

ENCADREMENT DE M^e AU NOMBRIL

V^e série, p. 183.

« Cet encadrement est inspiré et copié de celui que Josse Badius a employé, pour la première fois, dans son édition des œuvres de Cicéron de 1511, dont M. Ph. Renouard donne trois reproductions, pp. 48, 49 et 50. Il paraît même avoir été copié sur la contrefaçon faite à Paris, pour le compte de Nicolas de La Barre, reproduit par M. Ph. Renouard, p.52. Dès 1512, il fut copié à Lyon par le Maître au Nombriil alias Guillaume II Leroy et employé dans

les Ciceronis Epistolae familiares imprimées par Jean de La Place pour Étienne Gueynard. Ce libraire l'employa dans de nombreux volumes, puis le céda à Claude Nourry qui l'utilisa dans les éditions du Peregrin de 1528 et 1529 ; la même année, Claude Nourry le prêta à Jean Lambany, qui l'utilisa dans le Légende dorée de 1529. Rentré chez Nourry, Claude Carcan, veuve de Nourry l'employa dans l'édition du Peregrin de 1533. Voir série III, p. 85, puis Pierre de Sainte-Lucie, successeur de Nourry, l'employa en 1540 pour une nouvelle édition de la Summa Azonis pour le compte des frères Frelon, reproduit Ve série, p. 183.

« Le même frontispice a aussi été utilisé par Gueynard pour une édition du même ouvrage 30 ans avant. Tous les frontispices de Gueynard, des Vincent et des Giunta-Gabiano ont une histoire analogue. On les retrouve jusqu'en 1560 chez Jacques Moderne et autres imprimeurs du même genre ayant acheté les matériels d'ancienne librairie ou imprimerie. Pour être à peu près fixé, il faudrait avoir terminé complètement la bibliographie. Mais ayant remonté cinq ou six des principaux frontispices, je crois pouvoir affirmer qu'il en est de même pour tous les autres.

« Les heures de Geoffroy Tory sont de 1526. Le Maître au Nombriil a parfaitement pu les copier. Mais il faudrait admettre que ces bois ont été copiés par le Maître au Nombriil pour Denis de Harsy chez lequel on en trouve du même genre et qu'ils auraient passé après chez les Huguetan. Pour les vignettes, je ne suis pas affirmatif comme pour les encadrements, qui sont signés. La copie de l'encadrement du maître au nombriil sur un bois de Paris, copié lui-même sur une copie, est curieuse à constater. Le Maître au Nombriil est mort en 1528. Tous ses encadrements remontent à Gueynard, S. Vincent, Jac. Giunta, Scipion de Gabiano, C. Fradin et Aymon de La Porte. Denis de Harsy nous donnera des vignettes curieuses ; elles ressemblent aux horae des Huguetan ? 1538 ».

Voici quelques pièces attribuées par Cartier au Maître au Nombriil :

Opus regale		Lyon, Gueynard, 1512, in-8
1	Pieta, Il. 96 L. F4	Trait ventral ; bouche en M ; cheveux en bandeaux rehaussés
2	Obsèques Il. 98 L.F4	Arbre en rosace
3	St- Pierre et Paul Il. 97 L. F5	Id. ; racines – chevelure en bandeaux rehaussés
4	Adoration de lz Croix Il. 98. L. 73	Front bas ; édifices de travers
5	Saint Pierre, Sébastien, Laurent etc. Il 98, L. F4	Front bas ; barbe en brosse
6	Salomon sur son trône Il. 97 L. F6	Cheveux en bandeaux rehaussés ; barbe en brosse
7	La confessio, Il. 97 L. 77	Id.

Biblia magna ; Lyon, Étienne Gueynard, 1520 :

1. Titre : *Encadrement* : dans le fronton : Dieu le Père entre deux anges ; à la base : Saint Pierre en costume pontifical ; à sa gauche : Saint Jean ; à sa droite : Saint Paul. –Dans

les montants : la création, en six compartiments. Répété aux lim. F° (bb6) et f° 191.
Sur le titre : *Saint Jérôme* dans sa cellule, bois de 64x99. –Exécution très soignée.

2. *Suite A*. –Nous désignons ainsi une série de bois, mesurant de 36 à 37 de h. par 51 à 58 de l. d'exécution soignée, à tailles courtes, très régulières, peu nombreuses et laissant beaucoup de parties en blanc. Ces planches doivent avoir été exécutées d'après la suite de la célèbre *Bible italienne*, Frad^{on} de *Mallermi*, publiée à *Venise*, par *Luc-Ant. De Giunta*, au début du XVI^e siècle (et peut-être avant dans la *Bible italienne* du même *Giunta*, 1490, f°, dont les figg. sont du Maître T ; cf Brunet). En tout cas, le style de la suite de *Gueynard* est dans celui des bois vénitiens de la fin du XV^e siècle et certaines inscriptions telles que *Helya*, *Re Achab*, *Salamun Re*, montrent que ces compositions ont eu pour maître des originaux italiens. C'est au Maître au Nombriil que nous attribuons ces copies : on y retrouve en effet ses airs de tête, ses arbres à racine triple sortant du sol, et ses touffes de plantes à larges feuilles, semées dans le terrain, enfin ses nuages en coquille d'escargot (*Zacharies*).
3. *Suite B* : Quelques bois, dont plusieurs d'exécution fort médiocre mais dont l'aspect, le style, est moins archaïque et plus libre que celui de la série A. Les personnages sont aussi plus grands, les tailles plus nombreuses et plus longues, enveloppant davantage les formes. –Dimensions 36 à 37 x 57 à 60. –Cette suite *n'est certainement pas du Maître au Nombriil*, ni par les airs de tête, ni par le style des arbres (cf. *Job*, *Roville*, 1548, f°156), ni par la conduite des tailles.
4. 1 bois de 52x58, au f°1 (sa création des animaux), reste déjà à 1516, f°1, d'une suite appartenant par le style, et par le faire à *l'École lyonnaise du XV^e siècle*.

Nouveau testament :

1. 1 bois de 124x112, en tête de l'Évangile de Saint-Mathieu, f°357 : *La Vierge et l'Enfant*, avec un orant et des Anges. Le visage de la Vierge au menton pointu rappelle le style Flamand, mais l'orant, les anges et l'enfant sont dans la manière la plus caractéristique du Maître au Nombriil.

La Bible en françoys ; Lyon, G. Rouillé, 1547 et 1548 :

2. Titre : *Saint-Jérôme* dans le désert, bois de 116x90. Paraît pour le 1^{re} fois dans la *Biblia*, Jean Marescahl. Erreur (1526), f°. –F. lim. 6 V° : *La Création*, en 6 comp : 202x127 (1^{er} tirage, *Bible*, *Gueynard*, 1516, 4°).

3. Suite A : 63 bois de la suite dans le style vénitien, parue pour la 1^{re} fois dans la Biblia d'Étienne Gueynard (par Maylin de Cambrai), 1516, f°.
4. Suite B : 12 bois d'une suite dont on retrouve déjà quelques spécimens dans la Bible d'Étienne Gueynard. Elle est moins archaïque, à tailles plus nombreuses et plus enveloppantes, à figures plus grandes. Le style n'a rien d'italien, *mais n'est pas non plus celui du Maître au Nombriil*. Ce sont des copies réduites de la suite allemande, parue chez Boullé, 1542, 8°).
5. 1 bois de 41x61 (David en prières, Psaumes, f°161). Par le style, l'air de tête, la conduite des tailles et le trait blanc, cette planche nous paraît ne pouvoir être attribuée qu'à *Georges Reverdi*.

Total= 78 bois, y compris le titre, dont certains se trouvent deux fois.

Guillaume II Le Roy, le Maître au Nombriil, n'était pas seulement un dessinateur de grand talent, un peintre remarquable, Cartier avait trouvé, au cours de l'année 1914, qu'il était encore un très bon miniaturiste :

« J'espère bien ne pas avoir la berlue, mais je crois sérieusement avoir découvert des miniatures originales du Maître au Nombriil et je vous prie d'examiner la question de près. Il s'agit de celles qui ornent l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale du Missale sec. Usum Lugduni, Neumeister 1487. Vous voyez la miniature représentant le Christ en croix entre la Vierge et S Jean et reproduite en couleurs par Claudin. Comparez maintenant les traits et l'expression du visage de la Vierge, ainsi que la disposition du voile, avec la femme représentée dans un bateau, de la suite des figures des Illustrations de Gaule, faite par Baland et reproduite par vous XI, p. 10. Vous serez sûrement frappé de l'identité absolue, surtout dans la forme du nez et de la vulgarité des traits.

« En outre, vous observerez dans la miniature, ces singuliers petits nuages en spirale ou en coquille d'escargot que je n'ai jamais rencontrés que chez le Maître au Nombriil et valent une signature. Si mon rapprochement vous paraît fondé, on pourrait assigner la date de 1510 environ aux miniatures, la 1^{re} édition des Illustrations publiée par Baland datant de cette époque. L'intérêt de cette constatation résiderait surtout dans le fait que l'on pourrait affirmer que le Maître au Nombriil a été un peintre habile et renommé et que dès lors son identification à (Louis ?) Leroy se trouve ainsi plus solide encore, en même temps que l'on connaîtrait du même coup l'auteur des miniatures du Missel ».

Baudrier, le 12 octobre 1914, le remercie de sa nouvelle découverte qui, dit-il, « mérite amplement la notice dont (Cartier lui parle) avec hésitation » : vous pourrez peut-être la compléter, lui dit-il, « par un document que je m'empresse de vous signaler et que vous avez identifié *sans le voir* par votre admirable découverte » : il s'agissait, je crois, du Missel de 1487, enluminé par Guichard de Pavie de Rovedis, docteur en décrets, chanoine et infirmier de l'abbaye d'Ainay.

Je possède, ajoutait Baudrier, le terrier manuscrit de l'infirmerie d'Ainay, de 1470 à 1519 ; il est illustré de miniatures du même maître, fait pour le même Guichard de Pavie de Rovedis, dont les armes sont répétées dans plusieurs bordures. Vous pourrez y retrouver en plus, ses anges et ses animaux.

« *Les miniatures de G. Leroy, conclut-il, cachent deux gravures sur bois représentant l'une Dieu le père et l'autre le Christ en croix que vous ne connaissez pas encore mais qui doivent être reproduites, ce qui n'a été fait dans aucun travail à ma connaissance* ».

Et il lui signale « un nouveau manuscrit » à l'actif de cet artiste, ce qui, lui dit-il, confirme votre admirable découverte » : *Entrée de François premier, roy de France en la cite de Lyon le 12 juillet 1515*, éditée par la Société des Bibliophiles lyonnais, d'après le manuscrit conservé à la bibliothèque de Wolfenbüttel.

D / ANTOINE CHEVALLIER

Il y a quelque quarante ans, M. l'abbé Gaston, alors vicaire à Saint-François de Sales, à Paris, trouvait dans les plats d'une reliure ancienne, qui recouvrait une édition des Lettres de Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, publiées chez Hignan de Paris, en 1522, une magnifique estampe coloriée, qu'il présenta ainsi dans l'Annuaire de la Gravure française, de 1911, p. 113 :

Le fragment que nous allons décrire et que nous avons réussi, grâce à d'infinies précautions, à dégager heureusement des feuillets de toutes sortes qui le recouvraient de part et d'autre*, se compose de deux morceaux bien complémentaires, trouvés chacun dans l'un des plats de la reliure du volume déjà indiqué.

On y voit une grande figure drapée dont la partie inférieure seule subsiste et qui est celle d'une femme, chaussée de souliers à mailles de fer, armée d'une énorme massue et foulant aux pieds un personnage aux attributs royaux (sceptre et couronne fermée).

Un titre en lettres gothiques, inscrit dans un petit rectangle au-dessus de la figure principale, nous avertit que cette figure symbolise la vertu de « *Force* » - et une banderole qui se déroule en pleine planche, à droite, près du personnage terrassé, nous apprend que ce roi n'est autre qu' « *Holoferne le despit* ».

Au bas de l'estampe se lisent les huit vers suivants, écrits en caractères xylographiques et distribués sur quatre lignes seulement :

S'il vous aduièt perte ou dômage

Par subtiles inuentions //

Comme accidès noises oultraiges

Napp'tes vindications.//

Soustenes les corrections

Pour lhonneur du doulx create(ur). //

Et toutes tribulations

Portes par force en (v)os(tre cueur). //

Les mêmes vers se retrouvent dans les *Grandes Heures de Simon Vostre à l'usage de Rouen pour 1508*¹ et c'est ce qui nous a permis de restituer avec certitude les finales des deux dernières lignes, qui sont incomplètes dans le fragment que nous avons découvert.

Il y a tout lieu de penser que l'estampe que nous venons de décrire faisait partie d'une « Suite » consacrée aux Vertus et qu'il en existait de semblables dans la même série pour la Foi, l'Espérance, la Charité, la Prudence, la Justice et la Tempérance.

Les *Grandes heures de Simon Vostre* que nous venons de citer contiennent, dans les vignettes qui encadrent le texte, six figures symbolisant autant de Vertus.

On y voit – uniformément – une femme avec différents attributs, qui foule aux pieds un personnage nommément désigné. Pour la Foi, c'est Mahomet ; pour l'Espérance, Judas ; pour la Charité, Hérode ; pour la Justice, Néron ; pour la Prudence, Sardanapale ; et pour la force, Holoferne².

*Il y avait notamment une curieuse épreuve en placard avec corrections manuscrites, appartenant à un calendrier liturgique pour les mois de février et mars 1519. On y remarque le *deleatur* qui est encore en usage aujourd'hui. La reproduction qui est jointe à la présente communication nous dispense d'une description plus détaillée. Nous dirons seulement que l'exemplaire original nous paraît avoir été colorié « au patron », et que les couleurs, d'une étonnante fixité, n'ont pas souffert de l'action de l'eau chaude pendant le dépeçage de la reliure.

Le symbolisme d'Holopherne terrassé par la vertu de Force était donc, si l'on peut ainsi parler, *classique*, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, et on trouverait de nombreux exemples pour les siècles antérieurs en dépouillant les anciens manuscrits. M. Léon Dorez a signalé ainsi plusieurs miniatures de la vertu de Force avec le personnage d'Holopherne, dans le volume qu'il a publié en 1904 à Bergame sous ce titre : *La Canzone delle virtie e delle scienze di Bartolomeo Bartoli di Bologna*³.

Les vers eux-mêmes que nous lisons sur l'estampe xylographique récemment découverte appartiennent évidemment à une série de légendes traditionnelles, puisqu'on les retrouve dans les encadrements des Livres d'Heures.

Voici à titre d'exemple, et toujours d'après les Grandes heures de Simon Vostre pour Rouen (1508), divers huitains correspondant à celui que nous avons déjà cité pour la vertu de Force.

Le mauvais état de la reliure que nous avons dépecée, ne nous a pas permis de sauver un des coins de l'estampe conservée dans les plats. Toute cette partie s'effritait presque et c'est même ce qui nous avait déterminé à sacrifier cette reliure pour en explorer le contenu.

Du moins, nous avons lu avec une netteté absolue un nom qui se trouvait inscrit en caractères xylographiques de moyenne grandeur, sur une bande transversale, dans le coin inférieur droit de l'estampe, celui d'*Antoine Chevallier*.

Ce nom nous était parfaitement inconnu, et c'est M. Émile Picot, de l'Institut, à qui notre trouvaille avait été soumise, qui nous en révéla tout l'intérêt. Il y reconnut en effet la signature d'un peintre et « *faiseur d'ymaiges en pappier* », signalé par M. Natalis Rondot dans son ouvrage intitulé : *Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XV^e siècle*⁴. Cet artiste – l'auteur de notre « ymaige » - travaillait à Lyon, où on relève son existence en 1499. Il était marié et habitait rue de la Grenette⁵. Il dut mourir entre 1518 et 1528.

M. Natalis Rondot fait précéder la liste où il est question d'Antoine Chevallier, de cet avertissement : « *Les noms qu'on trouvera ci-après sont restés obscurs ; ils sont, en l'état présent des choses, sans intérêt ; mais ils peuvent en acquérir quelque jour et c'est pourquoi nous ferons une brève mention de chacun de ces graveurs.* »

1- *Bibliothèque Mazarine*, Re 19556. – C'est à M. Rahir, le très-érudit libraire parisien, que nous sommes redevables de la connaissance des huitains inscrits dans les bordures de ce Livre d'Heures.

2 – Chaque Vertu est ainsi opposée à son « contraire ». Mahomet, au sortir du Moyen-Âge, apparaît encore comme le grand ennemi de la Foi. Judas est le type du désespoir ; Hérode, de la cruauté ; Néron, de la tyrannie... Et quel plus lamentable exemple de faiblesse que celui d'Holopherne, décapité dans son sommeil par Judith !

3- Bibliothèque de l'Institut, N. S. 1669, in-4°.

Notre heureuse trouvaille aura contribué à réaliser, pour le graveur Antoine Chevallier – dont on ne connaissait encore aucune œuvre, - l'espérance du savant érudit lyonnais. Elle piquera la curiosité des bibliophiles qui n'estiment guère les vieilles reliures qu'à raison de leur valeur artistique et ne soupçonnent pas toujours les belles raretés que des reliures communes peuvent recéler dans leurs flancs sans élégance. Et peut-être ne sera-t-elle pas indifférente aux historiens d'art, si curieux de tout ce qui touche aux origines de la gravure française.

Baudrier ayant envoyé le spécimen de cette estampe à Cartier, celui-ci n'en fut point, semble-t-il, très troublé, très intrigué :

« *Ne vous mettez pas martel en tête, lui écrit Baudrier, la vie de ce tailleur d'images est beaucoup trop courte, et son nom, sur la vignette, y figure comme enseigne commerciale, et non comme maître* ».

Cf. Abbé Gaston, Notice dans *Revue des Bibliothèques* ; Paris, 1910, N° 1-3.

4- Paris, Claudin, 1906, in-8, page 132.

5- Ces deux détails nous sont fournis par un autre ouvrage de M. Natalis Rondot : *Les Peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle* (Paris, Plon, 1888, p. 75). Un « painctre en papier » du nom d'Etienne Chevallier est signalé aussi à Lyon en 1515-1517 (*Ibidem*, p. 79).

La *Bibliographie lyonnaise* de Baudrier (1^{re} série, 1895) signale plusieurs imprimeurs du nom de *Chevallier*, qui exerçaient à Lyon au XVI^e siècle : *Loys*, taxé en 1506 ; -*Pierre*, taxé en 1529-1539 ; - *Aymon*, taxé en 1533 ; - *Bertrand* (1545-1554).



Et son... tribulacions... portes...
Et son... tribulacions... portes...
Et son... tribulacions... portes...

ff. 120r

Et son... tribulacions... portes...
Et son... tribulacions... portes...
Et son... tribulacions... portes...

IV – SEIZIÈME SIÈCLE

Enfin, au XVI^e siècle, on compte à Lyon au moins quatorze graveurs sinon quinze :

- Georges REVERDY, *le Maître archaisant* (1520-1560) ;
- Corneille de SEPTGRANGES (1523-1557) ;
- Johan FRANK, *le Maître I.F.* (1538-....) ;
- Clément BOUSSY, *le Maître aux Enfants chauves* (1547) ;
- Pierre ESKRICH, *alias Vase, ou Cruche* (1548-1590) ;
- Jean COSTE (1548-1561) ;
- Le Maître du *Testament Novum* (1548) ;
- Bernard SALOMON, *alias le Petit Bernard* (1549-1569) ;
- Thomas ARANDE, *Maître Thomas ou le Maître à la Capeline* (1552-1564) ;
- Pierre WOEIRIOT (1554-1572) ;
- Gabriel SYMEONI (1554-1567^{ca}) ;
- Antoine du PINET (1564-1565) ;
- Le *Maître I. D. Ar.* (1566) ;
- Hugues SAMBIN, *le Maître aux Cariatides* (1572) ;
- N... STRADA (1576-1577).

JEAN DALLEs et I.D. :

- En-tête du *Quadragesimale aurum de pacentis* de Treschel (1488) portrait de Caracioli signé I.D.
- Les *Mystères de la Sainte Messe*, Le Roy 1488-90. *Annonciation* signée I.D. (Claudin). Id. dans *Nef des Dames vertueuses* d'Arnoullet (1503). Id *Bréviaire de Gaule* de Denis de Harsy (1528).
- Dans *Missel de l'Église de St-Étienne*, Toulouse (1490). *Lapidation de St-Étienne*.
- Une *Crucifixion* signée I.D. dans un livre imprimé au XV^e siècle.
- Postilles en français d'Arnoullet en 1520. *St-Jean l'Évangéliste* signé I.D.
- Maître de *Reverdy et Corneille de Septgranges*.

MAÎTRE DE L'ARS MORIENDI de SYBER. :

- Bois utilisés par Pierre Bouteiller (Pincerne)
- Jean Syber
- Jean Dupré
- Pierre Maréchal
- Jacques Moderne
- Aussi Mathieu Husz, G. Le Roy, et Michel Topié, Jacques Payen.

Hans SPRINKELÉ :

- 1480-...
- Venu de chez Kolinger de Nuremberg travailler pour Saccon.

Jean PERRÉAL :

- Maître aux pieds bots
- Peintre
- Gravures du *Térence* de 1493 de Treschel.

Guillaume Le Roy :

- Maître au Nombriil
- 1493-1528
- A Gueynard pour de nombreux livres :
- *Opus Regale* 1512
- *Biblia Magna*, 1520
- A Rouillé :
- *Biblia en François*, 1547
- A Neumeister :
- Miniatures du Missale de Neumeister.

Antoine CHEVALLIER.

A / GEORGES REVERDY

Le plus important des dessinateurs évoqués par Julien Baudrier est, à beaucoup près, Georges Reverdy, celui que Cartier appela le « Maître archaisant ». Il le découvrit en mars 1910 ; mais ce ne fut qu'au début d'avril qu'il le signala à Cartier :

« Je m'escrime, dit-il, à établir l'œuvre d'un graveur et peintre qui a été célèbre au XVI^e siècle et que l'on connaît relativement peu ; ci-joint un acte qui nous fixe approximativement sur sa mort :

« 13 août 1565.

« Engagement, comme apprenti, d'Etienne Reverdier, fils de feu maistre Georges Reverdier, quand vivait tailleur d'istoires, à Lyon, au service d'Estienne Carta, orfèvre pour quatre ans, commençant au jour des presentes.

« (Fiard, not) ».

« Il s'agit incontestablement, poursuit Baudrier, de Georges Reverdi, *alias* Reverdy, en latin *Reperdius*, que Nicolas Bourbon a célébré dans ses *Nugae*, Séb. Gryphius, 1538, p.153. Eloge fait en remerciement d'un portrait de N. Bourbon, fait et gravé sur bois par ledit Reverdy, portrait reproduit VIII^e série (de la *Bibliographie lyonnaise*), p.119. Cette vignette porte la date de 1538. Bourbon le déclare l'égal d'Holbein, auteur d'un autre portrait du même poète... et daté de 1535 ».

En effet, La Croix du Maine, « bien placée pour savoir », attribue à Reverdy les médaillons du *Promptuaire des médailles* de G. Rouillé, publié pour la première fois en 1553, en trois langues : latin, italien et français. Rouillé est l'auteur des trois textes, il le dit dans son avis au lecteur ».

On croit que Reverdy mourut vers 1564, et cette date est en effet confirmée par le document reproduit plus bas ; il travaillait à Lyon depuis 1538, et se basant sur ce long séjour, Baudrier cherchait à lui attribuer ce qui de toute évidence n'appartenait point à ses confrères. C'est ainsi qu'il avait « trouvé » dans l'atelier de Bonhomme et d'Arnoullet des suites et des travaux qui lui paraissaient être de lui, les animaux du « Rondelet » et du Bousseret » par exemple. Et il espère que, après l'examen qu'en aura fait Cartier, « ce sera un point éclairci ».

En effet, dit-il encore :

« Je préfère chercher à adapter les bois aux gens connus que de chercher à dénicher des Moné ou autres du même genre ; cela paraît plus vraisemblable, et votre admirable identification du maître archaisant va joliment simplifier la question ».

Le 19 février 1911, Baudrier remercie son ami pour ses « précieuses indications sur la Bible de Rouillé » :

« Ce Maître Archaisant, dit-il, me fait de plus en plus l'effet de pouvoir être identifié avec Georges Reverdi... Ce dessinateur célèbre, comparé à Holbein en 1535, devait être déjà d'un certain âge pour pouvoir mériter cet éloge. Son existence cadre absolument avec celle de Reverdy, mais d'un Reverdy qui aurait changé de manière : c'est l'intermédiaire entre l'archaïque gothique et l'archaïque vénitien ou florentin. Il doit être, si non un élève, mais

(image manquante)

inspiré de Jean Dales. On lui doit de nombreux alphabets, ce qui prouve qu'il a dû, comme Cruche et Salomon, travailler pour les libraires et les imprimeurs : Reverdy passe pour avoir fait celui des oiseaux et dessiné les poissons de Bonhomme. Avant d'apprendre et suivre la nouvelle école, Reverdy a donc très probablement beaucoup travaillé pour les lettres ornées et figures dont sont remplis les volumes de 1500 à 1545 ».

Un mois plus tard, Baudrier écrit à Cartier :

« Comme spécimens intéressants du faire de Reverdi, je ne connais que la marque première de Scipion de Gabiano, signée des initiales G.R., et le portrait de Bourbon publié par Gryphius. La Croix du Maine lui attribue des animaux de Rouillé ; en fait d'animaux, Rouillé n'a édité que les oiseaux de l'alphabet ; par contre, son associé, Macé Bonhomme, a édité les poissons et « l'auteur a confondu les deux associés ».

Et puis, il rectifie Rondot, en ce qu'il a fait travailler Reverdy « de 1529 à 1564 » ; ces dates, prétend-il, ne sont pas exactes : 1564 est celle de la mise en apprentissage du fils de Reverdi, qui a dû mourir avant 1529, date de sa première inscription sur les taxes, et a dû dessiner dès 1520 » :

« Veuillez examiner le bois du Dictys Cretensis ; vous trouverez dans la tête d'Ève sortant du corps d'Adam le nez typique du maître archaisant : c'est cette pièce qui me fait dire qu'il a travaillé dès 1520 à Lyon. Elle est remarquable, mais elle sent le graveur sur cuivre. Or, il est certain que Reverdi(us) a travaillé le cuivre. Quant à l'identité même de cet artiste, « ce sont vos propres travaux et vos curieuses constatations qui tendent de plus en plus à me rendre probable l'identification du Maître archaisant avec Reverdi. C'est même la seule qui me

paraisse possible avec les documents connus. Comme Vase et Salomon, il a joué un rôle considérable dans l'illustration du livre. Comme Vase, sa carrière a été longue ».

Cartier, alerté sur notre dessinateur par les sollicitations de son collaborateur, dut s'occuper activement de lui :

« J'ai trouvé en rentrant à Lyon, lui écrit ce dernier le 17 mars 1911, votre bonne et aimable lettre relative à Georges Reverdi, puisqu'il est italien »...

Baudrier a lu, relu et médité sur la lettre de Cartier ; il « abonde dans le sens de ses étonnantes découvertes » :

« En effet, il y a des bois dont les tailles ressemblent à celles de la gravure sur cuivre : je vais les chercher, dit-il ; dans le Promptuaire des médailles il y a une vignette à la seconde partie représentant Moïse recevant la loi, et une autre qui sont peut-être du Maître archaïsant en plus des portraits. Les portraits de la première partie sont secs et durs ; ceux de la seconde partie, les derniers surtout, sont de Corneille de La Haye ».

Ce Georges Reverdi, Alessandro Baudi di Vesme, directeur de la Pinacothèque de Turin, le considérait comme Piémontais, et le nommait Reverdino, mais il en parlait d'après La Croix du Maine, sur qui il s'appuyait.

« Toutefois, disait-il, je vais cultiver le monsieur de Turin, et comme il m'offre de faire des recherches, accepter son offre pour la partie piémontaise de cet article ».

Le « Monsieur de Turin » dut ne point « abonder dans le sens » des idées du savant bibliographe lyonnais.

« Attendons les tuyaux du Turinois pour nous prononcer, écrit ce dernier à Cartier, mais je préfère de beaucoup voir en le maître archaïsant et Georges Reverdier, un artiste français et en Reverdino un artiste piémontais et ne tiens pas le moins du monde à les identifier ».

Un peu trop de chauvinisme le faisait s'égarer ; le directeur de la Pinacothèque de Turin lui écrivait :

« Mon opinion que Reverdino fut Piémontais est fondée sur la circonstance que, au commencement du XVI^e, on ne trouve de Reverdino ailleurs qu'en Piémont (ou dans le Montferrat et le comté d'Asti, régions qu'on commençait à cette époque à considérer comme piémontaises). Au XIV^e et XV^e siècles, il y avait des Reverdino à Montiglio, diocèse d'Asti. Au XVI^e, je ne les y trouve plus, mais, en revanche, on commence à en voir figurer à Asti et à Casal. Ainsi, j'ai trouvé le testament (fait à Asti le 19 janvier 1529) de Bernard Reverdino, frère de Pierre, et père de Barthélemy et de François. La Croix du Maine déclare de son côté que le graveur Reverdy établi à Lyon était Piémontais. Comment aurait-il deviné qu'il y avait

en Piémont une famille (très obscure) nommée Reverdino ? Il faut donc admettre que ce renseignement lui est venu ou de Georges, ou du Reverdy, fils de Georges ».

« Tout cela, répliqua Baudrier, ne fait rien à notre thèse. Georges Reverdy, conclut-il, très vraisemblablement d'origine piémontaise, a dû venir très jeune à Lyon avec les Gabiano, d'Asti », ce qui semble bien de sa part un acquiescement, une adhésion formelle à l'opinion d'Alessandro Baudi de Vesme, ou plutôt le père de Georges a dû venir à la fin du XV^e d'Asti avec Barthélemy Trot, qui était de Borgo. « Georges a dû faire ses études de graveur à Lyon ou à Paris, tout en étant plus ou moins d'origine piémontaise ».

Et Baudrier continue à collationner son œuvre :

« Vous aviez flairé juste. J'ai retrouvé hier à la Mazarine, écrit-il de Paris à Cartier, la Bible renfermant les deux séries des suites complètes du Maître archaïsant, la première de forme rectangulaire pour l'illustration de la Bible que nous ne connaissions que par de rares spécimens trouvés dans la bible de Rouille Payen 1547-1548, et le Flavius Joseph des héritiers Giunta. C'est la Bible en français imprimée en 1551 par Philibert Rollet. Elle est rare et je n'en connais que deux exemplaires, l'autre est à Fribourg. C'est un morceau capital pour G. Reverdy ; sa suite est de valeur inégale, il y a du bon et du très médiocre. Il paraît s'être inspiré un peu des suites publiées chez Sacon : la petite suite du Nouveau Testament de Rouillé s'y trouve au complet avec les bois représentant les apôtres de la bible Rouillé-Payen. Il est évident que les suites Bernard Salomon et Cruche sont supérieures, et l'on se rend compte de l'éclipse du Maître archaïsant, qui avait joui jusqu'alors d'une si grande notoriété ».

De fil en aiguille, si je puis dire, Baudrier en arrive à se persuader que « Reverdy a dû venir à Lyon vers 1510, peut-être avant », appelé par Vincent ou Gueynard, les deux plus grands libraires de la fin du XV^e siècle et des vingt premières années du XVI^e ».

Mais « toutes ces dates étaient très approximatives »; elles résultaient du coup d'œil d'ensemble que Baudrier venait de donner « à ses vieux bouquins », et « cela lui avait fait renouveler connaissance avec des amis un peu trop oubliés », ou plutôt, « d'après l'inspiration de Rondot, qui trouvait le Maître archaïsant et ses prédécesseurs indignes de ses recherches ».

« Que n'est-il là encore, disait Baudrier à Cartier, pour assister à votre triomphe ? Le maître au Nombriil, ajoutait-il, se trouve dans de nombreux ateliers, mais principalement chez Gueynard et les membres de la Compagnie des Libraires. C'est un artiste qui a beaucoup travaillé et dont les œuvres abondent ».

Baudrier le « connaissait depuis longtemps » mais « n'avait pas su le débrouiller » ; il espérait toutefois que « lorsque ses tournées dans le Midi seraient faites et achevées dans le sens où il les avait entreprises », pouvoir élucider « pas mal de choses ».

Manque une page !!!

...contient deux suites du maître archaïsant différentes de celles du *Nouveau Testament* Payen-Rouille, 1548-1558 ».

Outre ces suites, Reverdy lui paraît-il l'auteur de nombreuses lettres ornées et figurées, en usage dans des ateliers bien différents, dans la première moitié du XVI^e.

« *Si, dit-il, tout n'appartient pas à ce maître, on pourra dire que c'est de son école* ».

Il estime infiniment l'œuvre de ce dessinateur, non point tant en soi, mais parce qu'il « sera intéressant pour l'histoire de la gravure d'étudier ces suites qui sont liées avec l'histoire de la typographie ». En effet, « ces séries d'alphabets figurés, isolées dans les textes ne disent pas grand-chose, mais réunies, elles forment un tout avec une idée dominante dans chaque alphabet ».

Il paraissait à Cartier qu'il y a dans la manière de Reverdi, un caractère capital qu'il « recommandait à Baudrier (d'observer) parce qu'il pouvait lui être fort utile », et qui lui sautait à l'œil depuis qu'il avait, réuni un dossier, en bonne partie de son œuvre. C'était ce qu'il appelait le *trait blanc* le long du contour des membres.

« Tous les bons maîtres, disait-il, l'emploient, parce qu'il détache le contour et fait tourner le muscle, mais personne, à son avis, pas même le Maître à la Capeline, ne s'y est astreint avec autant de rigueur et de conscience que Reverdi ».

Et il assure son correspondant qu'il retrouvera ce caractère « dès les débuts du maître, dans sa suite archaïsante du Nouveau Testament, dans celle plus évoluée de l'Ancien non moins que dans ses dernières œuvres, par exemple dans la belle figure de la Prudence (le *Miroir politique*) », où le trait blanc « indiqué avec une force extraordinaire à la partie inférieure du bras gauche ».

C'était ce détail qui, tout compte fait, engageait Cartier « à donner aussi à Reverdi la planche médiocre des divers Etats » dans le même volume :

« Comparez, dit-il à Cartier, comparez par exemple avec les Emblèmes de Vase et vous constaterez que le trait blanc est beaucoup plus rare et moins net, quand il existe ».

Bref, le sentiment de Cartier sur le Maître archaïsant semble être résumé dans une lettre du 3 février 1911, dont voici la partie qui concerne cet artiste :

« Au moment où vous m'écriviez, je rencontrais, dans votre t.v, cette planche du Dictys cretensis qui m'a longtemps arrêté et dont certaines analogies avec les airs de tête de l'Archaïsant m'avaient frappé. Il n'est pas douteux que le nez et le menton pointu d'Ève ne soient dans sa manière, que le type de Dieu le père ne ressemble à l'un de ceux que l'on trouve fréquemment dans sa Bible et son Nouv. Test (le type d'Émile Picot), mais il y a une difficulté sérieuse et qu'il me paraît difficile d'écarter : dans toutes les suites que nous connaissons de l'Archaïsant, même dans les alphabets de sa meilleure époque, il a un procédé caractéristique pour rendre le feuillage des arbres dont les branches se terminent par



un bouquet en éventail, quelquefois avec un bouton au centre de l'éventail. Dans le Dictys, le procédé n'a aucun rapport avec celui-ci, c'est un massé en lobes arrondis, avec la branche au milieu système que la Capeline adoptera plus tard pour ses arbustes d'arrière-plan.



Or, vous savez la valeur déterminante du dessin des arbres ; il signe un bois de Cruche, de Salomon ou de la Capeline au moins autant que les airs de tête les plus caractérisés de ces maîtres.

« Dans l'état actuel de nos recherches, je crois que si nous pouvons fixer –autour des années 1559-1560- le terminus de la carrière de l'archaïsant, nous ne sommes pas encore en mesure de préciser les dates du début. Celle de 1510, qui lui assignerait une production d'un demi-siècle, me semble bien hypothétique. Tout ce que nous savons pour l'instant est que la suite de Moylin de Cambrai est la plus ancienne production que nous ayons rencontrée jusqu'ici de notre maître, mais nous ne connaissons même pas la date à laquelle cette suite a paru pour la première fois. Je n'ai aucun doute d'ailleurs que vous parviendrez à la déterminer.

« En revanche, nous sommes arrivés simultanément depuis votre dernière visite, à une constatation qui m'apparaît comme la preuve décisive de l'identification proposée par vous de l'Archaïsant avec Reverdi. Elle corrobore si puissamment celle que nous avons tirée de la marque N°1 de Gabiano, signée GR, laquelle était déjà très forte, que nous tenons aujourd'hui la vérité, et c'est là un fait capital. Il éclate aux yeux que la marque de la 2^e partie du Promptuaire (1553) et la vignette de l'Adoration des Bergers sont de l'Archaïsant. Ce personnage de la marque et celui qui lève la main vers le ciel au centre de la vignette sont le type spécial à ce maître (le nez, le menton pointu, la bouche tirée). Le berger qui tient un flambeau à droite n'est pas moins caractéristique ; vous le trouverez constamment dans le Nouv. Test. De Payen, 1548, 16°, mais en particulier dans le personnage à gauche, bois du martyr d'Étienne, éd. De Roville, 1558, p.421 (l'éd. De Payen a une planche d'un autre maître).

« De plus, c'est le procédé de taille de l'Archaïsant, taille soigneuse, correcte, et habile, avec les nus modelés par des traits réguliers, toujours horizontaux, mais l'ensemble monotone et de tonalité grise. C'est exactement ces caractères que nous retrouvons dans nombre de médaillons. Nous avons donc la preuve, d'une part que l'Archaïsant est l'auteur des deux vignettes du Promptuaire et de l'autre qu'il a exécuté une bonne partie des portraits. Mais comme la Croix du Maine attribue de la manière la plus formelle à Reverdi le Promptuaire, ce serait nier l'évidence que de ne pas vouloir reconnaître dans ce dernier notre Anonyme. Vous l'avez dégagé du voile dont je n'espérais certes pas le voir jamais sortir lorsque je vous

l'ai signalé après l'étude du Nouv. Test. De Payen. Alors même que nous n'apportons pas d'autre contribution à l'histoire de la gravure lyonnaise, nous y aurions marqué notre passage.

« Je suis bien impatient de savoir ce que vous donnera le dossier de Turin et s'il vous livrera des dates qui nous permettront de nous orienter mieux dans la question des débuts de Reverdi à Lyon et de l'époque à laquelle il s'y est établi. S'il s'agit bien du même maître que celui qui a travaillé dans votre ville, son origine italienne expliquerait pourquoi on lui doit des copies en taille-douce d'Agostino Musi, de Bonasone et du Maître au Dé signées G. Reverdius ou G^eR, mais expliquerait beaucoup moins le genre, nullement italien, des bois à compartiments, de sujets différents, à la manière des livres d'heures français, que notre Archaisant a employés dans le N. Test. De Payen, où l'on trouve aussi des têtes bien grosses pour être italiennes et des types bien plus français qu'italiens.

« De ce côté-là, nous ne sommes pas encore tout à fait au bout de nos peines.

« En tous cas, nous pouvons ajouter encore à la liste des œuvres de Reverdi, puisque nous avons le droit désormais de le reconnaître dans l'Archaisant, le frontispice que vous avez reproduit t.v., 171, Frellon, sans date, mais entre 1535-1540. Un coup d'œil vous convaincra, d'après les types si caractéristiques des deux figures du haut du fronton, à gauche et à droite ».

« Mon cher ami,

« Le dimanche est le jour béni où je puis souffler un peu. J'ai hâte d'en profiter pour vous remercier de votre très intéressante lettre qui m'apporte comme toujours tant de lumières sur des questions que je puis soulever mais que je serais incapable de résoudre sans vous. Quelle somme prodigieuse de documents vous avez amassée au cours de toute une vie d'infatigables recherches : il n'y a pas un point obscur que je rencontre, pas un anneau à retrouver et à résoudre que vous n'ayez la solution toute prête.

« Si vous parvenez à établir que Reverdy est le Maître archaisant, vous aurez fait une découverte capitale, parce que vous aurez reconstitué du même coup la personnalité artistique de Reverdy, dont on ne savait presque rien à ce point de vue, sinon qu'il avait beaucoup produit. Voici comment je crois que l'on pourrait poser le problème :

- 1. A-t-on des raisons suffisantes pour considérer l'alphabet aux Oiseaux dont vous m'avez parlé comme étant de Reverdy ?*
- 2. Cet alphabet offre-t-il des figures humaines, seul moyen sûr de reconnaître le style du Maître archaisant. Malheureusement pas, si c'est bien l'alphabet dont vous m'avez remis dernièrement trois lettres en fac-similé, mais il est certain cependant que les*

types des oiseaux offrent des analogies avec ceux de l'alphabet des Enfants nus (voir plus bas), lequel est de l'archaïsant.

« Pour l'instant, je me borne à vous signaler les faits suivants qui sont acquis :

Le Maître archaïsant a exécuté de nombreux alphabets, entre autres =

1. *Celui aux Enfants nus (grand alphabet des Frelon et moyen alphabet des mêmes, reproduit par vous V, p. 163-166)*
2. *Celui de 48mx48, avec sujets se rapportant à la lettre, dont j'ai trouvé trois spécimens dans le Flavius Josephus, Giunta, 1566, f° : C(eres) ; D(aphné) ; A(gar), à l'apine(?) et aux p.25 et 246.*
3. *Alphabet de 39 ½ à 40 mm, sujets bibliques, dont j'ai noté deux lettres dans la Bible de Roville et Payen, 1543, f° : Naissance d'Ève, f°1 ; Jugement de Salomon, 175V°*

L'archaïsant a exécuté aussi des encadrements :

- A. *Par exemple, celui de la Iurisprudencia de Derrer, Frelon, s.d., 4°, reproduit par vous, V. p.171, et celui à cuirs, style lyonnais Renaissance, avec deux enfants assis dans le bas, qui appartient exclusivement à Jean de Tourne et paraît pour la 1^{re} fois dans les Fables d'Ésope, 1549, in-16.*

Petits bois de la Bible de Roville et Payen, 1548, f° :

- B. *Vous m'apprenez que cette petite suite, genre vénitien, a paru en 1516 chez Maréchal pour Gueynard, avec encadrements genre Renaissance, mais sont-ce les mêmes encadrements que ceux qui se trouvent dans la Bible de Roville, 1548 ? Cela me paraît bien difficile. Ces derniers sont de pur style lyonnais à cuir, mascarons et cariatides ; or ce style n'a pas paru à Lyon avant 1545 au plus tôt et il ne me paraît pas possible qu'on puisse les trouver déjà en 1516, à une époque où le style est tout autre et tient encore du gothique avec influence de la Renaissance italienne. Prière de vérifier. Les cadres de Roville mesurent 54 à 55 mm de haut x 74 à 75 de large. Voulez-vous une photographie ? ».*

« Votre bonne lettre m'indique la direction dans laquelle nous devons tendre pour essayer de reconstituer la personnalité artistique de ce Reverdy dont on ne connaît guère jusqu'ici que le nom, un portrait et, si l'on en croit La Croix du Maine, les médaillons du Promptuaire.

« Parviendrons-nous à l'identifier avec notre maître archaïsant ? Grosse question. Mais il y a un fait qui me paraît capital, presque décisif en faveur d'une hypothèse dont tout l'honneur vous revient. Il s'agit de la marque N°1 de Scipion de Gabiano, laquelle est signée RC. Je viens de l'examiner à l'instant, sur l'indication que vous m'en donnez. Elle est pour moi une révélation, mais il ne s'agit pas de s'emballer. Voici donc ce que je vous prie de faire : ouvrir votre 5^e série à la p. 165, grand alphabet des Frelon aux Enfants nus, lequel est sûrement de

*l'Archaisant. Maintenant, comparez l'Enfant de la lettre **Q** avec l'Amour à gauche de la marque de Gabiano : la coupe du nez, la ligne du menton et du maxillaire inférieur, l'arrangement des cheveux et plus encore, la position du bras droit, la main couvre la tête ; enfin l'identité de la taille. Notez aussi que ce type de visage n'est pas quelconque ; il est au contraire caractéristique de l'Archaisant. Prenez, par exemple, votre Flavius Josephus de 1566, p.4 (Adam et Ève tentés par le serpent) et comparez les traits du visage d'Adam avec le même bonhomme de la marque Gabiano, ce nez spécial, cette bouche tirée et triste, et la conduite des tailles pour le modelé des nus.*

« Enfin, pour mettre à l'épreuve la valeur de nos critères, veuillez examiner les airs de tête et les tailles des marques 7, 8 et 9 des Frellon (V^e série, p.156) et me dire à qui vous les attribuez, d'après les éléments que vous fournira, par exemple, le Nouveau Testament de Payen, 1548 (Ou Rouillé, 1558).

« D'autre part, les dates sont en notre faveur. Jusqu'ici, vous ne pouvez en assigner de plus ancienne à l'apparition de la suite biblique de l' Archaisant que celle de 1531 dans l'éd. Imprimée par Myt pour Scipion de Gabiano, mais cela suffit pour le moment. Nous avons reconnu d'autre part que certains bois du même maître paraissent, pour la première fois, dans le Nouveau Test

« De Roville, 118, 16° et marquent l'évolution de sa manière vers le style de la nouvelle école. Nous voici dans les limites que vous assignez à la carrière de Reverdy En tous cas, ce qui n'est pas contestable, c'est le rôle très étendu joué par l'Archaisant dans l'illustration du livre entre 1530 et 1560, en y comprenant de nombreux alphabets, marques et encadrements, et d'autre part, l'importance attachée par les contemporains à l'œuvre de Reverdy. Il y a là toute une série de rapprochements que vous avez admirablement saisis et qui tendent tous à nous permettre d'identifier le Maître Archaisant avec Reverdy.

« Il faut maintenant pousser les recherches dans cette voie. Je vais examiner de près le Promptuaire des Médailles, dont notre Bibliothèque possède 3 éditions. Peut-être, trouverai-je, dans les portraits de fantaisie des types caractéristiques de l'Archaisant et aussi des analogies dans la conduite des tailles et le modelé.

« Une question délicate, c'est le G^e Reverdinus, graveur en taille-douce, qui paraît bien être le Georges Reverdy, ou Maître Georges, des Archives lyonnaises, puisque les documents le qualifient de graveur, c'est-à-dire graveur s/métal et non, sauf au début (en 1539), de tailleur d'histoires. On connaît de Reverdinus, une cinquantaine de pièces au burin ; le cabinet de Lyon en possède-t-il ? Je pense du moins qu'il s'en trouve à Paris. Nous devons voir et comparer avec le style de l'archaisant.

« Lorsque vous aurez pu établir la chronologie de la petite suite de la Bible de Maréchal-Gueynard (puis Rouillé-Payen, 1548), je crois que nous constaterons que la suite genre vénitien a paru bien avant les 20 planches environ, plus évoluées, que j'ai mises à part et dont quelques-unes peuvent être du début de l'Archaisant ».

« *Jean Moni, graveur sur bois à Lyon dans le XVI^e siècle* », dit Péricaud, ce qui paraît être une formidable erreur. Voici ce qu'en dit Steyert à propos du déchiffrement des légendes qui accompagnent les gravures :

« *Cette fausse méthode a toujours été et sera de plus en plus un obstacle au progrès des recherches iconographiques ; elle a fait naître une foule d'attributions inexactes, et, en ce qui concerne notre ville, elle a doté notre école d'un certain Jean Moni, artiste imaginaire qui n'a jamais existé que dans le cerveau de son inventeur. C'est à Papillon, écrivain complètement dépourvu de critique, que l'on doit cette belle découverte. Quelques syllabes tronquées et tracées par le graveur sans aucune intention, ont servi de base à cette imagination de l'auteur du Traité de la Gravure sur bois. Une des planches des figures du Nouveau-Testament, de Roville, imprimé en 1570, représente Saint-Jude lisant, l'assemblage fortuit de certaines lettres tracées sur le livre qu'il tient, forment entre autres, le mot de shoni (Moni ?). C'est d'après une telle coïncidence que Papillon s'est formé une opinion au sujet de l'auteur de cette gravure et de celles qui l'accompagnent. Personne n'ignore cependant que l'usage de figurer des mots sur les livres était familier aux anciens artistes qui se plaisaient à pousser la minutie et le réalisme jusqu'à ces petits détails. Les mots ainsi dessinés se rapportaient quelquefois plus ou moins exactement au texte réel des livres reproduits, souvent aussi, ce n'étaient que des lettres réunies au hasard ou même de simples traits sans aucune forme déterminée.*

« *Voici, du reste, la reproduction figurée des trois lignes dessinées sur la planche en question, par laquelle on pourra juger de la valeur de l'interprétation qu'en a donnée Papillon :*

- *Onesi*
- *Noem*
- *Moni*

Il suffit de jeter les yeux sur ces mots pour reconnaître combien il a fallu de bonne volonté pour y voir une signature d'artiste et le nom de Moni, d'autant mieux que la première lettre de ce mot est douteuse. Ces trois lignes rentrent évidemment dans la série des légendes fantaisistes dont les artistes du temps aimaient à orner les livres représentés dans leurs compositions. Le maître à qui l'on doit les Figures du Nouveau Testament y a prodigué ce genre de détail ; ainsi Saint-Mathieu tient un livre sur les pages duquel on distingue, au milieu de plusieurs traits informes, les syllabes « rei mo... pro opr », etc. Dans la scène de la transfiguration, Moïse est représenté avec les Tables de la loi, où se remarquent quelques lettres ; ailleurs, Saint-Marc paraît entouré de livres écrits en caractères grecs très bien imités mais ne formant aucun sens, tels que : ονωθ Πvz..., sans compter quelques lettres romaines qui s'y trouvent mêlées dans la planche de la femme adultère, Jésus-Christ écrit sur

le sol en hébreu ; et enfin dans celle qui représente Saint-Pierre guérissant un boiteux, apparaît une imitation fort heureuse d'inscription antique, de très bon style comme dessin et comme rédaction.

« On voit par là que le dessinateur de Roville avait un goût marqué pour ces puérités ; il n'était donc pas à propos de chercher dans ces lignes une signature d'artiste, et il serait fort extraordinaire qu'il eût été caché son nom à travers ces mots qui, dans tous les exemples que je viens de signaler, ont été tracés sans aucune intention de former un sens.

« il est bien vrai que dans une des figures de l'Apocalypse du même ouvrage, on trouve les lettres IM placées d'une manière très apparente sur un livre, et qui pourraient être considérées comme des initiales d'artiste, néanmoins les attribuer au prétendu Moni est une hypothèse qui n'a pas l'ombre de vraisemblance, et s'il fallait les donner absolument à un maître, il faudrait y reconnaître bien plutôt la marque de Jean Maignan, l'un des meilleurs peintres lyonnais de cette époque et le seul auquel elles puissent s'appliquer. Mais M. Didot, lui-même, me fournit la preuve du contraire et le moyen de discerner d'une manière certaine le véritable auteur des planches attribuées au prétendu Jean Moni.

« Je lis dans le catalogue des livres de l'habile iconographe (col. Elxvj), cette révélation curieuse :

« Une note manuscrite, d'une main du XVI^e siècle, mise sur l'un de mes exemplaires, dit que 62 gravures de cette belle suite (des Figures de la Bible et du Nouveau Testament) ; ne sont pas de Cruche. Comment expliquer cette assertion ».

« Cette note, qui a embarrassé M. Didot, se comprend tout naturellement par ce fait incontestable que Cruche, autrement Eskrich, est l'auteur des planches de l'ouvrage, sauf un certain nombre qui appartiennent, les unes au maître au monogramme P.V., les autres à l'artiste qui a illustré les Imprese de Jore et les Antiquités de Siméoni. L'ensemble de ces dernières planches, dont l'exécution tranche absolument au milieu des autres, se monte d'après un examen minutieux, à un total de 77, ce qui ne s'éloigne guère du chiffre de 62 indiqué par l'annotateur contemporain cité par M. Didot.

« Ainsi donc, trois dessinateurs auraient contribué à illustrer l'ouvrage publié par Roville : le maître à la marque P.V., qui a exécuté 19 gravures ; celui des Imprese à qui on en doit 58 ; et enfin Cruche ou Eskrich, qui a fourni toutes les autres figures. Or, c'est justement parmi ces dernières que se trouvent les deux planches marquées I.M. et MONI. C'est donc bien Eskrich et non l'artiste imaginaire créé par Papillon qui a tracé ces lettres, et elles ne peuvent plus, dès lors, passer pour des monogrammes de dessinateurs.

« Je ne pense pas que l'on puisse hésiter un instant entre l'assertion d'un contemporain corroborée par l'analyse critique des gravures elles-mêmes et l'allégation gratuite d'un écrivain superficiel du XVIII^e siècle, dont l'opinion ne soutient pas un examen sérieux. On peut, d'ailleurs, comparer les 310 planches des Figures de la Bible et du Nouveau-Testament avec les œuvres signées de Cruche, pour y reconnaître à première vue le même style et le même dessin, malgré les inégalités d'exécution qu'y ont introduites les mains des différents graveurs chargés de les tailler sur le bois ».

B / CORNEILLE DE SEPTGRANGES

Il est fort peu question, dans la correspondance, de cet artiste qui fut surtout un imprimeur habile, connu par le magnifique livre qu'est le *Graduel* de Vienne de 1534.

C / LE MAÎTRE I.F.

En juillet 1910, Baudrier voyait son attention vivement sollicitée par deux signatures apposées sur les figures d'une Bible éditée en 1560 par Sébastien Honorat : I.F. et P.R., et il s'en ouvrit à Cartier :

« La question des figures signées I.F. sera délicate à établir, car nombreuses sont les suites signées de ces initiales. »

« Les figures de la Bible de Séb. Honorati, 1560, signées I.F et P.R. ont paru en 1538, à Paris, dans Historiarum veteris Instrumenti et Apocalyps icones ad vivem ex pressae ; Paris, Pierre Regnault, sub signo elephantis, puis de nouveau, par le même, sous le titre Historiarum veteris testamenti icones ad vivem expressae una cum sed quo ad fieri potuit dilucida carumdem et latina et gallica expositione ; Apud Petrum Regnault, sub tribus coronibus coloniae, via ad Divum Jacobum, 1541. »

« Elles passent pour être la copie des figures d'Holbein, gravées par Hans Lustelburger, publiées par les Frelon et les Treschel, à Lyon, dès 1538-1539... Elles sont peut-être originaires de Lyon, mais elles ont paru à Paris avant de servir à Lyon. Didot, Essai de la Gravure sur bois les signale et dit : « elles portent la marque I.F. et la plus grande partie les initiales P.R. qui sont celles de Pierre Regnault ».

Mais Baudrier doute ; cette attribution lui semble audacieuse :

« Cette affirmation de Didot est-elle exacte ? dit-il, d'autres disent qu'elles sont de Pierre Rochienne ».

Ces attributions sur de simples initiales sont évidemment pleines de danger ; Baudrier le sent et se confie à son ami Cartier :

« La question du monogramme I.F., si souvent répété sur les gravures du XVI^e siècle à Lyon, sera très délicate à élucider. Votre admirable flair et votre remarquable compétence seront seuls capables de mener à bien un pareil tour de force. Si vous pouvez établir un air de famille entre les différentes suites signées I.F., ce sera une découverte bien intéressante, et la question de la gravure à Lyon au XVI^e siècle sera complètement sur pied ».

Excellent Baudrier : à chaque fois que son collaborateur, dont il flattait avec une inlassable persévérance le « flair » et la « compétence », avait inventé un nouvel artiste, il voyait la besogne achevée, et, trépident d'impatience, l'histoire de la gravure enfin complète.

Il lui fallut bien déchanter : Cartier avait-il identifié les initiales I.F. à la signature de Jacques Faure ?

« Je ne sais : Jacques Faure, lui dit Baudrier le 25 juillet 1910, a été un bon imprimeur, mais sa carrière a été courte. Or les initiales I.F. figurent sur des bois ayant fait leur apparition à des distances bien éloignées des extrêmes de sa carrière pour lui appartenir. Cependant, quand on a lu que les bois du XVI^e siècle étaient encore en usage au XVII^e, on demeure perplexe ».

En tout cas, la question I.F. fit long feu : Baudrier n'y revient qu'en 1913, et ce fut pour convenir que « l'origine française ou plutôt de Seyssel, suivant les archives de Bâle, est fort précieuse, car il passait jusqu'à ce jour pour être d'origine allemande » ; et les auteurs de cette nation l'identifiaient avec un certain Johan Frank.

Et voici comment Cartier parle de cet artiste :

Le Maître I.F.

Le dessinateur de la suite parue pour la première fois en 1542, dans la Vulgate du Nouveau Testament imprimé par Sébastien Gryphe*, se distingue aussi nettement de l'ancienne école française des livres d'heures dont nous avons un représentant attardé dans l'auteur de la plupart des figures du Nouveau Testament latin imprimé par Th. Payen en 1548, que de celle qui, procédant du style des peintres de Fontainebleau, se forma à Lyon, sous l'inspiration et à l'exemple de Bernard Salomon, vers le milieu du XVI^e siècle.

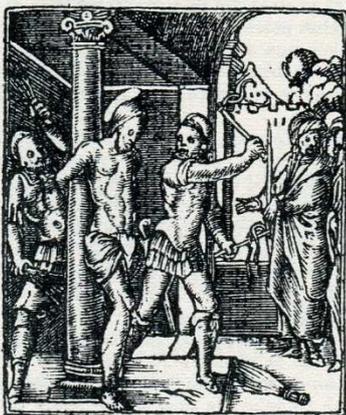
Le maître I.F. appartient à l'école allemande et sa manière est si caractérisée qu'elle est reconnaissable à première vue. Ses planches frappent surtout par leur aspect métallique dû à des tailles trop longues, trop serrées et d'une régularité qui, en détruisant l'effet, engendre une fastidieuse monotonie ; lourdes et noirâtres, elles manquent absolument de charme et de pittoresque.

P. 2 : Hieronymus in catalogo scriptorum ecclesiasticorum.

Secunda pars : 351 pp. et 12 ff. n. chiff. pour l'index.

— EPISTO- || LAE || B. PAULI, || Ad Romanos, || Ad Corinthios II, || Ad Galatas || Ad Ephesios || Ad Philippenses || Ad Colossenses || Ad Thessalonicenses II || Ad Timotheum II || Ad Titum || Ad Philemonem || Ad Hebræos || CATHOLICAE || Iacobi || Petri II || Ioannis III. || Iudæ. || APOCALYPSIS || B. IOANNIS.

Deux des vignettes employées par Gryphius sont signées I. F. et paraissent être l'œuvre



Spécimens des vignettes ornant les différentes éditions du *Nouveau Testament, editio vulgata*, publiées par les Gryphius dont deux sont signées des initiales I. F. (Iohan Franck).

du maître qui a gravé le frontispice, signé des mêmes initiales, employé successivement par Froben, Curion, Cratander et Babelius de Bâle, puis par Gryphius, à Lyon, de 1528 à 1545. Voir les reproductions hors texte p. 52 bis et ci-dessus. Suivant A. F. Butsch, les initiales du frontispice seraient celles de Johan Frank ou de Johan Furtenbach. D'après le professeur Vogelín, elles seraient celles de Jacobus Faber; suivant Nagler, *Monogr. III*, p. 913, qui cite l'édition du *Testamenti novi editio vulgata*, de 1558, ornée des mêmes vignettes I. F., elles appartiennent à Johan Franck.

Ly. V., 804098, 804099, 804100, 804108. — VIRE.

— TESTA- || MENTVM || NOVVM, || EX || DES. ERASMI ROT. || uersione

Ses personnages ont un visage sans expression, le regard atone, les cheveux plats et longs, sont séparés par une raie au milieu de la tête. Le trait le plus typique du maître I.F. est la forme des yeux : l'extrémité du sourcil vient rejoindre le coin extérieur de l'œil, de telle sorte que le segment blanc qui se dessine au-dessus donne aux personnages une paupière tombante de l'aspect le plus désagréable. C'est un grave défaut que les bons maîtres évitent avec soin en écartant le sourcil du coin extérieur de l'œil, ou, s'ils joignent l'un à l'autre, en relevant le coin vers la tempe par un trait oblique.

Constatons encore que notre dessinateur affectionne les barbes filamenteuses à une ou deux pointes.

*Réimprimé en 1543, 1544, 1547, 1549, 1551, 1553 et 1558.

Trois des bois de la suite de Gryphe, les portraits de St-Mathieu, St-Luc et de st-Jacques, sont signés du monogramme IF, qui appartiendrait, suivant les uns à Johan Frank ou à Johan Furtenbach¹, suivant d'autres, à Jacques Faber².

Quoi qu'il en soit, ces initiales se retrouvent sur un remarquable encadrement gravé très probablement en relief sur métal et successivement employé par Jean Froben à Bâle, en 1520, puis par trois autres éditeurs bâlois, Valentin Curion en 1523, Crantander en 1526 et Bebelius, en 1526 également. C'est ce dernier très probablement qui le céda à Sébastien Gryphe lequel l'utilisa, dès 1529, pour de nombreux in-folios³.

D'après l'aspect des planches du Nouveau Testament que nous venons d'étudier, celles-ci paraissent bien dues à un graveur en métal : on peut donc l'identifier, non sans motif, avec l'auteur de l'encadrement exécuté pour Froben, d'autant plus que ce frontispice offre, comme notre suite, des personnages rappelant de près, par leur barbe à double pointe, ceux de la suite du testament de 1542, et surtout, dans la figure de Melpomène, ces paupières tombantes si caractéristiques de la manière de l'auteur de nos vignettes.

Une édition en latin des *Heures*, sans lieu ni nom, datée de 1548 et sans doute publiée par Rouillé et Bonhomme, renferme une suite de planches sur bois, signées I.F. et les encadrements du maître PV. Ces figures, d'un dessin vigoureux et personnel, et d'une exécution très soignée sont bien, croyons-nous, de la même main que le frontispice de Froben et la suite des Figures du Nouveau Testament des Gryphe.

1/ A.F. Butsch, *Die Bücher-Ornamentik*, 1878, p.36 – Nagier, *Die Monogrammisten*, III, 913, se prononce pour Johan Frank.

2/ Vogelin, *Repertorium für Kunstwissenschaft* de Janitschek, 1887, X, 367.

3/ Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, VIII^e série, p.27 et reproductions, p.52^{bis} et 172.

D / CLÉMENT BOUSSY

Parmi les dessinateurs révélés par la correspondance Baudrier-Cartier, se trouvait un dessinateur qu'ils désignaient habituellement sous l'appellation de « maître aux Enfants chauves ». Rondot et Renouvier l'avaient « identifié, à cause des initiales dont il faisait usage, à un certain Claude Bezoard », nom que Baudrier n'avait « jamais rencontré à Lyon dans les archives » et qui lui paraissait « n'avoir jamais existé ».

En effet, la signature C.B., que l'on trouve sur un frontispice de Rouillé, lui est généralement attribuée : c'est la seule pièce portant ce monogramme. Or, « ce titre, dit Baudrier en mars 1910, ce titre ressemble à beaucoup d'autres que je prétends être de Vase, encadrement de

(image manquante)

l'Alciat et des Heures, où se trouvent des enfants chauves, mais où, évidemment, on ne retrouve pas le même « faire » du tailleur ».

Baudrier a beaucoup parlé de Clément Boussy dans la dixième série de sa *Bibliographie lyonnaise*, à propos de l'illustration de l'*Histoire des Plantes* de Léonard Fuchs :

« Ces nombreuses vignettes, dit-il, bien gravées, prouvent l'excellence de Boussy en son art. Arnoullet (Balthazar) agrémente les Décades de la Description... des animaux, de B. Aneau, d'une suite de 57 vignettes finement gravées, représentant des animaux, œuvre probable de Cl. Boussy, car elles apparaissent ici pour la première fois ».

E / PIERRE VASE

Le dessinateur qui, à beaucoup près, a le plus occupé Baudrier est Pierre Vase.

Avant que de l'étudier, d'après lui, il est nécessaire de l'identifier et d'identifier aussi ses *surnoms*.

Le nom paternel de cet artiste allemand est Pierre Eskreich, commensal et imitateur de Bernard Salomon, élève sans doute l'un de l'autre.

L'œuvre respective de Salomon et de Vase se confond parfois de telle façon, qu'elle est malaisée à distinguer.

« Votre étude comparative des planches de la Bible d'Honorat, 1565, in-folio avec celles publiées par les Estienne de 1540 à 1560, écrit Baudrier à Cartier, est une merveille de précision et d'observation. Je crois, heureusement pour vous, que vous n'aurez pas beaucoup de travaux aussi difficiles ».

Il lui dit cependant qu'il « sera nécessaire de faire le même travail pour les bibles de Rouillé, Honorat et Jean de Tournes », afin que soient bien mises en lumière les œuvres de B. Salomon et de P. Cruche.

« Une fois cela bien documentairement constaté, ajoute-t-il, le gros travail sera très avancé ».

Au moment où il écrivait ainsi, Baudrier, bien que depuis longtemps il eût étudié l'illustration du livre, ne connaissait encore que fort imparfaitement la littérature qui « renfermait des bois du XVI^e siècle » ; il ignorait *l'Histoire de l'ancien et du nouveau Testament* d'Hérissant, qui en contient beaucoup, « dont plusieurs par Cruche » ; il semble n'avoir pas connu davantage *l'Imagination poétique*. Il proposa donc à Cartier, après lui avoir exposé ses « futurs projets et

(image manquante)

ses idées sur la mise en train et le genre de publication » qu'il envisageait, d'entreprendre « une monographie type ».

Cartier accepta et proposa de commencer par Pierre Eskreich :

« Votre idée est excellente, lui répond Baudrier, ce sera prendre le taureau par les cornes ».

Vase, en effet, avait « énormément produit » ; c'était « incontestablement celui qui aurait la plus longue liste », mais le catalogue de ses œuvres devait être « long, compliqué et difficile à mettre au point » ; il promettait, par contre, de « joliment déblayer et éclaircir la question ». Baudrier porterait donc à Genève « la suite du Nouveau testament, plus les Alciat, Métamorphoses, heures et Bibles d'Honorat et de Rouillé, c'est-à-dire le gros de Vase », de façon à lui « mettre sous les yeux (de Cartier), en même temps, tout le stock de ses grands travaux ».

En effet, en avril 1910, c'est-à-dire à son prochain voyage, Baudrier porta à Cartier et mit sous ses yeux « les principales suites de Pierre Vase » ; il ne restait plus guère à identifier que les bordures et les marques et « plusieurs suites de moindre importance ». Et « chemin faisant, le classement se réalisait petit à petit ».

En travaillant ainsi, chacun de son côté, nos deux auteurs se rendaient mutuellement service et complétaient leur documentation commune. Leurs premières hypothèses peu à peu « se vérifiaient par les documents », et ils se rendaient compte que « le seul moyen pratique d'élucider la question de la gravure sur bois était de la suivre, atelier par atelier, et non pas par maîtres plus ou moins imaginaires ». Malheureusement, les tirages que Baudrier avait pu avoir, étaient « atroces, et le tailleur, déplorable, avait saboté le dessin de Vase ».

« La suite de celui-ci pour les métamorphoses d'Ovide, constatait Baudrier, a été utilisée par Bonhomme et par les Pesnot sous les noms de Picta poesis et autres : cela, disait-il, augmenta le bagage de Vase qui, ayant eu une plus longue carrière que ses confrères, a eu le temps de produire plus que tous les autres ensemble ; mais, en même temps, cela simplifie joliment la question au point de vue de la gravure »...

« je me plonge présentement dans de nouvelles recherches dans mes notes, (et j'y trouve) quelques documents qui paraissent prouver que Vase s'est appelé Cruche à Lyon à la fin de sa carrière, le mot de Vase devant lui apporter les quolibets des typos, disposés à l'appeler de chambre ».

Cette traduction libre était « une idée de Baudrier père », que son fils croyait bonne ; elle avait, dit-il « fait sauter en l'air Rondot, qui avait cru que mon père, assez pince-sans-rire, avait voulu se ficher de lui ». Et il questionna son correspondant :

« Que vous en semble, dit-il : les typos, alors comme aujourd'hui, avaient le verbe libre ; cela résulte des documents, ils avaient encore la main plus leste, car nombreux sont les assassinats constatés dans des querelles ou brimades d'ateliers ».

Vase, en tout cas, a beaucoup travaillé. Dans une note sans date jointe à l'une de ses lettres, Baudrier lui attribue l'illustration de la *Biblia sacrosancti Veteris et Novi Testamenti* de J. Frellon (1551).

« En plus de la suite des Icones biblicae de l'Ancien et Nouveau testament par Holbein, se trouvent plusieurs figures indiquées dans la collation faite par différents maîtres de valeur très inégale ; mais plusieurs paraissent être l'œuvre de Pierre Eskrich, parmi lesquelles les dix figures de l'Exode », ce qui confirme que Vase a travaillé pour tous les ateliers d'imprimerie qui ont pratiqué l'illustration du livre ».

Mais en relisant avec attention les travaux de Steyert, Baudrier avait constaté que celui-ci « avait déjà pressenti que Vase n'était pas tailleur d'histoires uniquement », et que Rondot « s'était mis dedans en donnant aux tailleurs d'histoires, simples ouvriers, une importance qu'ils n'avaient pas en réalité ».

« Le portrait de Castro, avec cadre de Pierre Vase, est sur une édition des œuvres de cet auteur, imprimée de 1545 à 1546 ; cela prouve que Vase était à Lyon en 1545, où il a dû être appelé par les Senneton, très riches éditeurs, ou la Compagnie des Libraires dont les Senneton étaient membres influents mais pas actifs. La direction était entre les mains de Hugues de La Porte et de Luxembourg de Gabiano à cette date ».

En novembre 1910, Baudrier était tout joyeux : il venait de « trouver l'origine de deux suites de Pierre Vase pour Rouillé, et venait l'annoncer à Cartier(: la suite des trois vignettes sur bois pour l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis des diverses éditions du Dante de Rouillé, lui dit-il, est une copie réduite de trois des quatre-vingt-sept bois ombrés de l'édition du même auteur, publiée à Venise par Francesco Marcolini, (en) juin 1544 : j'ai pu m'en rendre compte en les comparant avec la reproduction donnée par le prince d'Essling, (dans ses) *Livres à figures vénitiens* ».

« Quant à la première suite des vignettes de l'Orlando furioso de Rouillé, éditée en 1550, « c'est une copie presque photographique celle de différentes éditions italiennes ou espagnoles, donnée par Giolitto de Ferraris à Venise... En 1556, Rouillé avait commandé à Vase la seconde suite, utilisée de 1556 à 1580 dans ses éditions italiennes in-16. Dans cette seconde suite, Vase a donné un libre cours à son imagination, et n'a plus suivi d'aussi près le modèle italien : vous l'avez immédiatement attribuée à Vase, dit-il à Cartier, alors que beaucoup d'autres, Renouvier en tête, la prétendaient de S. Bernard ».

Et il constate avec la plus grande satisfaction « qu'il est bien intéressant de voir que toutes (leurs) premières hypothèses se vérifient par les documents apportés dans la suite », et que « le seul moyen pratique d'élucider la question de la gravure sur bois est de la suivre, atelier par atelier, et non pas par maîtres ».

Quant à Cartier, on lira sûrement avec intérêt la notice qu'il avait rédigée sur Eskreich :

Pierre Cruche, dit Vase

Dessinateur, peintre, graveur sur bois, ou, comme on disait au XVI^e siècle, tailleur d'histoires, et brodeur, Pierre Cruche, qui a porté le nom de Pierre Eskrich et celui de Pierre Vase ou Du Vase, était fils d'un graveur sur métal allemand. Il est né à Paris, probablement vers 1518-1520¹.

Son père, Jacob Eskrich, ainsi appelé dans un mandement à lui délivré, à Paris en 1519, était né à Fribourg en Brisgau. La forme primitive de son nom était probablement Krug ou Krieg. Le mot *Krug* signifiant cruche en français, ce dernier est venu le nom le plus habituel de pierre, le tailleur d'histoires. Vase était le synonyme du mot cruche.

Une autre altération s'est produite, et Cruche, suivant en cela l'exemple de son père, a signé en 1566 du nom de Petrus Eskricheus, des « histoires » et des cartes, dessinées et gravées par lui.

On ignore l'époque à laquelle il a quitté Paris, mais dès 1548, on le voit établi à Lyon où il était encore en 1551. Il avait épousé Jeanne Berthet, protestante comme lui, et qui lui donna dix enfants.

L'esprit de tolérance religieuse qui avait distingué jusqu'alors la ville de Lyon, se modifia subitement à cette époque, lorsque le Cardinal de Tournon²⁰⁰ remplaça le cardinal de ferrare²⁰¹ sur le trône archiepiscopal ; Cruche jugea alors prudent de se retirer à Genève et le 9 septembre 1552, il faisait baptiser son premier enfant à la cathédrale de Saint-Pierre². Son établissement définitif à Genève ne date toutefois que de la fin de 1554 (17 décembre), époque à laquelle il demandait au Petit Conseil, sous le nom de Pierre Vase, l'autorisation, qui lui était accordée, d'habiter la Ville³. Il n'avait dû y faire jusque-là que des séjours temporaires et, dans les intervalles, retourner à Lyon.

Reçu bourgeois gratis le 16 mai 1560⁴, Cruche demeura à Genève jusqu'au début de 1565, mais dès le mois de mars de cette année, on le voit de nouveau établi à Lyon où il trouvait sans doute un emploi plus rémunérateur de son talent et où il avait d'ailleurs fait un séjour en 1564 pour travailler aux décorations de l'entrée de Charles IX.

Il paraît s'être définitivement fixé dans cette dernière ville et y être resté jusqu'à sa mort, mais il avait conservé des relations avec Genève dont son départ, en même temps qu'il travaillait à l'illustration d'éditions lyonnaises.

La date de son décès n'est pas connue. On sait toutefois, par l'acte de mariage de l'une de ses filles, demeurée à Genève, que Cruche vivait encore en 1590.

Il avait su d'ailleurs, comme tant d'autres à cette époque, s'accommoder au temps et au lieu. Protestant à Genève, où Théodore de Bèze²⁰² avait été parrain d'un de ses fils, il se déclara catholique à Lyon et c'est à l'église Ste-Croix qu'il fit baptiser en 1568 son dernier enfant, lequel eut aussi l'honneur d'avoir pour parrain un personnage important, Nicolas de Langes²⁰³, lieutenant-général de la Sénéchaussée.

Presque ignoré il y a une trentaine d'années, Pierre Cruche, dit Eskrich, dit vase, d'abord signalé par A Steyert, a été mis en lumière par Natalis Rondot et par nos propres recherches. Cet artiste est certainement un des plus habiles illustrateurs de la seconde moitié du XVI^e siècle.

1-Natalis Rondot a publié les nombreuses pièces d'archives concernant Pierre Cruche, découvertes par lui à Lyon et par nous à Genève. Nous nous bornons donc ici à rappeler les principales circonstances de la vie de notre peintre-graveur et, pour le détail des documents, à renvoyer le lecteur aux notices de M. Rondot : *Graveurs sur bois à Lyon au XVI^e siècle*. Lyon, 1898, 8° et *Pierre Eskrich*, Lyon, 1901, 8°. Notre but est d'étudier, avec plus de précision qu'on ne l'a fait jusqu'ici, le style et la manière de l'artiste dans les productions gravées sur bois et de dresser le catalogue de son œuvre.

2- Registre des Baptêmes, église de St-Pierre.

3- Registre des Habitants : le nom de Vase a été inexactement transcrit par le secrétaire du Conseil, on lit en effet : « Pierre Rase, natif de Paris ».

4-Livre des Bourgeois. (4. Registre du Conseil de Genève, vol.60, f°21.)

Dans la brillante phalange des vignettistes lyonnais, il occupe le troisième rang, immédiatement après le maître à la Capeline et le Petit Bernard qui a exercé sur son style une influence marquée. Comme peintre, on ne connaît aucune œuvre qui puisse lui être attribuée, peut-être a-t-il exécuté quelques portraits, mais il a surtout travaillé à ces décorations de circonstance alors en usage pour les entrées de souverains et autres fêtes publiques, décorations peintes qui ornaient les arcs de triomphe, chars allégoriques, fontaines, etc.

Son œuvre gravé, en revanche, est considérable et peut être déterminé avec une précision suffisante, il a pris le soin, en effet, de munir de sa signature et de son *inventit*, quelques-unes des planches dessinées, sinon gravées, par lui. On sait également, par les pièces d'un procès que nous avons découvertes aux Archives de Genève, qu'il est l'auteur des 16 grandes planches de la *Mappemonde papistique*.

On possède ainsi des éléments sûrs et des termes de comparaison précis pour étudier son style et caractériser sa manière.

Il est probable d'autre part que c'est à Pierre Cruche, au début de sa carrière, qu'il faut attribuer un certain nombre d'encadrements et de vignettes signées des initiales P.V. (Pierre Vase) et publiées à Lyon en 1548 par Guillaume Roville (Rouillé) dans les *Emblèmes d'Alciat* et les *Heures à l'usage de Rome*.

Dans cette première manière, l'influence du Petit Bernard est évidente : têtes petites et étroites, extrémités fines, draperies larges et simples et surtout ce « surélancement » des statures que Bernard Salomon tenait de l'école de Fontainebleau.

On sait que les planches de la célèbre suite des *Quadrins historiques de la Bible*, publiés pour la première fois à Lyon par Jean de Tournes en 1553, sont attribuées au Petit Bernard.

Nous n'hésitons pas toutefois à reconnaître la main de Cruche dans une cinquantaine de ces bois, dont quarante-deux de ceux de l'*Exode*¹ et de ceux du *Lévitique* au nombre de cinq, mais il est assimilé si exactement la manière de l'auteur principal de cette suite qu'il faut une étude approfondie de l'ensemble de son œuvre pour discerner déjà quelques traits de son style propre dans ces pièces de début.

Cruche n'a affirmé l'originalité de sa manière et la personnalité de son talent que depuis son établissement à Genève, vers l'année 1555. Dessinateur singulièrement inventif et fécond, il a su, en même temps, se créer un style propre et parmi les innombrables gravures sur bois parues dans la seconde moitié du XVI^e siècle, celles dont il est l'auteur se distingueront sans peine, pour les connaisseurs.

Son dessin est parfois un peu tortueux, mais plein d'énergie, de vigueur et d'une crânerie qui s'impose ; la taille est fine, très fouillée, mais un peu sèche et aigüe, aux plis cassants.

L'effet général de la planche est certainement inférieur à la manière également fine, mais grasse, ample et savoureuse du Petit Bernard.

Les personnages de Cruche ont le front découvert, bombé ou fuyant, le nez camus ou terminé en saillie ; chez les hommes, les cheveux sont partagés en deux masses égales ; chez les femmes, le chignon est attaché bas et le front dessiné en amande par deux bandeaux couvrant les oreilles.

Dans l'expression, il est plus animé, mais plus vulgaire que Salomon dont il n'a ni la grâce ni la vénusté et il gâte trop souvent ses physionomies par une sorte de *rictus* très caractéristique mais d'un aspect désagréable. Le Petit Bernard drape largement, Cruche fait coller l'étoffe au corps dont il se plaint surtout à accuser la *partie postérieure*. En revanche, ses personnages portent fréquemment de larges braies tandis que Salomon ne connaît que la culotte courte et collante. Les fonds sont marqués d'un trait net et plein, et les terrains sont parsemés de *petits buissons*, au lieu des collines blanches que le Petit Bernard indique d'un trait interrompu et saccadé. Au second plan, des arbres grêles dont le tronc est simplement esquissé *par quelques lignes parallèles, sans contre-tailles horizontales*. C'est là un procédé caractéristique et qui suffirait seul à faire reconnaître la main de Cruche ; il en est de même de la forme de ses toits, *en circonflexe relevé aux extrémités*, ce qui ajoute encore à l'impression de sécheresse de la planche.

Enfin, tandis que Salomon sait augmenter le relief et l'effet de ses compositions, en ombrant avec soin ses édifices de second plan, toujours éclairés de la gauche, Cruche les éclaire *de face* et se contente d'en indiquer les contours. Il faut noter également la forme caractéristique de ses *têtes de chevaux*, aux naseaux allongés et aux

lèvres prenantes, enfin l'allure des personnages, vivante et mouvementée ; ceux du 2^d plan paraissent souvent comme emportés par une course effrénée.

À cette seconde manière, celle où le talent de l'artiste atteint son apogée, on doit rapporter les œuvres suivantes :

À Genève :

- a. La suite oblongue des figures de *l'Antithésis de praeclaris Christi et indignis pape facinoribus*, 1^{re} édition : Zacharia Durant, 1557, in-8.
- b. 7 planches de la *Bible de Robert Estienne*, 1500, f^o.
- c. 31 planches, dont 5 cartes, pour la *Bible en anglais*, (Genève) Rowland Hall, 1560, 4 ; 25 de ces bois se retrouvent dans la *Bible d'Antoine Rebul*, 1561, f^o.
- d. 4 planches pour la traduction latine d'*Hérodote*, Henri Estienne, 1566, f^o.
- e. Les 16 grandes planches déjà signalées de la *Mappemonde papistique* terminée en 1563, publiées en 1566, d'une exécution large mais un peu grossoyée.
- f. La suite des figures de la *Bible de François Estienne*, 1567, in-8, l'une des œuvres les plus fines et les plus élégantes du maître.

À Lyon :

- a. La plus grande partie des planches (soit 210 sur 269), de la suite des *Figures de la Bible*, publiées pour la première fois en 1563 et, pour le *Nouveau Testament*, en 1569, par Guillaume Roville. C'est une des œuvres les plus remarquables de Cruche et l'une de celles où l'on peut le mieux étudier son style, bien qu'il se soit généralement inspiré, pour la composition, de la suite biblique exécutée par le Petit Bernard pour Jean de Tournes ;
- b. 22 planches et cartes (sur 23) pour la *Bible de Sébastien Honorati*, 1565 (et 1566), f^o ; la 23^e (l'Eden), nous paraît devoir être attribuée au Maître à la Capeline ;
- c. 2 planches (dont une signée), dans les *Funérailles et diverses manières d'ensevelir de Claude Guichard*, publié par Jean de Tournes, 1581, 4^o.
- d. Les 153 planches, d'une composition entièrement originale, pour les *Actes des Apôtres*, suite parue pour la première fois en 1582, dans les *Figures de la Bible*, publiées par Barthélemy Honorati, in-8. Par une singulière, mais assez fréquente dans l'histoire de l'art, ces figures, de même que celles de la Bible de Roville, ont été attribuées pendant longtemps, sur la foi de Mariette²⁰⁴ et de Papillon²⁰⁵, aveuglément suivis par A.-F. Didot²⁰⁶, à un prétendu Jean Moni, dont l'existence n'a d'autre fondement que trois mots sans signification (*onesi uoeni moni*) inscrits sur la tablette que tient l'apôtre Jude dans l'une des planches de la suite de Roville (1569). Ces deux suites présentent en réalité tous les caractères du style de Pierre Cruche et constituent la partie la plus importante de son œuvre.

Pièces signées :

- a. 2 cartes, de la « Terre de promesse », 1566 ; et de la « Terre de Chanaan », 1568 ; une planche pour la « Marche des Israélites dans le désert ». Ces trois pièces se trouvent dans la *Bible de Barthélemy Honorati*, Lyon, 1585, f^o.
- b. Un plan de Paris dans la *Cosmographie Universelle de Munster*, Paris, Sonnius, 1575, f^o, copie du plan publié dans le « Premier livre des Figures », Lyon, Arnoullet, 1552.
- c. Une planche déjà signalée dans les *Funérailles de Guichard*²⁰⁷, Lyon, 1581, 4^o. Ensemble 5 pièces.

Enfin, à Lyon comme à Genève, Cruche a exécuté un grand nombre de *marques, encadrements et autres ornements typographiques*, dont le faire est aisément reconnaissable.

Dans les dernières années de sa carrière, il a souvent exagéré encore la sécheresse de son crayon et l'étrangeté de ses types. Ses planches trop chargées de travaux, trop poussées dans le détail, manquent d'air et de relief. Il semble qu'il veuille rivaliser avec la gravure en taille-douce. C'est sous l'influence de cette *troisième manière* qu'il a exécuté les vignettes des emblèmes de Th. De Bèze, publiés à la suite des *Icones*, Genève, Jean de Laon, 1580, 4^o, et sûrement aussi les portraits eux-mêmes¹, deux suites de format in-8 et in-16 pour les *œuvres de Du*

Bartas, Genève, 1581 et 1583, les 153 planches des *Actes des Apôtres* mentionnés plus haut (Lyon, B. Honorati, 1582), enfin 8 des figures *des Nombres* et celles de *Josué*, parues, pour la première fois, dans l'édition de 1583 des *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 8°.

1- Cruche était en séjour à Genève en mai 1578. –R.C. vol.73, f°94, V° et 98 R°.Et 1 planche (sur 3) pour les *Macchabées* dans la réimpression de Genève, 1681, p.255.

BIBLIOGRAPHIE :

- A. STEYERT, *Notes etc.*, dans *Revue du Lyonnais*, 3^e série, t., v, 1868, p.186 et suiv.
- Natalis Rondot, *Graveurs sur bois à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, 1898, 8°.
- *Pierre Eskrich, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, 1901, 8°.
- Registre du Conseil de Genève.
- Registres de l'État Civil, aux Archives de Genève.

1-À partir de la planche représentant l'armée égyptienne engloutie dans les eaux de la mer Rouge : édition française de 1553, f° B8 V° ; édition de 1555, f° I z V°.

F / JEAN COSTE

Ce peintre, dessinateur et tailleur d'images à l'occasion, apparaît en 1548, à propos des travaux de l'entrée du roi Henri II et de la reine : il y fournit 1600 écussons aux armes. Il a travaillé « pour les suites des libraires et des imprimeurs, avec Salomon ».

« Il est de ceux qui peuvent représenter le Maître archaïsant ; il a édité plusieurs ouvrages sous son nom, des patrons de lingerie, etc. »

En effet, Baudrier, dans le 1^{re} série de sa *Bibliographie lyonnaise*, p. 105, signale ce tailleur d'histoires, « amodéré pour pauvreté » en 1515, et lui attribue les 54 planches de patrons du livre publié par Dominique Belle :

« *Ce livre est plaisant et utile / a gens qui besongnent de l'eguille...* ».

Peut-être, en raison des dates, 1515-1561, ce qui serait une bien longue carrière active, y eut-il deux Jean Coste, graveurs de broderie, le père et le fils possibles, l'un travaillant de 1515 à 1529, l'autre de 1548 à 1561.

Cf. E. VIAL, Notice sur Jean Costes (*Documents de la Bibliothèque de Lyon*, 1924, 58).

Enfin, Cartier, avec ce flair dont Baudrier lui fit si souvent d'inépuisables compliments, avait relevé un maître anonyme auquel il consacre la notice que voici :

G / LE MAÎTRE DU TESTAMENTUM NOVUM
Lyon, TH Payen, 1548 et Rouillé, 1558, 16°

Par l'agencement de ses compositions, où plusieurs scènes sont représentées en autant de compartiments, par les airs de tête, le style et le dessin des draperies, les architectures, les paysages, par son ignorance enfin ou son dédain des ressources du clair-obscur, ce Maître procède incontestablement de l'École française à laquelle on doit la nombreuse série des livres d'heures qui ont été publiés principalement à Paris, dans le premier quart du XVI^e siècle, et dont Simon Vostre, avec l'imprimeur Philippe Pigouchet ont donné les plus parfaits modèles.

Le maître du *Testamentum* de 1548 est donc un représentant attardé de cette école, mais un représentant qui a subi, dans une certaine mesure, nous le verrons tout à l'heure, l'action de la Renaissance ; cette influence s'est exercée progressivement sur lui en sorte que si, d'une part, il clôt la période des primitifs, il constitue d'autre part une sorte de trait d'union entre l'ancienne et la nouvelle école des maîtres vignettistes dont Bernard Salomon est le chef incontesté.

Le style de cet artiste anonyme est d'ailleurs facile à caractériser et à reconnaître. Ses personnages, courts de stature et bas sur jambes, frappent au premier coup d'œil par les dimensions exagérées de la tête ; les traits sont vulgaires et la physionomie sans expression ; une tête entre autres, celle placide et souriante, du Christ portant sa croix.

Généralement faible dans le rendu des extrémités « en pattes de grenouille », il se relève dans le dessin des draperies et des costumes qu'il exprime avec souplesse et qui épousent bien les formes.

Suivant la tradition, il drape le Christ, la vierge et les apôtres, et revêt les autres personnages des costumes de son temps.

Ses architectures, dessinées avec soin et d'un travail appliqué, sont généralement « à l'antique ». Comme ses devanciers, l'artiste ne se soucie guère de la perspective ni des proportions, c'est ainsi que la tête de ses personnages atteint d'ordinaire la hauteur d'un premier étage ou des corniches d'un appartement.

Ses rochers sont en pain de sucre et ses arbres, posés sur le sol, aux larges frondaisons découpées en feuilles de fougère, ne sauraient être mieux comparés qu'à ceux des jouets de Nuremberg et des « arches de Noé ».

On ne peut guère parler d'art de la composition dans l'œuvre de notre anonyme ; il ignore la pondération des masses, le balancement des lignes, et groupe ses personnages à peu près au hasard, mais rien chez lui n'est plus caractéristique que la manière dont il conduit ses travaux.

(image manquante)

Quel que soit le plan des figures ou des objets, il les dessine avec le même fini et dans le même détail ; c'est le procédé des vieux miniaturistes. L'art des sacrifices nécessaires, le sentiment des valeurs, les jeux pittoresques de l'ombre et de la lumière, en un mot les ressources du clair-obscur, sont pour lui chose inconnue. Il n'obtiendra dès lors du graveur qu'une planche grise et incolore, où l'air ne circule pas, d'où la perspective est absente.

On remarquera, enfin, qu'il cerne carrément le contour des figures et modèle ensuite au moyen de tailles régulières disposées en séries ; il n'use jamais de la contretaille.

Malgré ces traits si nombreux d'archaïsme, on peut cependant relever dans son œuvre des traces incontestables de l'art nouveau que, sous l'influence irrésistible de l'italianisme, transformait profondément, au moment même où Thibaud Payen publiait son Nouveau Testament, le style de ces suites illustrées dont le génie de quelques typographes allait assurer à Lyon le monopole et la gloire.

C'est ainsi que les architectures du maître sont conçues dans le style classique, c'est ainsi encore, que les Vierges folles (Éd. de 1548, p.91) et Salomé (p.135) sont vêtues de la tunique flottante, fendue sur un côté, si fréquente chez les artistes de la Renaissance.

Mais, c'est dans la planche de la *Visitation*, qui dépasse de loin le reste de la suite, que se manifestent l'inspiration nouvelle et l'effort touchant du dessinateur vers les sommets de l'art. Les figures de Zacharie et de Joseph sont dans la manière habituelle du peintre ; leur tête disproportionnée, les traits du visage et leur courte stature suffiraient à en désigner l'auteur, mais la Vierge et Élisabeth ont une toute autre allure. Par la correction des traits, la justesse des attitudes, l'heureuse disposition des draperies, la noblesse un peu froide de l'ensemble, cette modeste gravure fait songer au style de Fra Bartolomeu et il ne serait pas impossible qu'elle ait été inspirée par quelque composition de ce peintre.

Dans cette planche exceptionnelle, l'auteur a su profiter des leçons des grands maîtres tout en demeurant fidèle à son style propre, mais on peut montrer, d'autre part, qu'il a subi postérieurement l'influence directe du Petit Bernard et du style nouveau que le plus élégant des vignettistes du XVI^e siècle faisait triompher dans l'illustration des scènes bibliques. Il existe une édition du *Novum Testamentum*, publiée en 1558 par Guillaumé Rouillé, et dans laquelle on trouve, avec une partie des bois imprimés par Th. Payen dix ans auparavant, un certain nombre de planches nouvelles dont quelques-unes doivent être étudiées au point de la question qui nous occupe.

Ce sont tout d'abord, les 4 suivantes :

Jesus et la Chananéenne (p.144), *Jésus et la Samaritaine* (p.319), *l'Ascension* (p.396) et le *Martyre d'Étienne* (p.421), cette dernière remplaçant, dans l'édition de Rouillé, une autre figure donnée par Th. Payen en 1548 et qui n'est pas de notre maître. En revanche, celles que

nous venons d'énumérer peuvent lui être sûrement attribuées ; ce sont ses airs de tête, ses visages vulgaires, ses arbres en éventail, ses montagnes en pain de sucre, son dessin appliqué, monotone et sans couleur, mais les personnages sont plus élancés que dans la première manière de l'artiste, les silhouettes plus fines et moins ramassées, les têtes proportionnées au corps et la perspective mieux observée ; dans la planche du *Martyre d'Étienne*, le dessinateur s'efforce même d'animer les traits du visage et d'atteindre l'expression.

Enfin, l'édition de Rouillé contient un bois très remarquable et qu'il convient d'examiner de près ; c'est celui de la *Femme adultère* (page 340). Sa composition en est excellente et le balancement des groupes, l'harmonie des lignes, font un singulier contraste avec l'aspect confus, entassé et amorphe de l'ensemble de la suite. L'attitude du Christ, le jet des draperies qui l'enveloppent ont de l'élégance et de la noblesse, les architectures, d'une perspective excellente, sont tout à fait dans le style et, pour le rendu très simple, dans la manière du Petit Bernard ; les personnages sont à l'échelle des architectures, enfin, l'estampe, dégagée de travaux inutiles, témoigne de cette entente de l'effet, de ce sentiment des valeurs, de cet emploi savant du jeu de la lumière et de l'ombre, qui donnent tant de charme aux productions des maîtres de la nouvelle école. Il est certain cependant que la *Femme adultère* n'est pas due au crayon de Bernard Salomon ; elle n'est point, non plus, de Pierre Vase ; les personnages qui entourent le Christ n'ont pas d'analogies avec les types familiers à ces deux artistes. Les têtes réalistes, les costumes du temps feraient plutôt penser au Maître à la Capeline (Thomas Arande), mais nous sommes très loin, d'autre part, du style si personnel de ce dernier, comme aussi de son dessin large et précis à la fois, si accentué et si savoureux en même temps.

Faut-il donc attribuer cette unique estampe à un nouveau maître inconnu ? Nous ne le pensons pas et il suffit, croyons-nous, d'étudier les airs de tête pour y reconnaître le vignettiste auquel on doit la principale suite des bois exécutés pour Th. Payen. Le visage et la coiffure de la *Femme adultère*, par exemple, se retrouvent dans la *Salomé* assistant à la décollation du Baptiste (éd. De Rouillé, p.138) et dans la femme de la parabole de Lazare et le riche (p.268). De même, le personnage aux traits rudes et grossiers à gauche de la composition est très voisin, par la physionomie, de l'apôtre agenouillé au premier plan de gauche, dans la planche de l'*Oraison dominicale* (p.245). Il y a là, dans les détails, comme dans l'aspect trapu et ramassé des figurants, certains traits caractéristiques qui trahissent la même main, mais dans l'estampe de la *Femme adultère*, une main devenue singulièrement experte, dégagée des traditions archaïques et, sous l'influence directe de Bernard Salomon, toute pénétrée des principes et de l'esprit de la Renaissance¹.

1 Un indice matériel vient corroborer l'origine que nous assignons aux cinq nouvelles planches du Testament de Rouillé. Il est certain, en effet, que les vignettes de cette édition, qui sont en bonne partie celles parues chez Th. Payen en 1548, sont dues à deux artistes très différents. L'un d'eux est notre Maître archaisant, l'autre est un inconnu également, mais qui appartient à l'école du Petit Bernard. Or, il y a lieu de remarquer que les cinq nouvelles planches publiées par Rouillé mesurent, comme toutes celles du maître archaisant parues chez Payen, dès dix ans auparavant, 70mm de haut x 50 de large : elles sont de même encadrées d'un double filet. Il n'y en a qu'un au contraire dans les bois du maître N°2 (Actes et Apocalypse) et ceux-ci n'ont que 55 à 56 mm de haut x 45 de large.

H / BERNARD SALOMON dit le *Petit Bernard*

Cet artiste fut la grande vedette de la gravure sur bois à Lyon au XVI^e siècle.

Le Petit Bernard ayant été très sévèrement étudié par Rondot dans une notice fort remarquable : *Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI^e siècle* ; Lyon, 1897, Baudrier en parle peu, sinon pour constater que « lorsque le Maître à la Capeline, le Maître à la bordure frangée, le Maître aux enfants chauves, Pierre Vase et Bernard Salomon auront leurs œuvres bien classées, bien établies et bien mises en lumière, il ne restera pas grand-chose pour les autres ».

Cartier, lui, avait son opinion sur le coryphée de la gravure lyonnaise au XVI^e siècle.

« Les vignettes de l'Entrée du Cardinal Farnèse sont bien intéressantes et d'ailleurs inconnues avant vous, écrit-il à Baudrier, qui sans doute les lui avait soumises. Si vous les comparez, ajoute-t-il, avec celles de l'Entrée d'Henri II, 1549, Rouillé, vous ne douterez pas qu'elles ne soient de Bernard Salomon. Le cheval est typique, Salomon seul l'a dessiné ainsi ; c'est le cheval antique, celui par exemple de la statue de Marc-Aurèle : très forte encolure, tête courte, large à la hauteur de l'œil, membres fins et nerveux. Vous retrouverez en outre dans le cheval du « Capitaine » de l'Entrée d'Henri II, cette queue en col de cygne avec un lien à la naissance. Pour les personnages, d'autres traits ne sont pas moins sûrs. Enfin, c'est le dessin du Petit Bernard et sa manière d'indiquer les tailles, si sommaires par exemple que soient les figures de la planche.

« Post tot discrimina. C'est bien cette attitude pliant sur les genoux, le voile en demi-cercle et le grand casque à visière avec plumache en arrière, forme marmite.

« Dès lors, il ne me paraîtrait point téméraire de supposer que notre peintre a pu être appelé à Carpentras pour diriger les travaux de décoration de l'Entrée du cardinal Farnèse et en donner les dessins. Il avait été le maître d'œuvre de l'Entrée d'Henri II et le succès qu'il avait obtenu à cette occasion dut le faire connaître hors de Lyon ».

Voici ce que contenait encore le dossier de Salomon dans les papiers de Cartier : c'est une note de Rolle concernant les documents sur la part prise par lui aux travaux de l'entrée à Lyon du Cardinal d'Este, sous les ordres du peintre florentin Benedetto dal Bene, et à ceux de l'entrée d'Henri II et de Catherine de Médicis, dont il eut la direction :

Les documents contemporains produits sur la vie du Petit Bernard se réduisaient à trois : -la mention des ouvrages de peinture et des machines « dues à sa grande industrie » dans la préface du *Discours du grand triomphe pour la paix entre Henry II et Philippe II*, Lyon, 1559 ; - celle du Livre de Guillaume Gueroult : Les Hymnes du Temps et de ses parties,

Lyon, Jean de Tournes, 1560, où Me Bernard Salomon est appelé « peintre autant excellent qu'il y en ayt point en notre hémisphère » ; - et enfin l'article de la *Bibliothèque Française*,

Insérer ici
Le Livre, II,
Planche 35
Ou, ce qui vaudrait mieux
Baudrier, VIII, 389

d'Antoine du Verdier, publiée à Lyon en 1584 ; il est important puisqu'il témoigne que l'artiste était mort depuis déjà quelque temps :

« *Bernard Salomon autrement dit le Petit Bernard,*
« *Je regrette grandement la perte de quelque beau livre, quand par la nonchalance des héritiers ou successeurs d'un auteur, lesquels d'ailleurs et aucune fois se rencontrent ignorants, son œuvre demeure ensevelie ès perpétuelle ténèbres de l'oubli, comme si jamais elle n'avoit été, et que l'on aime mieux la laisser ronger aux rats et à la vermine, ou bien l'exposer à la poussière et aux gouttières d'un grenier, que de la conserver précieusement-, à tout le moins en tenir quelque compte, outre qu'on (n') a fait d'un excellent livre de feu maître Bernard Salomon traitant de perspective, qui s'est perdu de cette façon après son décès. Toutefois, le renom de l'auteur, qui étoit peintre et très excellent tailleur d'histoires, sera immortel par les belles figures de la Bible, que de son invention il a pourtraict et taillé, comme aussi par infinies autres figures et pourtraitures, peintures et tableaux sortis de sa main, qui se voient encore de lui à Lyon ».*

Au XVII^e siècle, son nom n'était pas oublié, et Spon le cite dans sa *Recherche des curiosités et antiquités de la Ville de Lyon*, publiée en 1673 ; il vient de parler d'une maison qui se trouve avant la porte de Vaise, et il ajoute :

« *Une autre maison qui est un peu plus avant est remarquée, par ceux qui aiment le dessin, pour une peinture à fresque du Petit Bernard, dont tout le devant étoit peint ; mais on peut dire qu'il n'en reste plus maintenant que des ombres bien légères ».*

Plus tard, Bombourg écrivait :

«*À Saint-Paul, vous verrez des tapisseries fort belles du dessein du Petit Bernard, qui ont été données par Claude Bruyatis, camérier de ladite église, et un parement d'autel du même dessein ».*

Au XVIII^e siècle, Pernetty dans ses *Lyonnais dignes de mémoire* I, 360-1, publiés en 1757, témoigne que l'on se souvenait encore à Lyon de sa qualité de peintre, en parlant de peintures extérieures à la façon italienne :

« *Il a fait des frises en camaïeux sur les façades de maison ; le temps les a presque entièrement effacées ; il n'en reste qu'une un peu conservée sur une maison de Bourgneuf ».*

Papillon dans son *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris 1766, en a parlé avec plus d'intelligence qu'on ne pouvait l'attendre du temps où il écrivait ; mais après lui, il faut aller jusqu'à l'appréciation générale que M. Renouvier a faite de notre artiste dans ses *Types et manière des maîtres graveurs, XVI^e siècle*, 1854, p.201-4, pour trouver quelque chose qui mérite d'être cité.

Aujourd'hui, je viens apporter non pas une étude, mais des mentions contemporaines et authentiques, qui ne seront pas inutiles à celui qui la tenterait.

En effet, le hasard ayant amené sous mes yeux une pièce dans laquelle il est fait mention de Bernard Salomon. J'ai dirigé mon attention de ce côté, et, en poursuivant mes recherches, j'ai été assez heureux pour recueillir un certain nombre de documents relatifs à ce maître. J'ai même eu la bonne fortune, assurément fort rare, si elle n'est unique, de mettre la main sur deux écrits autographe de l'artiste, qui sont, le premier une supplique adressée au corps consulaire de Lyon ; l'autre, une quittance suivie de la signature de Salomon. Celle-ci est accompagnée d'une étoile, que j'estime à tort peut-être, avoir été la marque du Petit-Bernard. On en trouvera plus loin le fac-similé.

- I. Je rencontre pour la première fois le nom de Bernard Salomon dans un état de frais dressé à l'occasion de l'entrée d'Hyppolyte d'Este, cardinal de Ferrare, qui venait prendre possession du siège archiépiscopal de Lyon, auquel il avait été récemment nommé.

La direction des travaux d'art, ordonnés pour la réception du prélat, avait été confiée à un artiste italien, auquel furent adjoints deux bourgeois de la ville, chargés de tracer le programme de la cérémonie :

« Ont esté mandez, Guillaume Meslier et Maurice Sève, docteurs, auxquels avoit esté donné charge de faire un gect et forme des ystoires qu'il conviendra faire pour l'entrée de monseigneur l'arcevesque comte de Lyon, lesquelz ont fait leur rapport et récit desdictes ystoires (elles étaient au nombre de trois).

A Maistre Benedicte d'Albeyne, painctre florentin, douze escuz d'or, ordonnez estre payez par messieurs les conseillers le 25^e may, mil cinq cent quarante, pour avoir vacqué à faire et dresser, avec Monsieur maistre Maurice scève, les mistaires de la dicte entrée et le tout conduict, cy... ».

Quant à Bernard Salomon, il est modestement confondu dans les rangs des peintres donnés pour auxiliaires à l'artiste italien.

« Painctres qui ont vacqué à paindre les mistaires et eschaffaulx, au feu, quant aux maistres de dix solz par jour, et les compaignons serviteurs à six solz. »

Maistres painctres

<i>Mathieu Charryer</i>	Pour 4 jours à dix solz par jour	Ij l
<i>Henry L'Homme</i>	Pour 10 jours	VI.
<i>Jehan Picard</i>	Pour 6 jours	Iij l.
<i>Bernazrd salomon</i>	Pour semblable	Iij l.
<i>Guillaume le Cappitaine</i>	Pour semblable	Iij l.
<i>Nycolas Roman</i>	Pour 6 jours	Iij l.
<i>Guillaume Charay</i>	Pour 5 jours	Ij l.xs
<i>Anthoine Portat</i>	Pour autres 5 jours	Ij l.xs
<i>Jehan Le Vin dit Vandemeure</i>	Pour semblable	Ij l.xs
<i>Bastien Delaye</i>	Pour semblable	Ij l.xs

II- Le 10 may 1548, M. de Saint-André, gouverneur de Lyon, arrivé de la veille, réunissait les conseillers de la Ville en son logis provisoire du cloître Saint-Jean pour leur annoncer qu'il venait de recevoir :

« Des lettres de la Court, signées de Laubespynne, par lesquelles l'on l'advertist de la venue du Roy, qui y sera plus tôt que l'on ne pense ; et pour ce qu'il est bien besoing, très requis est nécessaire que lesdits sieurs conseillers advisent et délibèrent de recevoir un tel prince, pour luy faire l'entrée accoustumée estre faicte aux roys, à leurs premiers advénementz à la coronne, que le Consulat y advise ».

(Délibération du 14 mai 1548)

« Ont esté mandez plusieurs painctres, taincturiers, orfèvres et autres pour estre ouyz sur les priffaictz de faire et fournir les escussons aux armes dudit seigneur Roy et de la Reine, aussi les toyles nécessaires pour tendre au-dessus des rues pour les entrées dudit Seigneur.

« Sur quoy, après avoir ouy plusieurs personnes sur les rabbais des escussons et armoyries nécessaires pour pendre et attacher aux toyles qu'il conviendra tendre pour ladicte ville, a esté passé le marché et priffaict avec Jehan Coste, tailleur d'images, comme s'ensuyt :

« Lesdits sieurs conseillers ont fait marché et baillent à priffaict à Jehan Coste, painctre et tailleur d'ymages, habitant de Lyon, etc... de faire et fournyr seize-cens barquettes en papier, de corde, de l'espesseur de troys feuilles papier, collées de la grandeur et largeur que luy a esté exhibée par patron ; painstes, c'est assavoir huict-cens aux armes et escuz de France, d'un cousté, et d'aultre costé d'une coronne, la moytié, et l'aultre moytié aux divises du Roy, nostre sire Henry, pour sa première et joyeuse entrée, et de la Royne, en ladicte ville, ainsi que luy sera baillé pour patron, et les aultres huit-cens aux armes de la Royne, d'ung cousté, et aux divises de ladicte dame (de l'aultre ?) suyvant le patron qui lui sera aussi baillé, et comme luy sera ordonné... ».

(Délibération du 13 juin)

« Les dits sieurs conseillers baillent à priffaict à Jehan Delabarre, dict de Lyon, orfèvre de Lyon, présent de faire et parfaire bien et deucement, à dictes de maistres à ce experts et cognoissant, deux ystoires en or, l'une pour faire don et présent au Roy, en son entrée prochaine en ceste ville, où il y aura escript dessoubz : Fidei libertatis publice le tout estant sur une basse, et l'aultre pour faire don et présent à la Royne, où il y ayt une Royne assize en une chaire, tenant deux cornetz d'abondance, assiz sur une basse où il y aura escript dessoubz : Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

« Et au-devant de ladicte Royne aura ung lyon ; le tout en or, selon les pourtraictz qui en ont esté dessez et baillez audit Delabarre, du poix assavoir : ledit présent du Roy, de sept cens cinquante escuz ou environ, et celui de la Royne, (du) poix de cinq cens cinquante escuz environ, lequel lesdits seigneurs conseillers fourniront audit Delabarre, ainsi qu'il fera et parfera le dicte besoigne. Et sera tenu le dit Delabarre rendre faictz et parfaictz, bien et deucement, de l'o à l'avaluation qui luy aura esté fournye, dedans ung moys prochain... et sera tenu d'un bailleur ung modèle en plomb aus dits seigneurs conseillers pour veoir et entendre la façon et manière dudit ouvrage... ».

On le voit, ces sortes de motifs variaient fort peu, et il appartenait au génie seul de l'artiste chargé d'en modeler la forme, de rajeunir ce thème usé. Quoiqu'il en soit, *Delabarre* avait achevé sa tâche en temps opportun, puisque, le 23 août suivant, il présentait son œuvre au Consulat. Je me vois obligé de reproduire ici la délibération consulaire qui relate ce fait, parce qu'elle accuse, dans la composition des groupes, certains changements dont il est bon de tenir compte :

« Jehan Delabarre, orfèvre a rapporté les deux présents qu'il a faicts pour les entrées du Roy et de la Royne, l'ung desquelz pèze, assavoir : celluy du Roy, neuf marcz quatre onces cinq deniers, auquel il y a ung Roy assis en une chaire, au devant duquel sont deux vertus dressées debout, qui présentent audit Roy ung lyon d'or, et l'aultre présent de la Royne, pèze sept marcz troys onces ung denier douze grains d'or, le quel est sur une basse en tryangle, sur laquelle il y a une Royne assise en une chaire, portant deux cornetz d'abondance et au-devant d'icelle ung lyon. Lesquels dons et présens le Consulat a trouvé bien et deucement faictz et d'iceulx lesdits sieurs conseillers se sont contentez et ont quitté ledit Delabarre et sa caution, et ordonné cieulx présens estre remys ès Archives de laditte Ville... »

(Délibération du 23 août 1548)

Le prix de la façon des deux ouvrages avait été primitivement fixé à la somme de 300 livres ; mais comme l'orfèvre avait ciselé ses groupes avec beaucoup d'art et de délicatesse, le Consulat lui accorda 23 livres de plus, en témoignage de satisfaction particulière. *Delabarre* reçut donc en totalité 323 livres pour la rémunération de ce travail.

Le 21 juin, le consulat passe par devant le notaire Chaliard, un marché avec *Florimond Péroud*, brodeur, pour la fourniture de deux dais destinés au Roi et à la Reine, le jour de leur entrée :

« ... Les dits Rosselet, de Gabiano et de Bourg (conseillers échevins) ont baillé et baillent à priffaict à Florimond Pécol, marchand brodeur, habitant dudit Lyon, sçavoit est : de faire ou faire faire et rendre parfaictz audit Consulat, dans le dixième jour du moys de juillet prochain venant, les deux palles ou pavillons pour servir à ledicte entrée, et les dits palles faire en broderie sur toile d'or et toile d'argent et aultrement, à la manière qui s'ensuyt. Assavoir que ledit Pécol fera ou fera faire en l'un desdits palles

cinq escussions aux armes du Roy, nostre dit seigneur ; lesdits escussions environnez de l'ordre dudit Seigneur, les quatre desdicts escussions petitz et le cinquiesme grand, tous de fillet d'or fin et filet d'argent fin, lequel filet d'or et d'argent qu'il faudra aux dicts escussions ledit Pécol fournira à ses deppens. Idem, que ledit Pécol fera ou fera faire en broderie le tout de fil d'or et fil d'argent fin, au dit palle soixante divises du Roy, nostre dit Seigneur, et ce suyvnt les pourtraicts que desdittes divises et escussions les dits Rosselet, de Gabiano et de Bourg ont réellement baillé, laissé et délivré au dit Pécol lez dictz pourtraictz signez par ledit Pécol et par le notaire soubssigné à la requeste d'iceulx troys commis. Item, que en l'aultre palle ledit Pécol, aussi dans ledit temps, fera ou fera faire, de fil d'or et de fil d'argent fin, cinq escussions des armes de ladicte dame (la reine), et ce suivant le pourtraict que des dits escussions en a été aussi bailé et laissé audit Pécol. Item, que le dit Pécol fera ou fera faire et rendra parfaitz les dits deux palles garnis de leurs franges et de bastons revestus, le tout à ses despens, comme il se appartient, et selon que l'œuvre le requiert, et ce, le tout, pour le pris et somme de cent soixante dix livres tournois... Item que lesdits commis fourniront incontinent, outre ledit pris les toiles d'or et toiles d'argent qu'il conviendra et sera de besoing pour faire lesdits deux palles, et aussi lez estoffes pour faire les dictes franges ; car ainsi a esté convenu, etc. ».

Passons maintenant aux travaux proprement dits de peinture et de sculpture exécutés pour l'entrée du roi et de la reine :

« le vendredy quinzième jour de Juing 1548, et aultres jours ensuivans de la dicte sepmaine, lez maistres painctres, charpentiers et menuisiers après nommez ont vacqué à veoir et visiter les lieux et places, prendre les mesures, faire les desseings et aultres préparatives pour les joyeuses entrées, etc. par quoy la despence cy après a esté faite :

« Et premièrement :

- *À Maistre Bernard Salomon, maistre painctre, conducteur de l'œuvre de la paincterie, pour troys jours, compris le dimanche, au feur de vingt solz pour jour pour ce - ij l.*
- *À Maistre Jean de Rohan (Rouen) maistre menuisier, et l'ung des conducteurs de l'œuvre de la menuiserie, au feur de dix-huict solz par jour, pour troys jours qu'il a vacqué, compté le dimanche, pour ce - ij l. xiiij.s.*
- *À Maistre Jean de Romans l'aultre maistre menuysier conduysant ladicte œuvre, pour semblables troys, a feur de XVIII.s. par jour, pour ce.- iij l. xiiij s.*
- *À Maistre Estienne Genin, maistre charpentier et conducteur des ouvrages de la charpenterie, et maistre juré des œuvres de ladicte ville, pour semblables troys jours, au feur de spt solz par jour, pour ce . - xxj. S.*
- *À Loys Pennot, pour une main de grand papier au résin pour faire les pourtraictz – iij s.*

Le lundy dix-huictiesme jour du mois de juing 1548 et aultres jours ensuivants de ladicte sepmaine, les maistres painctres, menuisiers, mouleurs, charpentiers,

faiseurs de gallères et aultres ouvriers apprès nommez ont vacqué pour commancer et à travailler aux ouvrages et préparatives nécessaires pour les joyeuses entrées et nouvelles venues du Roy Henry et de la Royne Catherine, dans ceste ville de Lyon, assavoir : tant pour commancer ung eschaffault au lieu de Veyse, où ledit seigneur Roy et la Royne repouseront le jour des dictes entrées, pour d'illecq veoir passer les bandes et compaignes des gens de cheval et à pied de ladicte ville, que aussi pour faire les eschaffaulx et théaltres ordonnés estre faitz, tant à la porte Pierre-Scize, ou sera faicte et dressez une piramide avec une chasse au-devant, à la porte de Bourgneuf, entrée de la ville, ung grand arc à voulte ; au-devant le Griffon, où sera l'eschaffault de la France ; au port Saint-Pol, où seront eslevez le Rosne et la Saonne avec deux fontaines ; au-devant Saint-Eloy, un grand théâtre à deux faces, où seront les Termes au Change, où seront eslevez Nectune (Neptune) et Immortalité, avec une grande prospective, et au grand Palais l'eschaffault de la Fortune, ensemble quatre gallères pour donner le passe-temps sur l'eau audit Seigneur Roy et la Royne, durant qu'ilz séjourneront en ceste dicte ville. Par quoy la despence cy-après a esté faicte.

« Et premièrement :

Maistres painctres.

« À Maistre Bernard Salomon, maistre painctre conducteur de l'œuvre de la peinture, pour six jours qu'il a vacqué aux dits ouvrages, a trasser et faire pourtraictz, au feur de vingt solz par jour, pour ce...vxl. »

Salomon figure seul dans cet article, son nom se trouve répété de la même manière dans douze autres états de dépense, en tête du rôle des peintres, ses collaborateurs, qui, avec leurs compagnons sont forts nombreux. Ces états en forme de cahiers chacun de huit à dix feuillets in-folio, se suivent sans interruption à partir, du 15 juin jusqu'au 17 novembre, époque de l'achèvement des travaux. Ils renferment une foule de détails curieux et instructifs, que je me vois bien à regret, dans la nécessité d'omettre, parce que l'espace me manque. Cependant, je ne puis me dispenser d'en extraire une liste à peu près complète, des maîtres peintres, sculpteurs et mouleurs, qui travaillèrent sous la direction du Petit Bernard dans le réfectoire du couvent des Augustin de la ville, transformé tout exprès en atelier.

Maistres peintres

Jehan Menaige (Ménage)	François Jeunecuer (Jeune-Cœur)
Guillaume Charrier	Estienne Charnier
Jehan Frécon	François Jolly
Augustin Roman	Pierre Monnard ou Munnard
Pierre Corneille	Loys Vallier
Nicolas Pourreau	Jacques Gravet
Guillaume Morizet	Ennemond Milly
Pierre Sentier	Pierre Tallon

Jehan Jacques	Jehan Deshayes
Michiel Carré	Jehan Farré
Anthoine Tourvéon dit de Bourgoigne	Benoist Riboud

On remarquera parmi les compagnons :

Jehan de Paris	Guillaume le Flamant
Bastien Maulpoin (Maupin)	Gaultier d'Envers (Anvers)
Lyévin Vandermière (Van der Meer)	Bernard Flamant
Cf p. 418	Tours Allemand
Georges l' Angloys	Loys Vallier
Cornillon de Bavière	Jehan Varembrung

Tailleurs d'images et mouleurs pour les termes et figures :

Claude Cousturier, dit de Chambéry	Nicolas Jacquet
Pierre Jacquet	Laurent Saint-Priest
Perrin Jacques (son fils)	Claude Roch
Pierre Sentier	Guichard Rapt
Adam Martin	Bastien Sentier
Bastien Jorlet	Adrian Mollin
Charles Lizet	Bastien Servant
	Loys Monneret

Tout n'était pas dit pour les conducteurs de l'œuvre des entrées, lorsqu'ils avaient mis la dernière main aux « ystoires » qu'on leur avait donné la charge d'élaborer, chacun selon sa spécialité. Il leur restait encore à régler le jeu des machines et des appareils à diriger les mouvements des acteurs et des ouvriers, en un mot à veiller à ce que tout se passât avec ordre et précision. Or, pour atteindre ce but, il était indispensable que ces hommes fussent revêtus d'une sorte de costume officiel qui les fit reconnaître et leur assura l'autorité nécessaire pour s'ouvrir au besoin un passage à travers la foule et se faire obéir de leurs subordonnés. Le cas était prévu, et les échevins se chargeaient d'y pourvoir :

« Messieurs de Montessuy, héroysme Guerrier, etc., payez à Claude Montaignat, marchand drapier de cete ville de Lyon, la somme de vingt-neuf livres un sol et dix deniers pour neuf aulnes et demye de drap de Paris, noyr pour faire cappes aux quatre maîtres conducteurs de l'œuvre de l'entrée du Roy et de la Royne, c'est assavoir : Maistre Jehan de Rohan (Rouen), Maistre Jehan de Romans, Maistre Bernard Sallomon, painctre et M^o Estienne (Genyn) Chapuis – Faict le 20^o de Juillet. »

(Extrait du mémoire de Jehan Poitevin, costurier).

« Plus, j'ay fait quatre pourpains de satin violet pour les quatre maistres, dont l'un estoit mestre Bernard, et l'autre Jehan de Rohan, et l'autre mestre Estienne Jenyn, et l'autre Jehan de Romans, et ay fourny pour les dits quatre pourpains, huit dozeynes de bottons et quatre aulnes de canevas pour doubler lesdits pourpains. Pour fasson et fournitures, dix escuz soleil. »

Nous voilà arrivé au règlement du compte de Bernard Salomon :

« Messieurs de Montissui (Montessuy), etc., payez à M^o Bernard, painctre, la somme de dix livres tournois qui lui ha esté accordée pour aucuns pourtraictz qu'il ha faictz tant pour les habillements des Enfans de la Ville, que pour le présent qu'il convient faire au Roy et à la Royne. De laquelle somme de dix livres tournois vous serez tenu compte par Messieurs les consuls et échevins de la ville de Lyon, rapportant seulement la présente et quictance du dict maistre Bernard.

« Fait à Lyon le XX^e jour de juillet l'an mil cinq cens quarante huict. »

Rousselet. – L. de Gabiano – Debourg.

Au bas de ce mandement est écrit, de la main de l'artiste :

« Je soubssigné cognoys et côfesse avoir reçu de mons (ces deux mots ont été biffés par Bernard) de Herosme Garrier (sic) et Jehan de la Porte, côseillers, la sôe de dix livres tournois pour cause des pourtraictz, tant pour le p^{nt} du Roy q pour les habillemens de messieurs les êfans de la ville de Lyon. Tesmoing mon seirg manuel l'an et jour susdit.

Bernard Salomon »



Les états de paiements cités plus haut nous apprennent que le salaire de Bernard Salomon avait été taxé à vingt sols par jour et que cette somme, relativement chétive, lui avait été régulièrement comptée pendant toute la durée de son mandat. Mais ce n'était pas du tout indépendamment de sa besogne ordinaire, le peintre avait été chargé de plusieurs travaux supplémentaires, auxquels faute de temps, il avait même dû consacrer ses veilles. Ce surcroit d'occupations méritait une récompense qui lui avait, en effet, été promise, mais qu'on négligeait de lui donner. C'est alors que, blessé de cet oubli, Salomon, pour rappeler au Consulat l'exécution de sa promesse, lui adressa la requête qu'on va lire. Il y a, dans ces lignes si simples, je dirai même si humbles, un sentiment de modestie touchant qui appelle naturellement la sympathie sur l'habile et laborieux artiste :

« A Messieurs de la Ville,

« Supplie très humblement Bernard Salomon, autrement le Petit Bernard, peintre de Lyon, et vostre simple servietur que, comme il est sorty au moindre deshonneur qui luy ha esté possible, de la besogne et charge que luy aviez baillée, vous plaise avoir esgard aux veillées et aux patrons qu'il ha faictz outre sa besongne ordinaire. Et aussi sous vostre bon plaisir avoir souvenance de la récompense qui luy fut promise au commencement de l'œuvre, tesmoin Monsieur de Vourles, monsieur de Lapardieu, monsieur Ymbert de Masson et monsieur de la Porte, trestous disant qu'il se reposast sur telle promesse. Par quoy de rechef vous supplie le susdit vostre serviteur qu'il plaise à voz bonnes grâces et preudhommies l'avoir pour recommandé, car il est povre des biens de ce monde. Et en ce faisant, ferez bien, et luy accroisterez le courage de bien et loyaument vous servir, quand aurez besoin de son peu de savoir. »

« Le Créateur vous maintienne tous en sa bonne grâce ».

On lit au bas de cette pétition :

« at. (sic) esté ordonné au dit suplian.....xiiij l. solz tournois par le consulat ».

« L. de Gabiano. – Humbert de Masso. – Debourg.

« Cette pièce est accompagnée de la quittance notariée que voici :

« Bernard Salomon, painctre de Lyon, de son bon gré, etc. a confessé avoir eu et reçu de honorables hommes Jehan de la Porte, et Jhérosme Guerrier, conseillers de la Ville de Lyon, absans, pour les mains de honorable homme Hymbert de Masso, bourgeois et marchand dudit Lyon, présent, la somme de six escus d'or, en or au soleil bons et de pour, etc. Et ce pour payement de tout ce qui luy pouvoit rester à payer de toutes besoignes qu'il a faictes dernièrement pour l'entrée du Roy et de la Royne en ceste ville de Lyon. De laquelle somme de six escuz d'or ledit Salomon s'en est tenu et tient pour contant et bien payé etc. Faict et donné à Lyon en la boutique du notaire royal soubzsigné, le mardy quinziesme jour du moys de janvier l'an 1548 (1549) ; présens à ce Philibert Oby et François Blanchon, affaneurs, demeurant au dit Lyon tesmoings. Brueil ».

Henry II fit son entrée à Lyon le dimanche 23 S^{re} 1548. Catherine de Médicis l'y suivit le lendemain. Le procès-verbal de cette double cérémonie est inséré tout au long dans les actes consulaires, sous ce titre :

« La magnificence de la superbe et triumpante entrée de la noble et antique citée de Lyon, faicte au très chrestien Roy de France, deuxiesme de ce nom, et à la Royne Catherine, son espouse, le vingt troisisme de septembre mil cinq cens quarante huict ».

A quelque temps de là survint un incident curieux, que je m'empresse d'enregistrer ici, à cause de son importance :

« Monsieur maistre Maurice Sève et Monsieur le capitaine Jehan Salla ont remonstré comme il y a certains imprimeurs, qui ont fait imprimer en ceste ville, les entrées dy Roy et de la Royne ; en laquelle impression il y a plusieurs faultes mensongères, que redonde au grand déshonneur de la ville, mesme du dict Sève qui a conduict et par l'adviz duquel ont estez dressées les ystoires et aultres triumphes des dictes entrées. Lequel Sève, despuys auroit prins la poyne de rédiger à la vérité, par escript, lesdittes entrées, et icelles feroit imprimer à l'honneur de ladicte ville, s'il plaisoit au consulat rembourser l'imprimeur des fraiz qu'il conviendra faire pour faire tailler les ystoires et figures. Sur quoy la matière bien et au long débattue entrées soient imprimées au vray, a esté ordonné de fournir à l'imprimeur qui les imprimera, pour les fraiz desdictes ystoires qu'il fera tailler, la somme de dix escuz d'or soleil, dont a esté passé mandement sur sieur Jehan de la Porte, commis à tenir le compte des fraiz desdictes entrées, à la charge toutefois que, avant que les faire imprimer ledit Sève les communiquera aux dits sieurs conseillers et Consulat. Et seront faictz commandementz à ceux qui ont imprimé les dictes entrées cy-devant, qu'ils ayent à les brusler comme imprimées contre-vérité, et sans auctorité de justice.

Délibération du 21 Décembre 1548. »

Ce fut en définition sur le libraire Guillaume Roville que le consulat, ou plutôt Maurice sève – c'est ainsi qu'il écrit son nom, - délégué des échevins, jeta les yeux pour imprimer la relation dont il s'agit et faire graver les figures destinées à orner cette publication, dont l'origine vient de nous être révélée.

« Sire Jehan De la Porte, baillez et payez à Guillaume Roville, marchand libraire, douze escuz soleil pour faire imprimer l'entrée et faire tailler les figures ; laquelle somme vous sera allouée en vos comptes. Faict ce X^e janvier 1548 (1549) ».

L. de Gabiano, Humbert de Masso. –Debourg. Suit la quittance autographe de Roville :

« Je, Guillaume Roville, libraire de Lyon, confesse avoir reçu de Messieurs les conseillers de la ville de Lyon, par les mains sieur Hymbert de Masson (Masso), la somme de douze escuz solz, lesquels m'ont esté ordonné pour aydé à partie des fraitz des figures qu'il a esté besoing faire pour l'entrée du Roy au dit Lyon. De laquelle somme je me tiens pour contans ; et pour ce ay faict la présente, en décharge du dit sieur Hymbert de Masso, ce jourd'hui xvje jour de janvier 1548 (1549). »

J'ai consigné plus haut l'analyse succincte des mystères, histoires et emblèmes proposés à l'imagination de Maurice Scève et dont l'interprétation plastique avait été réservée à Bernard Salomon. Ce document nous montre déjà la part considérable et jusqu'à présent restée ignorée, que prit l'artiste à cette grande entreprise. Mais, pour en avoir une idée complète, il sera nécessaire d'étudier en détail le livre publié par Roville en 1549. On sait que cet imprimeur en donna, coup sur coup, deux éditions, l'une en français et l'autre en italien, dont les exemplaires sont devenus fort rares.

Maintenant que j'ai épuisé tout ce que j'avais à dire sur le peintre, il ne me reste plus qu'à laisser aux érudits et aux connaisseurs le soin de décider lequel, de Geoffroy Tory, -auquel la chose a été quelquefois attribuée, -ou de Bernard Salomon, autrement dit le Petit-Bernard, est le véritable auteur des élégantes compositions sur bois qui illustrent l'ouvrage publié par Guillaume Roville, sous les auspices du corps consulaire de Lyon.

Toutefois, sans avoir la prétention de donner sur ce point un jugement complètement définitif, je ferai remarquer qu'entre le peintre des décorations de l'entrée de Henry II et le dessinateur émérite chargé d'en reproduire l'aspect, la distance ne saurait être bien grande. Le regrettable M. Renouvier, à qui je n'avais pas communiqué ces pièces parce que je ne les connaissais pas encore, dans ses *Types et Manières* (XVI^e siècle, p.201-4), n'avait pas hésité à les lui attribuer ; il maintiendrait aujourd'hui plus que jamais son attribution devant les nouvelles preuves qui la viennent confirmer, et je crois que c'est à elle qu'il faut se tenir.

F. Rolle

J / PIERRE WOERIOT

C'était beaucoup plus un buriniste qu'un xylographe : né en 1531 ou 1532 à Neufchâteau (ou à Dambalin) dans les Vosges, il mourut après 1596.

Cet artiste fut orfèvre (aumônière en cuivre doré de la Collection Foule, des modèles d'orfèvrerie, des pendants d'oreille, des garnitures d'épées et de couteau de chasse), dessinateur d'estampes, graveur, peintre, sculpteur et médailleur.

Il a travaillé pour Rouillé : il a notamment gravé pour lui le beau portrait de Duaren, en taille-douce, signé P.W.f. et de la croix de Lorraine. Ce superbe portrait est « perdu dans une édition in-folio des œuvres de ce jurisconsulte, où il voisine avec l'encadrement de P. Cruche, signé des initiales C.B. », que Rondot et d'autres attribuent à Claude Bezoard.

En 1561, Rouillé fut « l'éditeur d'un ouvrage de Pierre Woeiriot, dédié à Barthélemy Aneau et entièrement gravé sur cuivre.

Cf. AUDIN et VIAL, *Dictionnaire des Artistes et Ouvriers d'art du Lyonnais* ; Paris, 1918, II, 312.

Insérer ici

Le Livre,

Pl. 29

O / STRADA

Cartier ne fait guère que citer cet artiste, qui dessina et grava une partie des médailles du Promptuaire de Rouillé, en 1576.

C'est sur ce dessinateur que doit s'achever la correspondance échangée entre Baudrier et son ami Cartier ; terminons par ce que disait de lui son beau-frère de Terrebasse :

V - LES MANUSCRITS LAISSÉS PAR J. BAUDRIER

I / THOMAS, LE MAÎTRE À LA CAPELINE

Parvenus au beau milieu du XVI^e siècle, la tâche de nos auteurs se compliquait fort.

La gravure sur bois, d'ailleurs, avait tout à fait changé de nature et d'aspect. C'était toujours la même taille d'épargne sur bois de fil qu'avaient pratiquée les xylographes du XV^e siècle, mais le métier s'était policé s'il n'était devenu meilleur, ni plus habile. Les tailles étaient devenues infiniment plus fines, se pressant à l'envi l'une contre l'autre ; elles se croisaient maintenant en un réseau savant dont les graveurs d'aujourd'hui, surpris de tant d'habileté, vont jusqu'à s'offusquer.

L'un de ces dessinateurs s'était fait remarquer par un détail vestimentaire qui avait attiré l'attention d'André Steyert : une sorte de capuche dont il habillait la plupart de ses personnages, et il l'avait, pour cette raison appelé « le Maître à la Capeline » :

« ... Celui que le Consulat avait chargé de la conduite de l'œuvre, écrivait Steyert, possédait un talent hors-ligne. Je suis persuadé en effet qu'il n'était autre que certain maître anonyme, auteur des plus délicieuses gravures qu'aient produites l'École lyonnaise et que le Petit-Bernard lui-même n'a pas surpassé. Dans les études où j'ai énuméré sommairement ses principales œuvres, je l'ai, faute de connaître son nom, désigné sous celui de « Maître à la Capeline ».

« La comptabilité de la Ville le nomme Maître Thomas, prénom sans doute sous lequel il était désigné, peut-être parce qu'il était étranger. Son style tout italien et de la bonne époque, pourrait autoriser cette explication, d'autant plus plausible que le nom de Thomas était fréquent chez les familles qui nous venaient de l'autre côté des Alpes. Mais, sans insister sur ces détails qui demanderaient des développements hors de propos ici, je me contenterai de

Insérer ici

Le Livre,

Pl. 34

signaler une particularité qui vient à l'appui de mon hypothèse. La petite figure de Charles IX, gravée sur le frontispice de l'Ordonnance du maréchal de la Vieilleville, est de la main du Maître à la Capeline ; elle a dû être dessinée exprès pour la circonstance, car malgré l'étiqueté de la planche, c'est un portrait que l'on reconnaît très bien, un adolescent de quinze ans, tel qu'était le jeune souverain. Le maître anonyme était donc chargé de travaux officiels, et rien de plus naturel que de l'identifier avec le peintre choisi par le consulat ».

« Quant au peintre que je crois être désigné sous le prénom de Thomas, ses œuvres offrent une correction, une grâce, une variété dont l'ensemble, admirablement équilibré, je ne connais pas de types mieux réussis, pas même chez les maîtres de Fontainebleau, pas même chez le Petit-Bernard, pas même chez Jean Cousin. Il y a du Poussin dans telle de ces petites compositions, mais du Poussin tempéré, moins académique, plus humain, pour ainsi parler ; cet artiste méconnu fut incontestablement l'un des plus habiles maîtres de l'École française du XVI^e siècle ».

Baudrier avait, comme il le disait lui-même, « emboîté le pas à Steyert, et classait ce dessinateur parmi les plus habiles artistes du milieu du XVI^e siècle à Lyon » :

« B. Salomon, et P. Cruche, disait-il, ont certainement été les dessinateurs les plus employés dans l'illustration du livre à Lyon et à Genève au XVI^e siècle, et cela pour deux raisons : ils ont eu du succès, et ils ont eu aussi une carrière relativement longue.

« Par contre, le Maître à la Capeline a dû avoir une carrière très courte, à mon avis, et cela autour de 1550 environ ».

Baudrier était comme Steyert, persuadé qu'il s'agissait là « du tailleur d'histoires et peintre Thomas, qui avait été chargé des décorations d'une entrée royale par ordre du Consulat ». il se proposait donc d'étudier l'affaire sur les documents d'archives, certain qu'il « tenait le bon joint » :

« Si cela est, disait-il en se félicitant, nous serons fixés à peu près sur tous les maîtres : Bernard Salomon, Vase, Siméoni, Reverdy, Woeiriot, Thomas, Clément Boussy, qui « tous ont laissé des traces de leur passage à Lyon ».

Salomon passait, en 1549, pour le plus habile dessinateur de Lyon. B. Aneau et Du Choul furent adjoints à Maurice Sève, « avec d'autres gens de sçavoir tant orfèvres que autres », pour l'organisation de l'entrée. B. Aneau et Du Choul, « mis en relations plus étroites après cette coopération ont employé dans la suite Bernard Salomon. »

Le Maître à la Capeline ne paraît que plus tard : c'est lui qui fut chargé de la décoration de l'Entrée de Charles IX, en 1564. Il est appelé *Maistre Thomas, maistre peyntre et conducteur de l'œuvre pour la dicte entrée* :

« Steyert, dit-il, a eu raison de proposer cette identification pour le Maître à la Capeline, quand, plus tard, il eut connaissance des décisions du Consulat. En tout cas, ajoute-t-il mélancoliquement, le chiendent (dans cette affaire des dessinateurs) sera ce Maître à la Capeline dont on ne sait rien pour l'instant sur le nom et l'existence, et qui n'est connu que par des œuvres plus ou moins bien reproduites ».

Toutefois, il « a été appelé par Rouillé pour le Jovis », alors que, suivant l'épître de Rouillé, tous ses peintres étaient occupés à la confection de l'illustration de la Castramétation et de la Religion de G. du Choul, ce qui permet de les attribuer à P. Eskreich. Rouillé n'avait alors à son service que Vase et Reverdy ; cela ressort des publications enfin classées et les œuvres de du Choul n'ont rien du faire de Reverdy. Renouvier, Didot et autres avaient, du reste, attribué les œuvres de du Choul à Moni ».

Voici la notice que Cartier a consacrée au Maître Thomas :

LE MAÎTRE À LA CAPELINE

Sincère, expressif et robuste, tel apparaît le Maître à la Capeline dans les lignes essentielles de sa manière et c'est par là aussi qu'il doit être placé, malgré le petit nombre de ses œuvres, en tête de la phalange des vignettistes lyonnais du XVI^e siècle.

« Steyert, qui a eu le mérite de reconnaître l'existence du maître, a indiqué la physionomie générale de son style, mais il ne nous paraît pas avoir marqué d'un trait suffisamment précis les caractères par lesquels le dessin de ce remarquable artiste se distingue de celui de ses rivaux dans le domaine de l'illustration du livre. Nous estimons dès lors nécessaire de compléter sur ce point l'essai, d'ailleurs si suggestif, du regretté critique, et de tenter une analyse plus serrée des « types et manières » du Maître à la Capeline. Ce travail nous permettra d'établir sur des bases plus solides, la liste de celles de ses productions que nous ont conservées quelques-unes des suites illustrées parues à Lyon vers le milieu du XVI^e siècle.

« PERSONNAGES : De proportions généralement justes, parfois un peu courts et trapus, ses personnages forment un singulier contraste avec les figures surélevées du Petit-Bernard dont le maniérisme a été encore exagéré par Pierre Cruche. Ce contraste s'accuse particulièrement dans la Suite des Figures de Roville où les planches du Maître se trouvent souvent en regard de celles d'Eskrich.

« Les traits du visage sont accentués, l'ossature et les muscles bien étudiés, le nez plutôt allongé et pointu, le menton saillant.

« Son type de vieillard (Moïse, Élie, Élisée), à barbe étalée, soyeuse et flottante n'appartiennent qu'à lui.

« Dans quelques-unes de ses figures de femme, il touche au grand style ; celle de Sarah par exemple, dans son expression altière et son geste impérieux, ou encore celle de la vieille femme agenouillée au premier plan de la naissance de Jacob et Ésaü.

« En revanche, le Maître à la Capeline n'est guère heureux dans la représentation des enfants ; il affectionne en particulier un petit hydrocéphale à chevelure poussée par le vent, en avant ou en arrière, et qui à lui seul équivaut à une signature.

« Les belles planches le montrent fort habile dans le dessin des mains, finies et expressives, malgré la longueur exagérée de l'index. Il faut s'étonner dès lors que ce dessinateur, qui pouvait être impeccable, se soit montré parfois très faible dans le rendu des jambes, la cheville, à peine indiquée, est si lourde que le mollet se confond avec elle. Il y a là une négligence qui ne peut être exclusivement attribuée à la maladresse des graveurs.

« Détail à noter : tandis que le Petit-Bernard et Cruche indiquent les jambes de leurs personnages d'arrière-plan par deux traits se rencontrant à angle vif V, il est rare que le Maître à la Capeline ne parvienne pas à esquisser le pied, ou bien il ménage un petit espace blanc entre l'extrémité des traits, de manière à indiquer du moins la place du talon. »

« COSTUMES : Le maître à la Capeline use rarement de la draperie, mais lorsqu'il y recourt, c'est avec une sûreté de goût et de facture, une ampleur et une noblesse, un style pour tout dire, qui font paraître étriqué, pauvre et poncif le dessin de ses congénères. Mais le Maître est un réaliste, épris de la vie, charmé par le mouvant spectacle qui chaque jour frappe ses yeux. Visiblement, l'antiquité le laisse froid ; il ne donne point dans le goût des costumes et des édifices à l'antique, ou réputés tels, qui encombrant les compositions de Bernard Salomon et de Cruche.

« À l'exemple des maîtres du Quattro Cento italien ou des Allemands du XV^e et du XVI^e siècle, ce sont les costumes de ses contemporains dont il aime à revêtir ses personnages et il est tel d'entre eux, l'homme à la cape et au grand sabre à gauche de la planche Exode 32 (Ed. de 1564, I4 V^o), qui constitue un étonnant portrait par le caractère, la personnalité et le sentiment de la vie, en même temps qu'un précieux document du costume.

« Sa prédilection pour la cape et la capeline est connue, et à défaut de son nom véritable, il ne pouvait être mieux désigné que par ce détail si frappant et si original.

« Il a dû connaître aussi les populations maritimes de la Méditerranée, car on voit quelques-uns de ses personnages coiffés du long bonnet de laine qui se portait encore il y a quelques années sur la Rivière de Gênes.

« Sur un seul point, le Maître a sacrifié au goût qui sévissait de son temps ; ses guerriers sont presque toujours cuirassés et casqués à l'antique, mais on sent qu'il n'est point à l'aise en cet accoutrement de pure convention et la plupart de ses casques sont simplement grotesques. »

« PAYSAGES : Une première remarque s'impose ; elle suffirait presque à distinguer entre toutes les œuvres du Maître, c'est le soin qu'il apporte à ménager les blancs dans les premiers et seconds plans de ses terrains où Salomon et Cruche multiplient au contraire les tailles.

« Il est ainsi, par la sobriété du trait, dans la meilleure tradition des chefs-d'œuvre du genre, ceux de Durer et de son école, et il obtient par là le maximum d'effet en le concentrant sur les personnages, les architectures et le paysage. En un mot, ses planches sont blondes, celles de ses rivaux paraissent grises. Détail à noter dans le même ordre d'idées : lorsque le Maître à la Capeline croise ses tailles pour figurer l'ombre portée par la jambe d'un de ses personnages, il a soin de ne le faire que sur une très petite surface, tandis que Cruche étend

largement ses contretailles ce qui contribue encore à l'alourdissement et à la monochromie de ses premiers plans.

« À l'exemple du Petit-Bernard, l'Anonyme pratique pour les lignes d'horizon le trait légèrement tremblé qui assure la légèreté de la planche, la mise en place des plans et le vaporeux des fonds. Cruche, au contraire, ne connaît que la courbe sèche et régulière qui contribue à l'aspect froid et métallique de la plupart de ses productions.

« J'ai dit que le Maître à la Capeline est un réaliste dans la meilleure acceptation du terme ; il exprime avec une sincérité ingénue l'émotion intérieure que lui communique le spectacle des hommes et de la nature et c'est pourquoi aussi l'on rencontre, dans son œuvre, nombre de paysages pleins de sentiment, de vérité et de charme. Les monuments et les ruines d'après l'antique, passés à l'état de poncif sous le crayon du Petit-Bernard et de Cruche, ne sauraient donc lui plaire ; mais on rencontre à chaque pas dans son œuvre les chaumières, les maisons, les monuments, les villes fortifiées qui frappaient ses regards et dont il a fidèlement rendu l'aspect et la physionomie.

« Cet amour de la nature, se trahit dans les moindres détails de l'œuvre du Maître et particulièrement dans le soin qu'il apporte à indiquer, par des travaux différents, la nature des matériaux de construction ; le bois, la pierre, la brique, le chaume se distinguent sur les façades ou les toits de ses maisons, et c'est là une note singulièrement vivante et pittoresque qui ajoute encore à la saveur de ses planches. À cet égard, comme à tant d'autres, celles-ci contrastent au premier coup d'œil avec les bois du Petit-Bernard et d'Eskrich qui se bornent à marquer les murs par de simples tailles horizontales dont la régularité monotone fatigue promptement le regard.

« ARBRES : Le Maître à la Capeline traite les arbres de premier plan à peu près dans le style de ceux de Salomon et de Cruche ; il n'y a pas de différences bien appréciables mais les arbres de second plan, sont au contraire si caractéristiques qu'à défaut de personnages, ils permettent à eux seuls de reconnaître la main du maître. Leur tronc, de diamètre moyen, est cylindrique et lisse ; il ne porte généralement pas de branches basses ; lorsque celles-ci existent, elles sont courtes et au nombre de deux seulement, opposées l'une à l'autre, à gauche et à droite du tronc (cf. Adam labourant la terre). Les frondaisons partent du tiers ou de la moitié de la hauteur ; les branches sont bien visibles, également réparties à gauche, à droite et en avant, mais le feuillage n'est pas détaillé, il est traité en larges masses plates au moyen d'un trait enveloppant et festonné.

Insérer ici dessin feuillage

« Le tronc est dessiné par une superposition de tailles horizontales très régulières, légèrement courbes et laissant, dans les belles planches, le trait blanc vertical à gauche.

« Malgré ce procédé si simple, l'ensemble est remarquable d'observation et de vérité ; un forestier reconnaîtrait à l'œil, les essences observées par l'artiste au cours de ses promenades champêtres, et nous avons là, en tout cas, un contraste absolu avec les arbres à feuillages en pendentifs ou les arbustes en ballon du Petit-Bernard, et surtout avec les futaies au tronc grêle et sinueux dont Cruche aime à indiquer la silhouette par trois longs traits verticaux.

« Dans les derniers plans, le Maître à la Capeline a également une manière toute spéciale d'indiquer les arbres, il les figure expéditivement sous la forme d'une feuille allongée, à nervure médiane et à bords festonnés, piquée en terre.

Insérer ici dessin feuille

« Sans être entièrement exempt de maniérisme, le Maître à la Capeline en a beaucoup moins que ses deux grands rivaux, et c'est probablement sous leur influence que, à la fin de sa carrière, dans les douze planches du Calendrier historial (de de Tournes, 1563), il céda au goût du jour. Cette suite n'en demeure pas moins son chef-d'œuvre par la grâce et le charme poétique de ces petits tableaux, la sûreté du trait, l'entente de l'effet et la beauté de l'exécution.

« Steyert considère le style de son anonyme, comme étant tout italien. Notre sentiment est très différent et rien au contraire ne nous paraît moins infecté d'italianisme, dans les productions lyonnaises de cette époque, que celles du Maître à la Capeline. Ce naturel, cette sobriété, ce sens de l'observation, ce goût pour le détail pittoresque et vivant, toutes ces qualités sont essentiellement françaises ; elles continuent les meilleures traditions nationales, celles de Fouquet et des miniaturistes nés sur le sol de France, avant que l'invasion italienne fût venue troubler et pervertir, pour un temps, le génie de la race ».

Telle était l'opinion de Cartier sur le Maître à la Capeline qui, écrit-il, paraît avoir travaillé à Lyon, chez Rouillé, de 1559 à 1565 ou 1566.

K / GABRIEL SIMÉONI

Le dessinateur Siméoni a été fort bien étudié historiquement par Germain de Montauzan, dans un opuscule de ma Collection « Amis du Vieux Lyon », les *Premiers Évocateurs du Vieux Lyon* ; Lyon, 1920. Baudrier, d'autre part, dans sa correspondance avec Cartier, donne sur cet étranger des appréciations infiniment intéressantes : Siméoni, le Maître à la bordure ou aux Hommes poilus, dit-il, a dû travailler spécialement pour ses propres ouvrages et très peu pour ceux des autres. Cela résulte de ce que j'ai vu. L'Épitome de l'Origine de la Duché de Ferrare, de G. Siméoni, Paris, Cavellat, 1553, in-8, est orné au titre d'un portrait de l'auteur sans encadrement, très certainement fait par lui-même. Les *Commentarii di G. Simeoni sopra alla tetrarchia di Vinegia, di Milano...* ; In Venegia, per Comino da Trino de Monferrato, 1546, in-8, sont aussi ornés d'un portrait de l'auteur par lui-même, avec un encadrement et des devises EYDOKIAZ et « non forma sed sidere fallor » : cela, dit-il à Cartier, vient bien du reste à l'appui de votre hypothèse. Et il poursuit :

« J'ajouterai que Siméoni était un fumiste orgueilleux et ambitieux, qui cherchait surtout à se procurer de l'argent sous forme de pensions, cajolant et louant tous ceux qui étaient à même de les lui fournir. Il y aura un très joli article à faire sur ce lettré, dessinateur, mais surtout flagorneur des vivants, pour en extirper (des subsides). J'ai trouvé dans ses œuvres, éditées par Saugrain, Cotier et Rouillé, de bien curieuses choses à ce sujet ».

Cette notice, que semble désirer Baudrier, elle a été écrite récemment par Toussaint Renucci, *Un Aventurier des Lettres au XVI^e siècle, Gabriel Symeoni, florentin, 1509-1570 ?* Paris, 1943ca. Dans un chapitre de cette excellente thèse, dont je dois la communication à M. le docteur Pallasse, chapitre intitulé « les dernières années. Syméoni et le milieu littéraire de Lyon... », l'auteur constate que « la grande occupation de Syméoni à Lyon ne fut point la poésie », mais « il y mena, dit-il, une existence d'érudit plus que de poète », lié qu'il était « avec Guillaume (Du) Thoul... antiquaire et animateur des esprits distingués », et s'il

remarque que Syméoni a « illustré de nombreuses figures » *l'Origine e le antichità di Lione*, il ne dit pas que ce soit lui-même qui ai fait les gravures. D'ailleurs, parmi les portraits de Syméoni que l'auteur énumère, il cite ainsi celui qui orne la Description de la Limagne :

insérer ici

Description de la Limagne

Derrière moi

Visage aussi vieilli que dans le portrait N°7 et plus triste.

Ce portrait doit être de la main du Maître à la Capeline... ». M. Renucci semble donc ne s'être pas douté que Syméoni fut lui-même dessinateur.

L / ANTOINE DU PINET

On a vu à la notule précédente que Rondot n'admettait point cet artiste, et qu'il avait fallu, pour le convaincre, que Baudrier lui montrât la carte signée *Ant. Pinaeus faciebat*.

Cette fameuse carte datée de 1564 et rencontrée « pour la première fois dans la Bible d'Honorat (de) 1585 », avait, écrit Baudrier, (fait) « loucher Rondot, qui prétendait qu'elle était dessinée avec trop de soin pour être l'œuvre d'un graveur de métier ». Il retrouva plus tard « qu'elle avait été employée en 1573 par A. Regnault dans son *Voyage en Terre Sainte*, dont la première partie fut imprimée à Lyon et la seconde à Paris ».

« *Regnault*, dit-il, *qui devait appartenir à la famille parisienne des imprimeurs de ce nom, à mon avis, a été l'éditeur de son voyage. Mais il a employé les bois gravés par Cruche pour Rouillé, bois jadis attribués à Moni. Je n'ai pas encore pu dénicher l'ouvrage où se trouve cette carte pour la première fois. Elle n'est pas dans les Plants et pourtraits des principales villes d'Europe de Du Pinet, imprimés en 1564 par Jean d'Ogerolles* ».

M / LE MAÎTRE JO. AR.

Le 19 décembre 1909, Baudrier écrit à Cartier :

« Deux spécialistes pour les reproductions de plantes ont été employés par Rouillé et Arnoullet. A. du Pinet a été graveur et dessinateur, c'est incontestable. M. Rondot ne voulait pas l'admettre, il a fallu que je lui montre la carte signée : Ant. Pinaeus faciebat de ma Bible d'Honorat ».

Insérer ici

Baudrier, II

150 ter

Et il aborde le cas du second dessinateur :

« Reste la question du Jo. Ar. Faciebat 1566. Appelé et identifié, sans preuves suffisantes Jean Arnoullet, par Renouvier, Rondot etc. Je ne trouve aucune trace de son existence. C'est le même graveur qui a gravé le plan de Nîmes édité par Rouillé, les plans de Lyon, de Paris, etc. édités par Arnoullet et enfin le plan de Bourges, édité par Antoine Gryphius.

« Ce Jo. Ar. A donc travaillé à Lyon de 1554 à 1566. À aucune époque, je n'ai trouvé trace d'un Jean Arnoullet ; par contre, je trouve, de 1550 à 1569, deux peintres et un tailleur d'histoires auxquels ces initiales peuvent s'adapter ».

Peut-être, Baudrier eut-il été mieux inspiré en nous faisant connaître ces trois personnages, mais il se contente de nous dire « qu'entre les trois son cœur balance », et qu'il « fait pour l'instant comme l'âne de Buridan ».

« Jean Arnoullet, conclut-il, aurait donc travaillé quinze ans environ à Lyon, sans laisser trace de son existence dans les taxes, nommées, registres de l'état civil ou de notaires, listes d'establies ou de revue d'armes, etc. »

Cela lui « paraît improbable » :

« Il ne figure, dit-il, dans aucun des actes relatifs aux Arnollet en exercice dans cette période, c'est-à-dire Olivier, Balthazar, Melchior et François ».

Les documents d'archives « commençant à être assez complets dans la seconde moitié du XVI^e siècle », il « se base là-dessus pour mettre en doute (l'existence de cet artiste), inventé par la seule raison que les trois volumes de Guérout ont été édités par Balthazar Arnoullet ».

« Nous, ajoute-t-il, qui connaissons les liens qui unissaient Balthazar Arnoullet à G. Guérout, nous trouvons naturel que (ce dernier) se soit adressé aux presses de son beau-frère. Si Guérout avait employé pour la gravure un parent du nom d'Arnoullet, il nous aurait très certainement fait connaître d'une façon ou d'une autre la chose ».

N / HUGUES SAMBIN

Le Maître aux Cariatides

« *Je commence à croire, écrit Baudrier à Cartier le 14 mars 1910, que Steyert a confondu Vase, première manière, avec une partie de l'œuvre du Maître aux Cariatides* ».

Insérer ici

Le Livre

Pl. 27

Ce dernier était Hugues Sambin, un artiste bourguignon.

« Il sera, dit-il encore, difficile à identifier dans ses œuvres ; il m'a été jusqu'à présent impossible de retrouver (ces dernières). Steyert m'avait dit que le Savine contenait des pièces (de ce dessinateur, mais) sans les signaler. Le frontispice de l'Œuvre de la diversité des termes serait une des œuvres de ce maître. Pour moi, je pense qu'H Sambin a dû dessiner lui-même le frontispice, mais qu'il n'a pas été taillé par les mêmes tailleurs que les termes. Si vous êtes de cet avis, l'existence de ce maître me paraît bien douteuse si vous ne le retrouvez pas dans le Flavius Joseph avec le Maître à la Capeline et Woeiriot ».

En achevant la nécrologie qu'il consacra en 1917 à son beau-frère, M. Humbert de Terrebase fit une sorte d'inventaire des manuscrits laissés par Julien Baudrier. Parmi ces études dont les mauvaises langues disent qu'elles sont destinées désormais à « ne plus jamais sortir de la bibliothèque de Terrebase » où elles ont été recueillies, figure un dossier intitulé *l'Illustration du Livre* : l'inventaire dressé par M. de Terrebase est trop intéressant pour que je résiste une minute au plaisir de la reproduire ici tout entier ; on verra combien est désirable la publication de pareils documents :

« Les dessinateurs et les graveurs du XV^e et du XVI^e siècle, dans leurs rapports avec les imprimeurs lyonnais : Guillaume Leroy ; Pierre Woeiriot ; Jacob Faber, graveur des compositions d'Holbein ; Pierre Eskrich, dit Vase ; Georges Reverdy ; le Maître à la Capeline...

Thomas ; Gabriel Siméoni ; Jean Perréal, dit Jean de Paris ; Jean Dalles, originaire de la Bresse ; Bernard Salomon, dit le Petit-Bernard ; Antoine du Pinet et ses cartes etc .

« La méticuleuse pratique de J. Baudrier avait été, depuis longtemps, attirée sur les problèmes posés par les graveurs ornant les nombreuses éditions décrites par lui. Un attentif critique, M. Eugène Vial, dans la Revue d'Histoire de Lyon, 1913, signalait les jalons plantés

sur l'artistique voie : « L'illustration du Livre tient une grande place dans l'œuvre de M. Baudrier et, grâce à ses découvertes, l'histoire des illustrateurs et des graveurs sur bois de Lyon, jusque-là à peu près inconnue, s'est déjà éclaircie et précisée. Etudiant les suites de gravures sur bois qui, depuis 1482 environ, décorent les éditions lyonnaises, M. Baudrier montre que les plus anciens de ces bois, gravés en Allemagne ou en Flandres, furent achetés ou loués et utilisés par des imprimeurs établis à Lyon, mais que bientôt, à Lyon même, des

insérer ici le portrait

D'Humbert de Terrebasse

Photo

dessinateurs d'abord étrangers, qui étaient certainement des peintres, composèrent des histoires pour les imprimeurs locaux.

« M. Baudrier, retrouvant la même suite de bois dans une série d'ouvrages et remontant jusqu'à l'édition où ces gravures parurent pour la première fois, établit ainsi la date vers laquelle ils furent composés.

« Il compare ensuite les nombreuses suites connues, les frontispices, les alphabets ornés ; il les groupe d'après leur style et leur manière, et les attribue à un maître, qu'il parvient souvent à identifier d'après les documents d'archives ou qu'il désigne provisoirement par un surnom.

« Parmi ces dessinateurs ignorés antérieurement ou considérés comme de simples graveurs sur bois, M. Baudrier a révélé ou mis en lumière Guillaume Leroy, peintre flamand, fils de l'imprimeur de ce nom, que le lyonnais Barthélemy Buyer appela à Lyon, vers 1473 ; Jean Dalles ou Dallès, un très grand artiste, dont les compositions s'inspirent de l'art flamand et qui travaille à Lyon, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e ; Georges Reverdy, lyonnais, que l'on voit jusqu'au milieu du XVI^e siècle, et qui s'efface devant Corneille de La Haye ; Pierre Woeiriot ; Pierre Eskrich et Bernard Salomon, un lyonnais chef d'une école lyonnaise d'ornemanistes.

« Les très nombreuses reproductions (près de 900) distribuées dans les diverses séries de l'ouvrage, expliquent les attributions auxquelles l'auteur a été conduit et permettent de distinguer par leurs œuvres les maîtres qui fournirent des dessins d'illustrations aux imprimeurs lyonnais du XV^e et du XVI^e siècle.

« La Bibliographie lyonnaise constitue déjà, pour l'étude de l'imprimerie et de l'art à Lyon, une source sûre et des plus précieuses, laissant loin derrière elle tous les travaux antérieurs ; les volumes qui suivront désigneront sûrement, parmi les peintres et les tailleurs d'histoires de Lyon, portés sur nos registres de nommées, quelques-uns des auteurs de tant d'œuvres charmantes encore anonymes. » (E. Vial).

« Les doctes leçons de son ami M. A. Cartier, conservateur des musées de Genève, poursuit M. de Terrebase, lui avaient vite ouvert les portes de l'artistique labyrinthe et permis d'en pénétrer les mystères. Dès 1904, dans sa VI^e série, il effleurait la question, puis continuait à l'élucider avec une prudence rendue de jour en jour plus subtile et plus pratique, par sa collaboration et son étroit commerce avec le maître genevois si bien averti.

« C'est donc une bonne fortune de pouvoir emprunter à M. A. Cartier les éléments d'une enquête sur ces études spéciales auxquelles boudrier s'appliquait avec autant d'entretien que de sollicitude ».

En achevant le dépouillement du dossier de la correspondance des deux savants qui avaient pris à tâche de glorifier la mémoire des de Tournes, j'arrive à cette date de la mort du bibliographe lyonnais : Loviot, Rahir, Picot aussi sans doute, qui mourra, lui, en 1919, inconsolable de la perte de son fils James tombé en juillet, expriment tristement leur chagrin à Alfred Cartier pour la perte de son collaborateur, dont on devine l'influence sur la destinée du *de Tournes*. Cartier a conservé des rapports avec M. de Terrebase, et lorsque celui-ci prépare la notice qui doit rappeler le défunt à la reconnaissance des gens du Livre, il la lui soumet dévotement.

Et chaque année, depuis, quand celle-ci se renouvelle, Alfred Cartier apporte ses sentiments dévoués et affectueux, les vœux ardents qu'il forme pour la santé du vieux patriarche de Terrebase.

Jusqu'à ce que, le 12 juin 1921, M. R. E. Cartier vienne tristement lui apprendre que le mercredi 8 juin, son oncle, lui aussi, s'en est allé à son tour vers ses pères.

Telle semble avoir été, résumée du mieux que j'ai pu le faire, la collaboration savante de deux hommes qui avaient mis en commun un fonds immense d'érudition, fruit d'un tiers de siècle de recherches et d'études, et que le sort a enlevés l'un et l'autre à leur tâche dorée avant qu'ils aient eu la satisfaction de la voir achevée.

Honorons leur mémoire ; souhaitons contre ceux qui croient cette tâche compromise, qu'elle soit seulement suspendue comme en un palier bienfaisant à cet écrasant labeur.

TABLE DES TEXTES

- Avant-propos
- Correspondance
- Julien Baudrier
- Alfred Cartier
- Jean Dalles
- Maître de l'*Ars Moriendi*
- Hans Springinkle
- Jean Perréal
- Guillaume II le Roy
- Antoine Chevallier
- Georges Reverdy
- Corneille de Septgranges
- Johan Franck
- Clément Boussy
- Pierre Eskreich
- Jean Coste
- Bernard Salomon
- Maître du *Testamentum novum*
- Thomas Arante
- Pierre Woeiriot
- Gabriel Syméoni
- Antoine Du Pinet
- La Maître Jo. Ar.
- Hugues Sambin
- N... Strada
- Les manuscrits laissés par J. Baudrier.

TABLE DES IMAGES

- Bois Protat.....Frontispice
- Gravure de (Pierre Woeiriot).....Titre
- Julien Baudrier
- Alfred Cartier
- André Steyert
- Bois de Jean Dalles
- Bois du Maître de l' Ars Moriendi
- Bois de Springinklee
- Bois de Guillaume II Le Roy
- Bois d' Antoine Chevallier
- Bois de Georges Reverdy
- Bois de Johan Franck
- Bois de Clément Boussy
- Bois de Pierre Eskreich
- Bois de Bernard Salomon
- Bois de Thomas Arande
- Bois de Pierre Woeiriot
- Bois d' Antoine Du Pinet
- Bois d' Hugues Sambin