

63984

SCIENCE ET RELIGION
Études pour le temps présent



LES MOINES PRÉCURSEURS DE GUTENBERG

Étude sur l'invention de la Gravure sur bois
et de l'illustration du Livre.

PAR

Gaëtan GUILLOT

Le rôle des moines dans cette invention. — Etat de l'art allemand aux débuts du XIII^e siècle. — Etat florissant de l'art franco-bourguignon. — Usage fait par les moines des gravures xylographiques. — Découverte de clichés en France. — Jean Malouel graveur en relief.



PARIS
LIBRAIRIE BLOUD ET C^o

4, RUE MADAME ET RUE DE RENNES, 59

Tous droits réservés

DANS LA MÊME COLLECTION

- BESSE (Dom). — 160. *D'où viennent les moines ? Etude historique*, 1 vol.
- 201-202. *Les Moines de l'Afrique romaine, III^e et IV^e siècles*. 2 vol. Prix : 1 fr. 20.
- 228. *Les grands Ordres Religieux : Les Bénédictins*, 1 vol.
- BROU (A.). — 227. *Les grands Ordres Religieux : La Compagnie de Jésus*, 1 vol.
- FAYE (J. de la). — 288. *Les Ordres Religieux contemporains. — Les Petites Sœurs des Pauvres*, 1 vol.
- FLEURY (Comte). — 262. *Les Ordres Religieux contemporains. — Les Salésiens. — L'Œuvre de Dom Bosco*, 1 vol.
- HILAIRE DE BARENTON (R. P.). — 229. *Les grands Ordres Religieux : Les Franciscains en France*. 1 vol.
- IWEINS (Henry-Marie, O. P.). — 354. *Les grands Ordres Religieux : Les Frères Prêcheurs*, 1 vol.
- LEROY-BEAULIEU (Anatole). — 281. *Les Congrégations religieuses et l'Expansion de la France*, 1 vol.



Église catholique
en Finistère

Document numérisé en 2021

PRÉFACE

Grâce à la récente exposition des *Primitifs français*, les ancêtres de notre art moderne ont reconquis, dans l'histoire, aux yeux même de l'étranger, une place que leur avait fait perdre l'insouciance de nos pères. Mais le travail scientifique qui a préparé un tel résultat, qui a reconstitué les archives dispersées de deux siècles de production artistique, n'est peut-être pas assez connu du grand public. On ne saura jamais avec quelle conscience, quelle érudition, il a été poursuivi par ceux qui l'avaient entrepris et à quelles constatations, souvent inattendues, il a abouti. C'est une de ces constatations, et non des moins intéressantes, que nous voudrions faire connaître aux lecteurs.

La gravure sur bois, celle qui sert à l'illustration des livres destinés non à un cercle restreint de bibliophiles, mais au peuple lui-même, cet art moderne par excellence, a vu le jour en France, et non en Allemagne comme l'admettaient sans protester nos érudits français, les Hennin, les Duplessis, les de la Borde.

C'est au cours de ses patientes et minutieuses recherches dans les dessins, les miniatures, dus à la main des artistes de langue française du quatorzième siècle, que M. Bouchot, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale, examinant un à un les titres des ouvrages qui pouvaient prétendre à la priorité, s'est prononcé en faveur des tailleurs d'images francs-comtois de la fin du quatorzième siècle.

Entrepris sans la moindre préoccupation confessionnelle, le travail des organisateurs de l'Exposition du pavillon de Marsan a abouti à une constatation dont tous les amis des Ordres religieux doivent se réjouir. C'est, en effet, dans les cloîtres, par les mains et sous la direction des moines français, que, aux débuts du quatorzième siècle, l'art de la xylographie a vu le jour. Cette conclusion est une de celles que l'on a pu légitimement déduire de l'Exposition des Primitifs français.

INTRODUCTION

Depuis la chute de l'Empire romain les Ordres religieux avaient peu à peu conquis et gardé, en Occident, le monopole des choses de l'esprit : si la littérature classique n'a pas complètement péri dans les invasions, c'est aux moines qu'est due la conservation des textes précieux qui ont tant contribué à la formation de nos intelligences.

Les moines ont tout créé dans le haut moyen âge. Arts, sciences, lettres, rien ne s'est constitué, si ce n'est par leur initiative et leur participation.

L'ornementation du livre, son illustration, pour employer un mot plus moderne, ne pouvait échapper à leur bienfaisante influence. De bonne heure on comprit, dans les monastères, de quel secours pouvait être le dessin pour faciliter la compréhension des textes et quelle puissance attractive possédait l'image. Aussi, dans les abbayes, voit-on, aux temps les plus reculés, des religieux, héritiers des miniaturistes byzantins, s'adonner à la confection des manuscrits enrichis d'enluminures.

Comme ces religieux étaient des hommes d'étude et de réflexion, ils s'appliquèrent de toutes les forces de leur attention à perfectionner leurs méthodes et leur technique.

Nous les verrons, peu à peu, trouver les éléments de l'invention de la gravure sur bois, puis transformer en un corps de métier ces fragments isolés, et enfin parvenir à la production des images de propagande religieuse, qui ont précédé l'art éminemment contemporain de l'illustration du livre.

Avant de décrire la genèse de cette invention féconde, nous avons pensé qu'il ne serait peut-être pas inutile de rappeler au lecteur que la gravure sur bois est le seul procédé qui puisse être appliqué utilement et économiquement à la production de nombreux exemplaires d'un même dessin destiné à accompagner des textes imprimés.

Ceux-ci sont exécutés au moyen de « formes », sortes de tables dans lesquelles les saillies reçoivent et transmettent au papier l'encre d'imprimerie.

Ces saillies revêtent la forme de lettres, de caractères mobiles, liés les uns aux autres dans un dispositif fort ingénieux réglé par l'expérience. Au milieu de ces assemblages de caractères, on peut interposer des dessins, dans lesquels les noirs sont en relief, de telle façon que traits du dessin et caractères d'imprimerie, se trouvant placés sur le même niveau, reçoivent simultanément l'encre et la déposent sur le papier.

De la sorte, chaque page est obtenue au moyen d'un seul passage à la presse, tandis que tous les autres procédés inventés pour multiplier la même image, exigent un tirage à part, un papier différent de celui du texte, une reliure spéciale.

Le livre ne peut être économiquement fabriqué que s'il l'est au moyen de la gravure sur bois, que l'on appelle aussi gravure xylographique ou typographique.

On l'appelle xylographique (dessin sur bois), parce que les « clichés » sont des planches de poirier ou de buis bien dressées, dans lesquelles on creuse toutes les parties qui doivent rester blanches, et ne pas recevoir l'encre. C'est pour cette raison qu'elle a été nommée gravure en taille d'épargne, ce qui veut dire que l'artiste *réserve, épargne* la surface du cliché, et ne travaille que sur les endroits qui entourent le dessin lui-même.

On l'appelle *typographique*, parce qu'elle fait partie intégrante des « formes » qui servent au typographe à imprimer les livres. Elle mérite d'autant mieux cette

épithète qu'elle a dû précéder l'imprimerie en caractères mobiles, ainsi que nous le disons, et lui donner naissance.

C'est de l'invention de ce genre de gravure que nous avons l'intention de parler au lecteur.



LES MOINES

PRÉCURSEURS DE GUTENBERG

CHAPITRE PREMIER

Les opinions de la critique ancienne.

§ 1. — *Le rôle de la France.*

Les recherches de l'érudition immédiatement contemporaine, et entre autres le récent livre de M. Bouchot (1) sont de nature à modifier les idées admises depuis longtemps sur l'histoire des origines de la xylographie. On croyait jusqu'à présent qu'elle avait été inventée en Allemagne, en dehors de toute participation du clergé. C'était l'opinion de Christ, le premier monogrammiste qui se soit occupé des estampes primitives. Il « affectait même de ne compter comme graveurs que les Allemands et les Flamands (2) ». Heineken, Bartsch, Brulliot, Nagler, Passavant ne pensaient pas autrement. Le premier avait traité avec dédain les prétentions des Flamands à l'égard des droits de leur compatriote

(1) *Les origines de la gravure sur bois et les monastères français d'après un ouvrage récent : Les Deux cents incunables xylographiques du Département des Estampes. Origines de la gravure sur bois. Les Précurseurs. Les papiers. Les indulgences. Les « grandes pièces » des cabinets d'Europe. Catalogue raisonné des Estampes sur bois et sur métal du Cabinet de Paris*, par Henri Bouchot, Conservateur du Département des Estampes. Paris, Lévy, 1902, in-4° de 258 p., avec un album in-folio de 191 photographies.

(2) Bouchot, *Les 200 incunables*, p. 2.

Laurent Coster, qui devait avoir le pas, disaient-ils, sur Gutenberg. En l'appelant « ce marguillier » (1), le baron Heineken, faisait, sans doute, un calembour d'un goût un peu tudesque; mais il exprimait une opinion que semblait justifier l'état des recherches scientifiques.

Après avoir admis cette possession d'état à l'encontre des Hollandais, des Flamands et des Français, sans trop préciser s'il s'agissait de gravure en relief ou d'impression en caractères mobiles, la critique avait limité ses efforts à des discussions de détail sur la date des pièces dues à la xylographie qui semblaient les plus vénérables par leur antiquité. Le *Saint Christophe* de 1423 avait cédé ses droits d'ancienneté à la *Vierge* de Bruxelles (1418), puis aux épreuves que M. Léon de Laborde faisait remonter à 1406; mais tout cela était considéré comme tudesque, sans contestation.

De ce côté-ci des Vosges, le vicomte Delaborde, Georges Duplessis, tout en trouvant un peu exagérées les allégations de leurs confrères d'outre-Rhin, admettaient à l'envi que la plus vénérable par son antiquité des estampes xylographiques était le *Saint Christophe* de Lord Spencer, découvert à Buxheim, près de Meiningen, dans une abbaye bénédictine, ou la *Vierge* de Bruxelles, de 1418. Passavant, il est vrai, reconnaissait qu'une *Vierge* debout, au Cabinet des Estampes de Paris, pourrait bien être française et du xiv^e siècle; mais sa voix était isolée, et la seule revendication des savants français se bornait à la constatation de quelques dates appliquées à des pièces qu'il fallait placer par rang d'ancienneté, avant ces prétendus incunables. Dans un ouvrage assez récent, le vicomte Delaborde, ancien conservateur du Département des Estampes, se bornait à revendiquer, très timidement, les droits de la vieille « école des Pays-Bas » (2).

(1) Coster, en flamand, veut dire *custos ecclesiae*, homme d'église.

(2) La gravure, par le vicomte H. Delaborde, Paris, Quantin, s. d. in-8°.

§ 2. — *Le rôle des moines.*

Les dernières recherches des savants allemands, de M. Schreiber, de M. Muther, surtout celles du premier, avaient abouti à cette constatation que, dans la vallée du Rhin et en Bavière, des abbayes cisterciennes avaient constitué, à la fin du xiv^e siècle, des dépôts importants de ces images de piété que les amateurs ont appelées *helgen*, corruption du mot allemand *heiligen* (saints). Nous verrons plus tard que ces images étaient utilisées autrefois par les moines au cours de leurs missions comme instruments de propagande religieuse.

Ces estampes, reproduction à plusieurs exemplaires d'un type identique, destinées à l'enseignement et à l'édification du peuple chrétien, où avaient-elles été imprimées, ou plutôt où les clichés qui avaient servi à les produire avaient-ils été sculptés dans le bois? Il paraissait assez naturel de penser que c'était là précisément où on en retrouvait une certaine quantité, dernières épaves de collections nombreuses.

On ne vit pas, dans cette période, ce qu'avait de prématuré et d'imprudent une telle conclusion et l'on se hâta de déclarer comme inventeurs probables de la xylographie des moines au nom inconnu, qui avaient travaillé à Tegernsee, à Buxheim, par conséquent des Allemands.

Il est impossible de considérer cette affirmation comme définitive, depuis les travaux dont l'érudition allemande contemporaine ne semble pas, jusqu'à présent, avoir contesté les conclusions.

Le conservateur du Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale, dont les qualités dominantes semblent être une mémoire et une perspicacité peu communes, a repris toutes les pièces du procès que la plupart, en France, considéraient comme jugé sans appel, et il a abouti à des constatations qui paraissent définitives. Les arguments qu'il a développés forceront, nous n'en

doutons point, tous les esprits sincères à reconnaître que c'est sur une terre de langue française, sous une inspiration artistique française, qu'est né l'art de la xylographie.

En même temps que le rôle de la France, était oublié celui du clergé catholique. La cause de ce silence, M. Bouchot ne la définit pas ; mais il nous est permis de la chercher dans ce fait que, jusqu'au milieu du xix^e siècle, l'histoire a été, en Allemagne, le monopole des érudits protestants.

Dans un article publié par M. G. Goyau, dans la *Revue des Deux-Mondes* (1), l'auteur rapporte que la pénurie des livres catholiques était telle dans ce pays, que les prêtres catholiques en étaient réduits à prendre des sujets de méditation ou de lectures pieuses dans des ouvrages écrits par des plumes protestantes. Cette infériorité de la littérature catholique, la *Goerres Gesellschaft* eut pour but principal d'y remédier ; mais elle n'avait pu empêcher que l'histoire des temps qui avoisinent l'apparition des doctrines de Luther et de Calvin n'ait été écrite par des protestants. L'esprit qui présida à la rédaction de toutes les annales du monde germanique, et nous pourrions ajouter français, fut opposé aux moines et à leur influence.

L'histoire de l'imprimerie et de la gravure sur bois n'a pas échappé à cette cause d'erreur. Il n'est pas étonnant que l'on ait, volontairement ou involontairement, caché le rôle des religieux dans la production par la xylographie des images pieuses et leur diffusion dans les pays germaniques. C'est, du moins, une réflexion que nous suggère la constatation faite par M. Bouchot (2) que ce culte des images, ce qu'on a appelé le commerce des indulgences, fut la principale cause de la guerre des hussites.

Aussi l'opinion communément admise se manifesta-

(1) Numéros des 1^{er} et 15 février 1905.

(2) *Op. cit.*, p. 8.

t-elle, dans le courant du xix^e siècle, lors de l'érection de deux statues à Gutenberg, l'une à Mayence par Thorwaldsen, l'autre à Strasbourg par David d'Angers. Dans la première, l'artiste danois présente une sorte de Luther, qui serre la Bible contre son cœur et semble n'avoir inventé l'imprimerie que pour favoriser la diffusion des traductions en langue vulgaire de la Bible.

Dans l'autre, le sculpteur, qui était un adepte forcené de la libre-pensée, n'a songé qu'à symboliser le missionnaire de la doctrine qui lui était chère. Son héros, le pied droit en avant, montre d'un geste orgueilleux une page sur laquelle est écrit, dans une intention nettement antichrétienne, le mot biblique détourné de son vrai sens : *Et la lumière fut*.

Sans être guidé, — ce qui donne une force nouvelle à ses constatations, — par aucune préoccupation confessionnelle, M. Bouchot a relevé cette erreur et rendu à chacun selon son œuvre, aux Français comme aux religieux. Il a étayé ses conclusions d'un faisceau de documents, de patientes observations, de comparaisons qu'il ne nous est pas possible d'analyser, dans le sens rigoureux de ce mot. Mais nous voulons indiquer sommairement les principaux arguments développés par le savant conservateur du Cabinet des Estampes et en tirer les conséquences logiques.

Sa thèse paraîtra d'autant plus intéressante que l'auteur du livre qui nous occupe n'avait nullement en vue la gloire des monastères. C'est comme Français qu'il les envisage, non comme religieux.

Nous ajouterons même que le travail d'érudition auquel il s'est livré n'a pas rencontré, dans le monde savant, les mêmes résistances qui se sont manifestées, d'une façon un peu bruyante, lors de l'Exposition des Primitifs français (1), à propos d'autres conclusions présentées par lui. Jusqu'à présent, il semble que le

(1) Voir les art. de M. L. Dimier, dans la *Chronique des Arts*, numéro d'octobre 1904.

consensus des érudits ait consacré les recherches du savant parisien. Cet accord tacite nous engage à faire état des résultats proclamés et admis en ce qu'ils ont de glorieux pour les moines de la fin du moyen âge.

CHAPITRE II

La vérité sur le rôle joué par Gutenberg.

Désormais (1), Gutenberg nous apparaît non plus comme un inventeur, mais comme le metteur en œuvre de procédés déjà connus, l'homme intelligent, doué de volonté et d'énergie, qui sut organiser en métier des combinaisons auxquelles il ne manquait plus qu'une méthode pour être reliées les unes aux autres.

« Les insinuations de textes sur les gravures (2) » ont été probablement l'origine de l'application des lettres mobiles à l'impression de ces textes.

Nous insistons sur ce fait : il grandit l'importance du rôle joué par les vrais précurseurs de l'imprimerie.

L'impression obtenue au moyen de planches en relief, il y avait plus de cent ans qu'elle était d'un usage courant.

Les caractères mobiles ? Dès le ^{xiii}e siècle, un moine de l'abbaye de Vauclair, en Picardie, avait imprimé, avec une matrice en relief, des initiales de manuscrits. Le volume sur lequel a travaillé ce précurseur de la typographie existe encore ; c'est le conservateur de la Bibliothèque de Laon, M. Ed. Fleury (3) qui l'a signalé. Le texte de ce manuscrit a été écrit au ^{xiii}e siècle et les initiales ne sont guère postérieures, puisque les ornements qui les accompagnent sont conçus dans le même style que le corps de l'écriture. M. Bouchot, qui

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, préface, p. ix.

(2) BOUCHOT, p. 32, en note.

(3) *Les manuscrits de Laon*, II^e partie, p. 5, et la note de M. Bouchot, p. 41 de son livre.

tire argument de ce fait, en met en lumière toute la signification (1). Les empreintes ont été obtenues à la suite d'un foulage qui a laissé des traces dans le parchemin. La matrice était couverte d'une encre à la colle qui a bavé en dehors des contours de la lettre. C'est une véritable impression en relief.

L'exemple n'est pas, du reste, isolé. Séroux d'Agin-court (2) avait remarqué des empreintes du même genre dans un manuscrit des œuvres de Sénèque de la Bibliothèque du Vatican.

Ces lettres mobiles, nous en trouvons l'origine dans l'outillage des fabricants de pavages colorés. Les monastères étaient obligés de donner asile à des ouvriers de ce genre et ils avaient vu les moules, les « molles », les matrices dont on se servait pour creuser dans l'argile humide la place des substances de couleur différente qui constituaient l'ornementation des terres cuites.

M. Bouchot cite deux Liégeois : Lambert et Renier Mocant, qui, à l'abbaye de Chantemerle, dans l'Aube, gravent des matrices pour pavements en couleurs, et se servent, pour les inscriptions, de lettres mobiles taillées dans le bois et rassemblées les unes avec les autres (3).

Il ne manquait pas, du reste, d'artisans capables d'épargner des reliefs dans une planche dressée. Les orfèvres, depuis longtemps, savaient entailler le métal pour préparer le lit des verres fusibles dans la fabrication des émaux transparents ou des nielles opaques.

Depuis longtemps on gravait des sceaux en France, et M. Demay fait remarquer l'habileté de certains des praticiens qui modelaient ces œuvres d'art. L'exécution matérielle de celles-ci était, du reste, beaucoup plus difficile avec ses plans de hauteurs différentes que celle des « molles », où le seul problème à résoudre consis-

(1) Bouchot, p. 42.

(2) Bouchot, p. 41.

(3) Bouchot, p. 62 et la note.



Vierge du cabinet des Estampes de Paris, travail français de la fin du XIV^e siècle (Plis « doux »).

tait à épargner des parties plates et à creuser tout autour uniformément (voy. M. DEMAY : *le Costume d'après les sceaux*, Paris, Dumoulin, in-4°, cité par Bouchot, *op. cit.*, pp. 41 et 43).

D'autres ouvriers exécutaient de véritables clichés pour « empreintures » sur étoffes. Tel est ce Jean Baudet (1), charpentier, que cite M. Bouchot, auquel on a fait un paiement, pour avoir fait et taillé des « moles et tables pour la chapelle de mondict seigneur, au dit Champmol, pour la chapelle des Angles, à la devise des Beaumetz ».

Il y avait donc bien avant Gutenberg, des impressions sur argile, sur étoffe et sur parchemin, obtenues au moyen de matrices en relief. Les éléments du métier (2) existaient dès le XIII^e siècle, et les documents nous les signalent comme inventés par les moines, découverts à l'abri des cloîtres, ou favorisés par eux ; il ne fallait qu'un homme d'initiative pour constituer une technique.

(1) Bouchot, *op. cit.*, p. 53.

(2) Bouchot, *op. cit.*, p. 42.

CHAPITRE III

État de l'art allemand au début du XIV^e siècle.

§ 1. — Absence de créations originales.

Pour que puisse apparaître une invention qui a pour objet et pour résultat la vulgarisation et la reproduction des œuvres d'art, il faut que celles-ci existent au préalable. Cette condition obligatoire, l'Allemagne ne la remplissait pas. Il n'y avait pas, à la fin du XIV^e siècle, d'art germanique. M. Jaro Springer, un critique allemand, le dit formellement pour la miniature et pour l'architecture : « Le mouvement imprimé à la miniature, vers la fin du moyen âge, n'est pas d'origine allemande ; aussi bien dans l'enluminure que dans l'architecture, la France était le pays dirigeant, et la nouvelle manière de peindre en est venue. »

Un tel aveu est précieux à recueillir : il jette une lumière éclatante sur la genèse d'un art dont les savants bavares, s'ils en ont retrouvé les spécimens les plus curieux à Tegernsee, dans leur pays, n'en ont point, par cela même, fixé l'état civil.

Les œuvres d'art, que l'on aurait en vain cherchées à l'est du Rhin, on les trouvait en foule en Bourgogne, dans l'Artois, la Picardie, l'Île-de-France. La protection des rois de France, des ducs capétiens de Bourgogne, faisait naître à l'envi miniatures, tapisseries, dessins. Les noms de Jean Malouel, de Claus Sluter, d'André Beauneveu, de Girard et de Jean d'Orléans, faisaient pâlir celui du maître Wilhelm, le seul peintre

connu qui travaillât à l'est des Vosges, et dont les œuvres contrastent, par leur barbarie, avec celles de ses rivaux bourguignons ou français.

L'école de Bourgogne, celle de Flandre, n'étaient pas en possession d'un monopole de ce côté-ci du Rhin : Girard d'Orléans, et l'auteur inconnu du *Parement de Narbonne*, étaient des Français de France et pouvaient rivaliser avec n'importe quel peintre en terre germanique. De quelque nom qu'on les appelât : Bourguignons, Flamands, Lorrains, Picards, c'est à Paris que tous ceux qui se livraient à la pratique des arts venaient perfectionner leur instruction technique.

Les graveurs sur bois, qui n'ont jamais été des inventeurs, et n'ont jamais fait que copier des modèles, n'auraient donc pu trouver ceux-ci autour d'eux s'ils avaient été Allemands et nous n'avons aucune raison de croire qu'ils aient présenté cet exemple, inoui dans l'histoire des arts, de tailleurs de clichés typographiques inventant eux-mêmes leurs dessins.

Les moines de Tegernsee, de Buxheim, qui ont possédé, nous le savons, à la fin du xiv^e siècle, des épreuves xylographiques, ont dû, par conséquent, chercher celles-ci où elles se trouvaient et recourir à la seule production artistique qui fût à leur portée pour se procurer les ballots d'images pieuses que requérait l'exercice de leur apostolat.

Du reste, l'initiative ne vint pas du sol allemand. Les abbayes cisterciennes établies sur la rive droite du Rhin sont des « filiales » de celle de Cîteaux ou de Clairvaux : ce fait est démontré historiquement. Située au croisement des routes qui menaient d'Allemagne en France et du nord-ouest de l'Europe en Italie, dans les vallées de la Saône et du Rhône, la Bourgogne avait, depuis les temps les plus reculés, servi de voie de communication entre Germains et Gaulois. En émigrant vers l'est, les moines suivirent cette route séculaire. Partis de Clairvaux, de Cîteaux, de la Ferté-sur-Grosne, ils allèrent essaimer à Tegernsee, à Buxheim, à

Nuremberg, y apportèrent avec eux leurs méthodes de prédication. Les communications continuèrent entre les métropoles et les filiales. Lorsque de nouveaux instruments de propagande religieuse eurent été inventés en France, les moines voyageurs, — nous connaissons les noms de quelques-uns, — les apportèrent dans leurs visites.

Si les images de piété, au lieu de venir de France en Allemagne, en suivant l'itinéraire des religieux, avaient pris une direction contraire, il y aurait là une sorte d'anomalie, qu'il faudrait démontrer, ce que personne n'a encore réussi à faire.

Nous verrons, au contraire, que, dans le Jura, existaient en grand nombre des tailleurs de « bois » destinés à l'impression, et que ce courant de communications entre abbayes, que nous considérons comme invraisemblable d'Allemagne en France, était possible dans la direction opposée.

§ 2. — *Style des draperies et du dessin.*

Si l'on étudie les incunables de la gravure sur bois, au point de vue du style du dessin, à celui du costume que revêtent les personnages que l'on y voit figurer, on reste frappé des analogies que ces essais naïfs présentent avec les œuvres beaucoup plus savantes des peintres français de la même époque. L'on remarque, au contraire, les différences les plus sensibles avec la manière dont les Allemands comprennent l'interprétation, soit des vêtements, soit des figures.

Au delà du Rhin, nous ne possédons, à la fin du xiv^e siècle, qu'un seul point de comparaison, les œuvres presque barbares de ce maître Wilhelm, dont nous avons parlé. Il ne comprend pas autrement les plis des étoffes, que ne le feront après lui les Martin Schoen, les Alb. Dürer, les Wohlgemuth. La raideur de ces plis, aux cassures sèches et anguleuses, semble un signe d'origine nationale. Depuis le haut moyen âge

jusqu'à la fin de la Renaissance, les artistes germains se refusent à assouplir ces rigidités et à simplifier ces complications.

Il en est tout autrement chez les maîtres franco-bourguignons. Les étoffes dont ils aiment à draper leurs personnages sont souples ; les plis s'arrondissent en courbes sinueuses, « l'œil » de ces plis forme une sorte d'arabesque. M. Bouchot constate cette manière de disposer les draperies dans la plupart des incunables, et il la caractérise par le mot éminemment descriptif de « plis en boucles ».

Le costume et la coiffure viennent encore accentuer la physionomie française des figures qui composent les images dont les Allemands s'étaient un peu légèrement attribué la paternité. Là encore se manifeste un courant analogue, comme direction, à celui que nous signalons dans l'exportation des images. C'est la France qui donne à l'Allemagne ses modes. Celles-ci ne s'y implantent que vingt-cinq ans après qu'a commencé leur vogue en France. C'est encore là un point qui est démontré par l'examen des monuments de l'art et de l'histoire dans les deux pays. Ainsi, — et l'affirmation ne saurait être contestée, — la coiffure ondulée marque, en France, les environs de l'année 1370 ; si on l'aperçoit sur une pièce d'origine allemande, elle ne peut être antérieure à 1400. Elle y est, du reste, fort rare.

Pour préciser notre pensée, nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter à M. Bouchot les lignes suivantes : « Les estampes réputées les plus anciennes par tout le monde, par Passavant, par M. Schreiber surtout, dont les études modérées et savantes font loi aujourd'hui dans la question des incunables, ces estampes échappent à toutes les comparaisons possibles avec les œuvres allemandes, même celles du xiv^e siècle. Ce n'est pas seulement le dessin ou l'allure, l'esthétique, nous dirions, ce sont les faits plus précis demandés aux costumes, aux coiffures, aux objets, et surtout à ce je ne sais

quelle souple et supérieure manière de draper une étoffe en plis étranges, arrondis, formant de lourds sinus, de jolies cascades, à la fois participant de Beauneveu, ou de Simone di Martino. Or, si quelques-unes des images gravées dans ce style se sont retrouvées à Tegernsee, la grande abbaye bavaroise, si nous en savons à Vienne, à Berlin, à Londres aussi, le cabinet de Paris en a sa part et non des moindres ; celles-ci recherchées par M. Hennin, en Bavière, à Lyon et dans la Bourgogne, ont passé au département des Estampes en 1832 ou en 1839. Pourquoi en ferait-on des œuvres allemandes quand, justement, Passavant hésite à leur sujet, et que M. Schreiber ne se prononce que timidement ?... »

§ 3. — *Les costumes.*

Les costumes qui figurent dans les incunables ont été, de la part de M. Bouchot, l'objet d'une étude très attentive. Muni de types nombreux de comparaison que lui offrent les statues, les miniatures à date certaine, il est parvenu à fixer, à vingt-cinq ans près, l'époque à laquelle ont vu le jour la plupart des pièces qu'il considère.

Là encore son examen aboutit à la conclusion que les documents sont français, et que beaucoup remontent à la première moitié du xiv^e siècle. Pour ne citer qu'un exemple, signalons comme un signe de parenté incontestable avec les œuvres de Beauneveu les barbes disposées en lyre (1), les plis souples formés par des étoffes de laine. Lorsque l'on aperçoit ce dernier signe, il faut conclure immédiatement à une origine française (2). Tout le monde sait, en effet, que la raideur des plis est un des caractères significatifs de l'art tudesque.

Les pourpoints tailladés, fermés au moyen de gros

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 148.

(2) BOUCHOT, *op. cit.*, *passim*, et notamment pp. 110 et sqq.



Fragment d'une gravure sur bois au xiv^e siècle.

Costumes français du temps de Charles VII.

(Pourpoints tailladés, gros boutons, « bacinet », caractéristiques de l'époque
et de la nationalité indiquées.)

boutons, appartiennent aux années qui s'écoulent entre 1380 et 1400, et à la France.

Il y a mieux. Certains détails de costumes, de mobilier ou de décoration, précisent l'origine, faut-il dire la nationalité de telle ou telle pièce. A l'Exposition des Primitifs, une *Vierge-Mère* appartenant à M. Salting esq. était attribuée à un peintre français parce que sa tête s'enlevait sur une sorte d'écran circulaire en vannerie tenant lieu de nimbe. Or, les vanneries, les clôtures formées de clayonnages sont généralement, à cette époque des incunables, considérées comme françaises. Ces haies composées de tiges flexibles entrelacées, ces « plessis » ignorés des Allemands et des Italiens, nous les trouvons à chaque instant dans les gravures sur bois les plus anciennes.

On y voit aussi des particularités d'ajustement ou d'ornement qui proviennent de l'imitation de dessins notoirement étrangers à toute formation tudesque. Telle tunique aux pans profondément déchiquetés, tels boutons, tel chaperon, un « bacinet » d'une forme spéciale, constituent un signe incontestable de filiation française. La mode allemande, en vertu de la loi que nous signalions tout à l'heure, ne connaît pas ces formes de l'équipement militaire ou civil. L'attribution de telle ou telle gravure caractérisée par ces détails pittoresques, doit être faite à un artiste qui prenait ses inspirations dans le pays en deçà du Rhin.

La certitude s'affirme plus nettement encore lorsque des détails de costume se rattachent à des souvenirs historiques locaux, surtout à des faits relatifs à une abbaye dont on sait par ailleurs qu'elle a produit des xylographies.

Dans une gravure représentant le martyr de saint Sébastien, le chef des archers est coiffé de ce bonnet oriental qui fut d'abord la tiare des Empereurs d'Orient, puis, modifié par l'addition de galons, donna naissance à la mitre des évêques. Sous la forme qui apparaît dans l'image du Saint Sébastien, cette toque était

celle des officiers polonais ou hongrois. Un manuscrit appartenant au prince Czartoriski et datant de 1420 à 1430 le fait voir sur la tête d'un duc de Cujavie.

Or, aux environs de 1380, un seigneur portant ce titre, Wladislas, avant d'aller mourir à Strasbourg, vint chercher le repos dans l'abbaye de Saint-Bénigne, à Dijon, au centre même du pays où se faisaient les gravures sur bois. Il devint même abbé de ce monastère. Tout porte à croire que le dessinateur, lorsqu'il affubla le chef de ses bourreaux d'un bonnet exotique, s'inspira de la coiffure du duc de Cujavie, réfugié en Bourgogne, dont la tournure et le costume avaient frappé les imaginations, que le monde instruit appelait *dux abbas Poloniae*, et le populaire, *le roi Lancelot*.

Dans l'ouvrage de M. Bernard Prost sur le Trésor de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon, M. Bouchot trouve la description d'une châsse, dont l'ornementation comprend le même saint. Cette châsse, les armes qu'elle porte en font foi, a été probablement donnée par le même roi Wladislas ; elle démontre que l'exilé aimait à invoquer le souvenir de ce patron des militaires.

Dans ces conditions, l'allusion se précise, et donne créance à l'opinion que la pièce de Munich a été créée précisément pour rappeler le souvenir du duc de Cujavie, d'abord hôte puis abbé de Saint-Bénigne.

CHAPITRE IV

Impossibilité, pour les laïques, d'inventer la gravure sur bois.

§ 1. — *Raisons économiques.*

Ce qui arrêtaient les progrès de l'invention et sa réalisation industrielle, c'étaient les lois qui régissaient, aux environs de la guerre de Cent ans, l'organisation du travail (1). Il ne saurait être question ici d'exprimer une opinion sur les avantages ou les inconvénients des corporations. Ce qui est certain, c'est qu'il n'existait pas, dans le tableau des métiers, une case où pût se loger, pour être protégé par les statuts, un imprimeur ou un graveur, ouvrier ou maître. Gutenberg fut obligé, au début, de cacher ses essais sous l'apparence d'une fabrication de miroirs.

Ce n'étaient pas les tailleurs d'épargne qui manquaient au xiv^e siècle. Il y en avait parmi les émailleurs qui préparaient dans le cuivre le « lit », la place des émaux fusibles. Il y avait les fabricants de sceaux, objets plus difficiles à sculpter que les planches xylographiques. Il y avait enfin les fabricants de « molles » pour les empreintes sur étoffes qui faisaient des clichés en relief que l'on enduisait d'une teinture, et au moyen

(1) Nus moleres (mouleurs) ne puet moler ne fondre chose la ou il i ait lettres, e se il le faisoit, il seroit en la merci le Roy, de corps et avoir, hormis lettres chascun por li; niesca sol et deniers, ne en chose qui porte soppeçon; ne puent ils moler ne fondre. » Statuts de 1260, Cité par M. Bouchot, p. 52, note 1.

desquels on faisait des tentures économiques et fort décoratives. Mais tout ce monde était cantonné dans sa spécialité et n'en pouvait guère sortir.

Il fallait donc, vers 1350, que des hommes voués exclusivement à l'étude préparassent la besogne de l'industriel. C'est au cours de ce travail préliminaire qu'on découvrit l'usage qui pouvait être fait de matrices en relief capables de multiplier à l'infini les exemplaires d'un type. Seuls les moines, dans le silence de leurs cloîtres, à l'abri des soucis de la vie quotidienne, affranchis des entraves que pouvait apporter à leurs recherches l'organisation économique du pays, seuls les penseurs idéalistes qu'étaient les religieux étaient en mesure de s'y livrer efficacement. C'est ainsi que les hommes de théorie pure inventent, dans les Universités, les procédés techniques que vient utiliser l'industrie.

Il est assez piquant de constater que la typographie artistique, instrument de vulgarisation, œuvre démocratique par excellence, est sortie des monastères et fut le produit des méditations de religieux soumis à l'observance bénédictine. Ils étaient d'ailleurs seuls, à cette époque, capables de rendre ce service.

§ 2. — Usage fait par les moines des gravures sur bois.

Les relations de couvent à couvent remplaçaient les relations commerciales. Le zèle de prosélytisme religieux, la confraternité monacale, multipliaient ces occasions de visites entre monastères. Autour des chefs d'ordre existaient tous les éléments d'une industrie nouvelle, que le prestige des abbayes mères ne contribua pas peu à propager.

Enfin, des artistes venaient aider les moines ; Claus Sluter, le grand sculpteur du ^{xiv}^e siècle, vint se réfugier comme oblat au monastère de Saint-Etienne de Dijon. On devine quelle activité artistique cet homme de génie apporta avec lui.

Quel était précisément l'usage que les religieux pouvaient faire d'images pieuses en grand nombre, telles que les peut produire la xylographie ?

Depuis longtemps, des religieux avaient créé, pour les besoins de leurs prédications, des sortes d'aide-mémoire, dans lesquels figuraient des résumés de sermons, des dessins qui fixaient les idées sous une forme succincte (1).

Tel est ce document écrit dont les Allemands ont cherché à faire état pour démontrer que de semblables travaux avaient été faits sur la rive droite du Rhin. Un cahier de moine prêcheur porte en effet le nom de celui qui l'a écrit : *Ulrich Widemann, à Augsbourg* (2); mais rien n'est moins prouvé que la nationalité germanique de cet écrivain. L'inscription alléguée contient un : *tunc temporis*, qui dénonce des habitudes voyageuses. M. Bouchot fait remarquer très justement que le prénom du personnage se rattache à la Suisse ou à l'Alsace plutôt qu'à l'Allemagne proprement dite. Enfin, l'écriture et l'image qui l'accompagne, nous le verrons plus amplement, sont souvent exécutées à des époques et en des lieux fort différents. Le manuscrit d'Ulrich Widemann ne porte donc pas une preuve d'origine tudesque, quant aux dessins.

Ce qu'il fait, ajoute M. Bouchot, un Français, Jean Faivre (Johannes Fabri) le fera au ^{xvi}^e siècle, à Saint-Urbain, dans la ville de Lucerne, en reconnaissance de l'hospitalité reçue dans ce monastère (*op. cit.*, p. 28). Saluons en passant cette trace du rôle joué par les abbayes dans cette question des hommes de lettres qui voyagent.

Ces *memento*, livres de chevet du prédicateur ambulante, ne constituaient pas son unique bagage, nous dirions volontiers son outillage de missionnaire.

Celui-ci voulait, à son départ, laisser, de son passage,

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 25 *in fine*, et p. 26.

(2) *Ibid.*, pp. 27 et 28. Cf. *Incunabula xylographica et chalcographica*, von Ludwig Rosenthal (Munich, 1892, in-fol., n. 1).

des leçons de morale qu'il avait données, des bonnes résolutions qu'il avait fait prendre, des vérités qu'il avait prêchées, un souvenir matériel qui assurât l'avenir des résultats obtenus. C'est encore un usage observé par les orateurs sacrés qui séjournent dans une paroisse, quand ils ont converti des pécheurs ou stimulé le zèle des fidèles, de donner à ceux avec lesquels ils se sont trouvés en relation des chapelets, des emblèmes pieux, des images.

Ces dernières, au milieu du déluge de publications illustrées qui inondent le monde contemporain, ont sans doute beaucoup perdu de leur vertu. Mais au ^{xiv}^e siècle, alors qu'elles étaient rares, que les chrétiens qui en recevaient une la croyaient dessinée à la main, conséquemment monotype, c'étaient des objets précieux, presque des reliques. Bénites par le prêtre qui les avait distribuées, elles étaient attachées aux vêtements ou sur les murs de la maison de celui qui les avait reçues (1). Si quelques-uns en faisaient un objet de superstition, la plupart y attachaient une idée sincèrement religieuse, et la considéraient comme une occasion de prière, avec toutes les réserves de soumission à la volonté de Dieu que comporte la loi chrétienne.

C'est ainsi que Saint Christophe (2) était légitimement invoqué contre l'éventualité d'une mort violente, et qu'une manière très orthodoxe de le prier était de porter son image. Ce qui aurait constitué un acte de superstition, c'eût été de croire à l'effet nécessaire, au résultat certain d'une telle pratique.

Des réserves analogues doivent être faites en ce qui concerne ce qu'on a appelé d'un terme fort impropre *le trafic des indulgences*. Remise de la pénalité encourue par le pécheur, remise subordonnée à certaines conditions de bonnes œuvres, de communions, de jeûnes, d'aumônes ou de prières, sans préjudice de la nécessité

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 76.

(2) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 25.

de l'absolution, l'indulgence devait être accompagnée d'un signe matériel attestant son octroi. Ce signe fut une image, souvent *la messe de Saint Grégoire* (1). Comme était grand le nombre des fidèles qui désiraient obtenir des indulgences, les moines, soucieux des besoins des âmes, éprouvèrent le désir d'obtenir en grande quantité des images qui faisaient comprendre aux fidèles ce qu'était la faveur accordée par l'Eglise, et donnaient une preuve matérielle que cette faveur était intervenue.

Il y avait aussi le désir de provoquer chez les fidèles des sentiments d'adoration et des élans de piété. Sans doute, la vue des images de dévotion ne produisait pas chez tous une émotion semblable à celle que subissait Fra Angelico pleurant devant la représentation du Calvaire ; mais la vue des scènes de la vie des saints, ou de l'histoire sacrée, a toujours passé, à juste titre, pour l'un des moyens les plus efficaces de propagande religieuse (2).

Certaines des images qui sont parvenues jusqu'à nous portent des traces de leur origine monastique et française. Tel est l'écusson à la bande échiquetée, trouvé sur un *Saint Bernard embrassé par le Christ*, écusson qui appartient, non pas à l'abbaye d'Ebrach, comme le prétend un Allemand, mais à l'abbaye-mère, à Clairvaux, chef d'ordre (3).

§ 3. — Genèse de l'invention.

Le temps était passé où saint Bernard se refusait à laisser orner ses cloîtres par les sculpteurs ou les peintres. Les abbés de Cluny, en particulier, avaient formé de véritables écoles d'artistes. La plupart du temps, c'étaient les moines qui travaillaient eux-mêmes pour leur couvent et se faisaient, suivant leurs aptitudes

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 101.

(2) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 15.

(3) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 20.

personnelles ou les besoins de la communauté, architectes, peintres verriers, miniaturistes. L'élément laïque n'est entré qu'à titre d'appoint dans la construction et l'ornementation des grandes abbayes cisterciennes (1).

Les professionnels séculiers venaient chercher dans les cloîtres soit simplement du travail, comme les Liégeois, peu recommandables personnages que nous avons déjà nommés, soit le repos et la retraite. Parmi ces derniers, on peut compter le grand sculpteur Claus Sluter, qui vint, en 1404, solliciter son admission comme oblat à Saint-Étienne de Dijon. « L'ouvrier ymaigier » apporte pour « sa dot » 40 livres et son talent (2).

Il y avait donc, dans les cloîtres bourguignons et francs-comtois du ^{xiv}^e siècle, des artistes de toute espèce, et parmi eux, il n'en manquait pas qui fussent capables de composer un dessin susceptible d'être gravé sur bois.

Car, c'est une considération dont les Allemands n'ont pas tenu compte, la gravure sur bois n'est pas un art original. Celui qui sculpte le dessin pour en faire une planche typographique n'est pas celui qui l'a inventé. De l'autre côté du Rhin, la langue admet trois termes différents pour distinguer : d'abord le dessinateur : *Maler*. Puis vient le *Zeichner für den Form-Schnitt*, qui transporte sur le bois l'invention du premier. Enfin le graveur proprement dit, celui qui coupe le bois, s'appelle *Form-Schneider*.

Remarquons en passant que cette nomenclature allemande appliquée à un système de division du travail de l'illustration des livres est proprement d'origine française. M. Henri Martin, le distingué bibliothécaire de l'Arsenal dont le nom fait autorité en matière de manuscrits, a décrit dans une communication faite à

(1) BOUCHOT, pp. 65 et 66.

(2) BOUCHOT, p. 61.

l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, l'organisation des ateliers des miniaturistes parisiens. Il a retrouvé, sur les marges mêmes des livres à vignettes : les esquisses tracées au crayon par le chef d'atelier, esquisses que le compagnon enlumineur, moins bien doué au point de vue de l'invention, ou dessinateur moins habile, devait transformer en miniature. (Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, année 1904, Bulletin de mars-avril, pp. 121 et 199.)

Revenons à la notion de la pauvreté des Allemands en fait d'artistes inventeurs. En Allemagne, au milieu du ^{xiv}^e siècle, il n'existait pas un seul miniaturiste ou dessinateur qui fût capable d'inventer les modèles que nous trouvons réalisés dans les incunables les plus anciens (1). Il ne faut pas croire que ces naïfs essais de la xylographie méritent en bloc la qualification de barbares. Parmi ces dessins d'un trait sommaire, quelques-uns ne sont pas dépourvus d'expression ni de caractère, et, un siècle avant la naissance de Wohlgemuth, le maître d'Albert Dürer, il n'y avait pas, sur la rive gauche du Rhin, un seul artiste capable de tracer sur le bois des figures que nombre d'artistes flamands introduisaient dans leurs compositions depuis plusieurs siècles.

Nous verrons plus tard quelle étroite parenté unit les premières gravures sur bois aux miniatures de Jean Malouel, d'André Beauneveu, et à celles des Italiens établis à Avignon, Simone di Martino, par exemple (2). M. Bouchot cite des personnages entiers créés pour une miniature ou une fresque, et qui se retrouvent dans une gravure ancienne. Si le dessinateur pour gravure sur bois est allé chercher son modèle chez un artiste français, ce fait n'établit-il pas déjà par lui-même une présomption en faveur de la nationalité française (3).

(1) BOUCHOT, *op. cit.* pp. 34 et sq.

(2) *Ibid.*, p. 48.

(3) *Ibid.*, pp. 150 et 151 et *passim*.

La philologie même vient apporter un argument nouveau à l'appui de notre thèse. Les partisans de l'origine tudesque invoquaient le terme *Form-Schneider* (1) que l'on rencontre fréquemment au xv^e siècle, accolé à des noms d'allure germanique. Mais ils n'ont pas remarqué que le radical du mot *Form* est d'origine latine. Ce mot, nous le trouvons à Orléans, quarante ans avant qu'il ne soit employé par les Allemands ; il sert de synonyme au terme moule (molla) (2).

Il y a mieux ! Toute la terminologie de l'imprimeur est de langue française. Le fait est d'autant plus remarquable que ce métier a été constitué par des Allemands. Il faut que le tirage ait été pratiqué pendant longtemps par des ouvriers parlant notre langue, pour que Fust, Scheffer et Gutenberg n'aient même pas été tentés de donner à leurs outils d'autres noms que ceux qu'ils portaient déjà (3). On encre avec des « balles », on couvre les blancs à épargner avec des « frisquettes », les lettres sont réunies en « paquets » dans une « forme » munie de « garnitures ». Le tout est placé sur un « tympan » garni d'un « blanchet » ; la presse porte une « platine ». On pourrait citer d'autres exemples et démontrer que le métier d'imprimeur a été pratiqué, systématisé par des Français, avant l'invention des caractères mobiles.

§ 4. — Découverte des clichés en France.

Il reste à transformer ces probabilités en certitude.

On a trouvé en Allemagne, dans des abbayes en relation avec des monastères français à Buxheim, à Bibrach, à Salzbourg, à Freising, à Brixen et surtout à Mondsee et à Tegernsee, de véritables dépôts de xylographies anciennes, très anciennes pour la plupart ;

(1) Bouchot, pp. 14, 15 et sq.

(2) *Ibid.*, p. 8.

(3) IV. *Annales internationales d'histoire*. Congrès de Paris 1900. 7^e section, p. 143. Art. de M. Dehio, cité par M. Bouchot (*op. cit.*).



Jésus-Christ et les Apôtres au Jardin des Oliviers.

Travail franco-italien des débuts du xv^e siècle
(Remarquer la haie en clayonnage et les orangers).

mais nulle part en Allemagne, on n'a découvert les « bois » sur lesquels les épreuves avaient été tirées.

Au contraire, il y a quelques années, en faisant des réparations à une maison qui avait été construite avec les débris du monastère de la Ferté-sur-Grosne (1), les ouvriers mirent au jour une quantité considérable de clichés ayant servi à l'impression d'images de piété. La plupart de ces clichés (formes, ou molles, suivant le langage du ^{xiv}^e siècle) étaient tombés en pourriture. On put cependant en sauver un qui, sous le nom de son propriétaire, M. Protat, restera comme l'un des monuments les plus importants des premiers jours de la xylographie.

Remarquons que la Ferté-sur-Grosne était la première fille de Cîteaux. A la Ferté, on s'était occupé à copier des manuscrits et à enluminer les livres.

Il est donc certain, de certitude matérielle, que l'abbaye de la Ferté-sur-Grosne avait été l'une de celles où les moines préparaient pour l'exportation, comme on dirait de nos jours, les images destinées à accompagner les missionnaires dans leurs pieux voyages.

La découverte est d'autant plus importante que la Ferté-sur-Grosne (commune de Saint-Ambreuil, Saône-et-Loire), monastère cistercien, fondé en 1113, était nommée la première fille de Cîteaux; ce monastère avait sous sa dépendance les abbayes cisterciennes de France et de l'étranger qui descendaient de lui directement ou indirectement par voie de fondation.

§ 5. — *Chemin suivi par les images, de France en Allemagne.*

Parmi les abbayes chefs d'ordre, les premières fondées, les plus florissantes étaient situées à l'ouest des

(1) Bouchot, *op. cit.*, pp. 73 et 74. Cfr. *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 112, surtout la note 2 de la p. 74.

Vosges. Citons parmi elles les grands établissements, déjà anciens au ^{xiv}^e siècle, de Clairvaux, de Cîteaux, de Cluny, de Morimond, de Vézelay, la Ferté-sur-Grosne, Saint-Oyan, Saint-Claude du Jura, etc. (1).

De ces maisons étaient partis successivement des essaims de moines qui allaient coloniser à l'étranger. Contrairement à la direction du courant qui semble entraîner les migrations des peuples vers l'Occident; l'exode des Bénédictins les amena vers l'Est (2), où des populations honnêtes, mais peu cultivées, offraient à la prédication un terrain favorable.

Déjà des voyages semblables avaient lieu entre divers monastères. Des émissaires allaient de l'un à l'autre, portant, soit une bulle, soit un rouleau des morts (3). D'autres fois, le bien d'une communauté, les nécessités des études, motivaient des déplacements souvent d'une grande amplitude.

Cîteaux, Clairvaux, la Ferté, entretenaient des relations périodiques avec les monastères cisterciens du monde entier. Les chapitres généraux qui réunissaient annuellement tous les supérieurs des monastères suffisaient à expliquer ces relations. Les abbés de ces établissements faisaient, personnellement ou par un délégué, la visite de leurs monastères étrangers.

Les couvents de la région jurassienne, dans l'un desquels on a trouvé des « bois » destinés à l'impression typographique, se trouvaient placés au carrefour des routes qui unissaient l'Europe centrale à la Provence d'un côté, par la vallée du Rhône et de la Saône, et de l'autre la France, par les cols qui séparent les Alpes de la Forêt Noire, et les vallées de la Seine et de la Meuse.

A cette date du ^{xiv}^e siècle, les papes résidant à Avi-

(1) Bouchot, pp. 70 et 71.

(2) *Ibid.*, *passim*.

(3) *Ibid.*, pp. 58 et 59. M. Bouchot désigne le rouleau des morts de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon et cite M. d'Arbois de Jubainville (Portefeuille archéologique de la Champagne, peinture p. 48, et planche 9).

gnon envoiaient souvent en Allemagne des communications, et l'ecclésiastique ou le messager devait passer par Dijon, où les abbayes rurales de la Comté avaient un hôtel, où nous trouvons des traces de fabrication d'images (1).

Chacune des abbayes qui avait fondé des succursales dans la vallée du Rhin et en Bavière servait de gîte d'étape (2) au courrier pontifical.

Une fois parvenu à Dijon ou dans un des couvents jurassiens, la route était bientôt faite (3) ; monté sur sa mule, le moine voyageur atteignait Buxheim ou Tegernsee en deux ou trois journées. Il y apportait un ballot de ces images que nous avons vu fabriquer à la Ferté-sur-Grosne et que nous savons qu'on produisait ailleurs en France. Ces images, il les apportait vierges de toute inscription, pour deux raisons.

§ 6. — *Procédés employés pour utiliser les images.*

La pieuse industrie était, aux premiers temps, en quelque sorte clandestine (4). Ce que cherchaient les inventeurs du procédé, c'était à imiter les dessins faits à la main, tout au moins à en donner l'illusion (5).

Ensuite, il y avait intérêt à ce que les établissements détenteurs de ces objets de propagande fussent en mesure d'en cacher l'origine exotique et d'en organiser les souscriptions suivant les besoins de l'entourage.

Les titres, les légendes étaient ajoutés après coup, à la main d'abord, plus tard, au moyen de clichés en relief, lorsque la typographie eut été inventée.

Certains textes qui accompagnaient le dessin ont été



Gravure enluminée, travail français des débuts du xv^e siècle.

(1) BOUCHOT, pp. 74 et 75.

(2) *Op. cit.* pp. 60 et 61.

(3) *Op. cit.* pp. 90 et 91.

(4) *Op. cit.*, p. 55.

(5) La preuve de ce fait résulte de l'examen des pièces de xylographie antérieures au xvi^e siècle, coloriées presque toutes à l'instar des miniatures. L'insinuation de ces images dans les livres manuscrits est un fait fréquent, signalé maintes fois dans le livre de M. Bouchot. Nous pouvons indiquer, à titre d'exemple, les morceaux édités par Simon Vérard. L'imitation de l'enluminure est ici avouée.

apposés à plusieurs reprises, et souvent plusieurs années après l'exécution du sujet primitif (1).

L'abbaye de Tegernsee, en Bavière, paraît avoir été l'une de celles où ces remaniements ont été le plus fréquemment opérés. M. Bouchot cite, d'après M. Schreiber, des estampes trouvées dans cette abbaye qui portent toutes un encadrement identique, bien que le style qui caractérise le corps du dessin soit très différent. On ne peut s'expliquer ce fait par un changement dans la « manière » du graveur, mais bien par l'hypothèse que démontre l'examen matériel des pièces de « l'apport ultérieur des bordures, bordures semblables, composées de passe-partout assemblés et rejoints » (2).

Il est facile à présent de nous rendre compte du processus qu'a suivi l'invention qui nous occupe. Les modèles d'art étaient fournis tantôt par les Italiens d'Avignon, tantôt par Beauneveu, Jehan Malouel, Claus Sluter, le même que nous avons vu oblat dans une abbaye dijonnaise.

Cette double origine explique comment un style intermédiaire entre l'idéalisme méridional et le réalisme flamand put se former en France. Mais nous ne faisons pas ici d'esthétique. Contentons-nous d'étudier le procédé opératoire qui permit aux religieux français de préluder à l'art si moderne de l'illustration du livre.

Le modèle une fois choisi, un copiste le transportait sur une planche de bois ou de métal. Celle-ci était remise au « tailleur de molles » qui était choisi à

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 29. V. aussi p. 22 et ch. V, pl. XVI, p. 31, 89 et p. 105.

(2) *Op. cit.*, p. 29. Nous prenons les moines de Tegernsee en flagrant délit de travail additionnel sur les estampes. Il existe deux exemplaires de la *Légende de saint Meinrad*, l'un à Munich, provenant de Tegernsee, l'autre à Einsiedlen. Les deux exemplaires sont munis d'une inscription en dialecte suisse : mais la dernière page de l'estampe bavaroise est en blanc. Dans celle d'Einsiedlen se trouve une *Messe de saint Grégoire*, embordurée de la bordure particulière à Tegernsee. Cette dernière abbaye a donc, au moins cette fois, travaillé pour l'exportation. (*Op. cit.*)

l'origine parmi les menuisiers, les « chapuis » (1). Signalons en passant ce mot d'allure bourguignonne qui a servi longtemps à désigner le graveur d'épargne.

Le « bois » terminé, on le livrait au moine imprimeur qui en tirait des épreuves, soit avec de l'encre à la colle, soit plus tard, avec de l'encre grasse (2). Quelle qu'elle fût, l'encre était déposée sur le relief au moyen d'un tampon, « la balle ». Puis on tirait l'épreuve soit au froton, soit avec une presse rudimentaire (3).

Puis la pièce imprimée était, la plupart du temps, coloriée, afin de prendre l'aspect d'une miniature.

On formait ensuite des ballots (4) que la mule du moine colporteur emportait à sa destination définitive.

On croit aussi que les « bois » étaient de temps en temps confiés au voyageur, qui, muni de son encre et de son froton, tirait de chaque type la quantité demandée.

§ 7. — La découverte du papier de chiffon.

L'industrie avait été grandement facilitée par la vulgarisation du papier de chiffon, qui, vers le ^{xiv}^e siècle, commença à devenir moins rare. N'oublions pas que c'est à Troyes en Champagne que paraissent avoir fonctionné les premières manufactures de papier. Là du moins on le produisit très tôt en quantités appréciables.

Il est à peine besoin d'ajouter que l'abondance du papier avait été favorisée par l'usage, qui devint général à la fin du ^{xiii}^e siècle, de porter de l'étoffe de fil. Avant d'être transformé en papier, le chiffon devait servir de linge de corps sous forme de chemise (5).

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 38.

(2) *Op. cit.*, p. 41.

(3) *Op. cit.*, p. 99.

(4) *Op. cit.*, p. 55.

(5) *Op. cit.*, tout le chap. II.

Sans ce détail de mœurs, la bonne volonté du moine créateur d'images de propagande fût restée probablement stérile.

Nous ajouterons même ce détail qui intéresse notre thèse de l'invention monastique de la gravure sur bois, que l'on a fabriqué du papier à Clairvaux. Le papier porte les armes de Champagne (1).

(1) *Op. cit.*, p. 97.

CHAPITRE V

Examen des images.

§ 1. — *Le Saint Christophe de lord Spencer.*

Comme les moines qui figurent dans les renseignements que nous dépouillons sont d'origine française, nous sommes obligés par endroits d'insister sur des détails qui intéressent plutôt la nationalité que la profession monastique. Nous ne sortons pas cependant pour cela des limites de notre discussion : qui dit imagier au xiv^e siècle ou dessinateur, ne peut parler qu'à titre exceptionnel de laïques.

L'examen technique auquel se livre M. Bouchot, et dont nous allons essayer de donner un aperçu, est nécessaire pour le développement de l'argumentation en faveur de l'origine religieuse de la xylographie. Nous ne saurions en effet trop le répéter, il n'y a pas, en matière de gravure sur bois, d'art laïque au xiv^e siècle ; il n'apparaît, dans la série des estampes de la Bibliothèque Nationale, que dans la Ballade des chapeaux (Catalogue de M. Bouchot), une pièce de basse époque. En Allemagne, si l'on en croit M. Firmin Didot, *Essai typographique et bibliographique sur la gravure sur bois*, le premier livre illustré laïque est *la Chronique de Nuremberg* (1492).

Il appartient donc à notre sujet d'étudier la technique, l'esthétique qui a présidé à la naissance de chacun, et de préciser la date des costumes dont sont couverts les personnages. C'est ainsi qu'a pu être fixée, de science certaine, l'époque à laquelle remontent les premières

gravures sur bois, le pays où elles ont vu le jour et les établissements où elles ont été faites.

Il ne nous est pas possible de citer *in extenso* les discussions pleines d'intérêt présentées à l'appui de la thèse : nous nous contenterons d'en résumer quelques-unes.

Lorsqu'on regarde avec attention le saint Christophe de lord Spencer, découvert à Buxheim près de Meiningen, on reconnaît qu'il a dû être imprimé en deux fois, comme beaucoup d'analogues.

L'inscription qu'il porte perd, dès lors, toute valeur documentaire en ce qui concerne la date et le lieu d'origine du dessin au pied duquel elle avait été apposée. Rappelons que cette inscription est écrite en caractères gothiques, qu'elle contient la date de 1423 et que les partisans de l'origine tudesque de la xylographie en ont fait leur principal argument (1).

Si donc la lettre et le dessin cessent d'être considérés comme contemporains, on peut légitimement chercher dans l'examen esthétique de la composition le secret de la date à laquelle elle remonte.

Que voyons-nous donc dans cette gravure (2)? Le Saint s'appuie sur un palmier, arbre que ne connaît pas la froide Germanie. Les montagnes du fond sont traitées dans une technique qui dénote une inspiration italienne. L'analogie se trouve dans un dessin de Pétrarque, déposé à la Bibliothèque Nationale et représentant la fontaine de Vaucluse. Ce dernier dessin contient des eaux courantes exprimées par le même procédé que celles de la rivière traversée par le Saint dans la gravure de Buxheim (3).

L'origine germanique est donc destituée de toute vraisemblance ; l'antiquité du document cesse d'être démontrée : nous nous trouvons en présence d'une pièce de basse époque, dont l'esthétique, visiblement méridio-

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, pp. 11 et 23.

(2) *Ibid.*, p. 12.

(3) BOUCHOT, *op. cit.*, pp. 12 et 13.

nale, confirme l'hypothèse d'un courant parti d'Avignon et aboutissant en Allemagne, en passant par les monastères francs-comtois.

Lorsqu'on se demande de quels Saints le souvenir a été commémoré dans les incunables, on est amené à reconnaître qu'ils appartiennent à la région où l'on parle la langue française et qu'ils renferment des allusions à la vie des monastères franco-bourguignons.

Un évêque martyr, dont les doigts sont percés d'alènes, avait été baptisé allemand et appelé saint Cassien (1). Il faut désormais admettre qu'il s'agit de saint Bénigne, patron d'une abbaye dijonnaise, étranger au martyrologe germanique.

Sainte Gertrude (2), fille de Pépin d'Héristal, protectrice de Nivelles et de Bréda, apparaît aussi en effigie dans l'un de nos incunables (3). Les Allemands ne sont pas fondés à la revendiquer comme leur compatriote.

Le style de la pièce contredit nettement l'inscription en caractères allemands qui accompagne la gravure. Cette inscription est visiblement interpolée.

L'écusson à la bande échiquetée que l'on trouve sur un *saint Bernard embrassé par le Christ*, caractérise non pas l'abbaye d'Ebrach, mais celle de Clairvaux son chef d'ordre.

§2. — *Le Saint Claude.*

L'un des monuments les plus curieux de l'histoire de la gravure est celui que conserve le cabinet des Estampes de Paris. Il porte une inscription contemporaine du « bois » qui a servi à l'imprimer et sur laquelle on lit : S. CLAUDE. La nationalité franc-comtoise de ce Saint ne peut être révoquée en doute. Il a donné son nom à une abbaye du Jura, où étaient déposées ses reli-

(1) BOUCHOT, *op. cit.*, pp. 21 et 22, et ch. V, n° III.

(2) BOUCHOT, *op. cit.*, p. 32.

(3) SCHREIBER, n° 1454.



ques, et c'est précisément à la châsse contenant ces dernières que fait allusion l'un des deux sujets représentés dans cette pièce. La composition est d'une invention naïve. Des jeunes gens habillés, coiffés à la mode française des débuts du xv^e siècle, viennent en pèlerinage au tombeau du Saint.

L'autre sujet contient une aigle à deux têtes. Or (v. Bouchot, *op. cit.*, p. 19), cette figure héraldique sur fond d'or caractérise les armoiries de l'abbaye de Saint-Claude, qu'on disait fondée par Saint Romain. L'aigle à deux têtes étant, d'autre part, l'emblème de l'Empire Romain, nous nous trouvons presque en présence d'armes parlantes.

Il ne s'agit pas ici d'une bordure ou d'un cachet appliqué après coup. L'écusson héraldique occupe presque toute la page. Nous avons sous les yeux une pièce fort ancienne créée par ou pour l'abbaye de Saint-Claude, dans le Jura français. Jamais un dessinateur de l'autre côté du Rhin n'aurait pensé à ces allusions, toutes naturelles dans le lieu où le corps de saint Claude était vénéré (1).

§ 3. — Le crucifiement de Tegernsee.

Une démonstration décisive est celle qui résulte de l'examen d'une des pièces les plus anciennes que nous ait léguées l'art des premiers xylographes.

Il existe au *Cabinet royal des Estampes*, à Munich, une planche des plus dignes d'intérêt par son aspect archaïque. Elle a été coloriée à la main, et son format est l'un des plus grands que l'on rencontre à cette date. Elle représente le crucifiement. On l'a trouvée dans l'abbaye de Tegernsee, dont les armes sont imprimées des deux côtés de la croix. Une inscription manuscrite, fort ancienne, confirme les indications qui attribuent au monastère cistercien la propriété de cette curieuse

(1) Bouchot, *op. cit.*, pp. 82, 83 et 152.

pièce. L'inscription est ainsi conçue : « Attinet nostro (monasterio) Tegernsee... »

Les Allemands s'étaient cru en droit d'attribuer la paternité de cette planche aux religieux bavarois. Une épreuve de cette date, de cette importance, munie de tels caractères d'origine, constituait en faveur des prétentions allemandes un argument que certains croyaient victorieux. C'était pourtant une erreur : toutes ces mentions que porte la gravure révèlent une origine étrangère au monastère qui en était détenteur.

Les deux cachets aux armes de l'abbaye sont identiques, superposables même. Ils ont donc été imprimés avec une matrice unique, par deux appositions successives. Ces empreintes, par conséquent, ne sont pas immédiatement contemporaines du tirage primitif et ne faisaient pas partie du cliché initial.

Quant à l'inscription, pourquoi tant de soins à en munir une épreuve dont le monastère pouvait, dans l'hypothèse où l'auteur du cliché aurait appartenu à la communauté, en fabriquer des analogues en grande quantité ?

L'inscription et les cachets excluent donc, non seulement l'hypothèse de la confection du cliché dans l'intérieur de l'abbaye, mais même celle de la possession de ce cliché.

La pièce qui nous intéresse a été acquise, sous forme d'imprimé, par des gens qui y attachaient un grand prix, puisqu'ils ont affirmé leur droit de propriétaire, d'abord par l'apposition redoublée du « timbre » portant les armes du monastère, ensuite par celle d'une inscription manuscrite qui équivaut, en quelque sorte, à ce que nous appellerions aujourd'hui une « signature sociale ».

Quant à l'inscription manuscrite, elle s'explique, s'il s'agit d'une pièce rare et précieuse qu'un bibliothécaire soigneux, comme l'Allemagne en a toujours possédée, cherche à protéger contre des soustractions possibles. Elle est incompréhensible, si le monastère en

possède d'autres identiques, si surtout il détient la matrice qui permet de s'en procurer indéfiniment de semblables.

Loindonc de confirmer la thèse de l'origine allemande, cette gravure vénérable donne raison à ceux qui pensent que les monastères rhénans ou bavarois n'ont été, dans la question des incunables, que des entrepositaires, si l'on peut ainsi parler, et non des producteurs, encore moins des créateurs.

CHAPITRE VI

Les Textes.

§ 1. — *Jean Baudet, Jean Malouel.*

A côté de ces arguments où le sentiment esthétique joue son rôle, il faut placer aussi les preuves qui résultent des textes. Ceux-ci abondent en noms de Français pratiquant le métier de graveur sur bois, de « cha-puis », pour employer un terme particulier à la Franche-Comté. Nous connaissons déjà Jean Baudet, de Dijon, qui faisait, à la fin du xiv^e siècle, des « moules de cartes », c'est-à-dire des clichés pour l'impression de dessins destinés à être coloriés à la main.

Les Allemands ont prétendu appuyer leurs prétentions à la priorité, dans la matière qui nous occupe, sur ce fait que nous trouvons dans les documents écrits, beaucoup d'artisans désignés sous le nom germanique de *Form-Schneider*. Il leur faudrait d'abord montrer un texte se référant à un contemporain de Jean Baudet, ou de celui dont nous allons parler tout à l'heure, et désignant un artiste allemand qui aurait vécu dans la dernière moitié du xiv^e siècle. Nous doutons fort que ce texte puisse être allégué. Mais le vocable *Form-Schneider* est à lui seul un argument contre la thèse allemande. Il pourrait être invoqué également par les Flamands et les Hollandais qui nous l'ont d'ailleurs emprunté. Le mot *Form-Znider* n'a donc pas de nationalité propre vu son origine franco-latine.

Le mot *forma* est d'ailleurs employé comme synonyme de moule (molla) depuis longtemps en France.

Ducange cite un marché de tuilier à Orléans, où l'on voit : « Item, quod statuatur in dicta villa certæ formæ vel mollæ de tegulis magnis et parvis. »

Le mot *Schneider* est bien, en effet, d'origine tudesque, mais non pas le mot *Form* qui joue le principal rôle, puisqu'il précise la profession, indiquant l'espèce dans le genre. Ce mot est exclusivement français : notre langue l'a pris au latin, et ne l'a donné aux Allemands que plus tard.

Du reste, la plupart des objets qui composent l'outillage de l'imprimeur typographe, outillage déjà constitué avant l'invention de la composition en caractères mobiles, sont désignés par une dénomination française : « Garniture, balle, tympan, blanchet, frisquette », et bien d'autres, n'ont rien de germanique. Ce qui indique bien que ce métier est arrivé en Allemagne déjà constitué, y compris un vocabulaire technique.

Ce qui a manqué à nos artistes français, moines ou laïques, c'est d'avoir choisi un vocable qui permit de les distinguer des autres tailleurs de menus objets en bois. Dans cette affaire il semble que nos compatriotes aient fait tout leur possible pour qu'on ne les prit pas en flagrant délit d'invention.

Un inventaire daté de 1377 dressé chez Eustache Lefebvre, vicaire général du diocèse de Cambrai, signale deux livres « en papier de légendes de Saints et d'expositions d'Évangiles » puis « une image de Notre-Dame de Pitié prisee 12 solz », une Annonciation entaillée prisee 13 solz.

En 1391, un autre texte signalé comme les précédents par M. Bouchot (*op. cit.*) parle de 30 solz versés à Jean Cruspondère de Saint-Omer, « pro factura imaginum ligneorum », pour fabrication d'images de bois. Tout cela ressemble bien à la gravure sur bois. Le prix indiqué, le papier sont exclusifs de la supposition de miniatures.

Mais la pièce d'archives réellement décisive est celle qui concerne Jean Malouel, et le saisit en flagrant délit d'exercice de sa profession de graveur en relief : « Item pour une table de laiton pesant 22 livres, pour tailler en icelle plusieurs estampes, nécessaires pour la peinture de plusieurs choses à faire pour ladite église ». Il s'agissait d'une église des Chartreux, à laquelle travaillait aussi Claus Sluter.

Sans doute, nous nous trouvons en présence d'un « cliché », destiné à imprimer sur étoffe, ou sur le mur. Le poids de la planche en laiton prouve qu'il n'est pas question de créer une empreinte sur papier, destinée à figurer dans un livre. Mais qui peut le plus peut le moins, et certes le peintre du *Saint Denis* de l'exposition des Primitifs, ce Gueldrois au service des ducs Capétiens, était capable d'exécuter des « molles », des « formes », pour la production des images que la Bourgogne envoyait aux monastères de l'autre côté des Vosges.

§ 2. — *Inscriptions trompeuses.*

Jusqu'à présent, on avait ajouté foi, une foi un peu aveugle, aux inscriptions portées sur les gravures les plus anciennes qui fussent alors connues.

Le *Saint Christophe* de lord Spencer avait été daté de 1423, et attribué à un artiste allemand, parce qu'on s'était cru lié par l'inscription en caractères gothiques placée au pied de cette gravure, autrefois la doyenne de toutes, maintenant un peu déchuée des honneurs qui lui étaient rendus. Les érudits qui l'avaient étudiée n'avaient pas remarqué que le saint s'appuie sur un palmier, arbre méridional par excellence, que les plis des vêtements sont souples, que le dessin des montagnes, du chemin, des ondes de l'eau qui mouille les pieds du porte-Christ, rappellent le procédé technique employé dans un dessin de Pétrarque qui représente la fontaine de Vaucluse. L'origine artistique de ce dessin

devait être cherchée, non en Allemagne, mais dans le milieu où habitait Pétrarque. Un artiste fréquentant la cour des Papes avignonnais était tout indiqué.

Mais, dira-t-on, et l'inscription allemande !

Avant d'être mises entre les mains des fidèles, ces images pieuses étaient soumises à des manipulations dont elles portent souvent la trace, et qu'il est aisé de décrire. Le cliché, le moule, la forme, n'était pas toujours imprimé sur papier dans le lieu où il avait été sculpté dans le bois. Les colporteurs qui le portaient au loin étaient, ou de simples commerçants, ou des ouvriers typographes qu'entraînait dans des pays éloignés l'amour des voyages. Quelquefois, d'abbaye à abbaye, c'étaient des moines qui l'emportaient dans leur panetière de pèlerins.

Très souvent le voyageur avait avec lui un froton et du papier, et il tirait, au fur et à mesure des besoins, la quantité d'épreuves que réclamait la clientèle. Au gré des désirs des acheteurs, on ajoutait au sujet principal des bordures, des inscriptions. Celles-ci étaient, aux premiers temps, rarement contemporaines du « bois » lui-même. Très souvent ces additions étaient placées sur une épreuve déjà faite. L'examen de beaucoup d'épreuves démontre que le papier est « foulé » plus ou moins profondément, suivant qu'il s'agit d'une inscription ou du dessin original. Telle qu'elle nous est parvenue, l'épreuve du *Saint Christophe* a été tracée en deux fois, et le texte devient indifférent comme date.

Les inscriptions tracées sur les gravures anciennes ne doivent donc pas être crues aveuglément. Elles peuvent être contredites par d'autres indications tirées du style du dessin, des détails du costume.

M. Schreiber signale dans l'un des deux exemplaires similaires de la légende de saint Meinrad la trace évidente du remaniement postérieur au premier tirage, que nous avons signalé tout à l'heure dans le *Crucifement* de Tegernsee. L'une de ces épreuves de la même planche est à Munich, l'autre au couvent d'Einsiedeln. Cette

dernière porte une légende en dialecte suisse. Celle de Munich, au contraire, porte une page blanche. Ni l'une ni l'autre ne peuvent être attribuées comme origine première ni à la Suisse, ni à la Bavière. L'hypothèse d'une importation s'impose presque, surtout lorsque l'on sait qu'il existait un courant d'apports de ces sortes d'objets, provenant de la région bourguignonne.

De même le Musée de Berlin possède une sainte Brigitte, tirée sur la même planche qu'une épreuve conservée à Mathingen. Les deux pièces identiques n'ont pas la même bordure. Le *refazimento* est ici flagrant.

Un autre exemple du peu de confiance dans laquelle on doit tenir les inscriptions même imprimées qui se lisent sur les incunables xylographiques, se trouve dans un ouvrage de M. le vicomte Henri Delaborde sur la gravure. Il fait allusion à la vogue qu'a eue, pendant un temps, la prétendue découverte du nom de l'inventeur de la gravure au *criblé*, le soi-disant *Bernhardinus Milnet*. La gravure au criblé est dérivée du travail des empreintes faites sur cuir au moyen de fers en relief. Dans ce procédé, on modèle les surfaces en criblant de trous de différentes formes et de dimensions variées, certaines portions de la surface des dessins xylographiques.

Or, un beau jour, un érudit aperçut, écrits en caractères gothiques sur la marge de l'une des épreuves obtenues au moyen de ce procédé, les mots : *Bernhardius Milnet*, encadrés dans un filet assez large. D'autres lurent *Bernhardinus Milnet*, puis *Cuisnet*, et l'on attribua au personnage ainsi dénommé tout ce qui était gravure au criblé.

Tout ce travail avait été fait sur une copie assez grossière qui existe au cabinet des Estampes à Paris, et qui n'a jamais été prise par l'administration que comme une copie de l'incunable appartenant à Lord Spencer. Puis on finit par reconnaître qu'il n'y avait pas là une signature, mais une marque de propriété,

et, bien avant les publications récentes de M. Bouchot, le vicomte Henri Delaborde écrivait :

« En lisant, ou en croyant lire les mots *Bernhardinus Milnet*, au bas d'une vieille estampe criblée représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, on avait prétendu non-seulement retrouver la signature d'un graveur français, mais encore profiter de la découverte pour mettre au compte de ce *Bernard* ou *Bernardin Milnet* toutes les pièces du même genre, toutes ces estampes qui, lors même qu'elles appartiendraient à une seule école, ne peuvent — cela est bien évident, — appartenir à une seule époque. L'invention et le monopole de la gravure criblée une fois attribués à un pays ou plutôt à un homme, ces assertions firent fortune pendant quelque temps et furent même reproduites dans des livres de littérature et d'histoire. Un jour vint cependant où elles commencèrent à perdre de leur crédit, et le doute ayant fini par gagner jusqu'aux compatriotes du prétendu Bernard Milnet, celui-ci se trouve aujourd'hui aussi bien dépossédé de son nom que de ses titres et réduit, très légitimement, suivant nous, à l'état de personnage imaginaire. »

Nous n'irons pas aussi loin. Bernard Milnet, ou Cuisnet, a existé peut-être ; mais c'était le possesseur, non l'auteur de la gravure. La « lettre » de cette inscription est postérieure au dessin.

Les Allemands aussi, lors de la vogue du faux Milnet, avaient voulu avoir leur incunable signé. Ils découvrirent au pied d'une estampe ancienne un nom et une indication de lieu ainsi conçus : *Ierg Haspel zu Bibrach*. Mais là encore il fallut bien reconnaître que le dessin et l'inscription étaient de dates différentes, et que Ierg Haspel était le nom d'un collectionneur, et non celui d'un artiste, en tout cas qu'il ne pouvait être de l'auteur de la gravure en question.

Avant d'admettre comme une indication de date et d'origine certaines, une inscription portée sur une estampe xylographique ancienne, il faut lui avoir fait

subir un examen très minutieux, à la lumière des connaissances archéologiques, paléographiques et esthétiques contemporaines, et reconnaissons-le, jusqu'à présent, dans l'histoire de la gravure sur bois, il n'existe pas une seule mention imprimée, de date authentique, qui soit contemporaine de la gravure à laquelle elle a été apposée. C'est donc à juste titre que les érudits ont dû aller chercher ailleurs leurs renseignements.

CONCLUSION

On le voit, l'Allemagne a pu être, au xiv^e siècle, un débouché pour les productions de l'industrie naissante de la gravure sur bois : elle n'a jamais pu jouer le rôle d'initiatrice.

Les véritables inventeurs de l'impression en relief appartiennent à la langue et à la nationalité françaises. Les Allemands, gens méthodiques et pratiques, ont d'abord collectionné, classé ces objets d'art que nous dispersions aux quatre vents du ciel.

Plus tard, Gutenberg, Fürst et Schœffer ont créé la merveilleuse organisation si féconde, qui consiste à former des pages de caractères mobiles ; mais, sans l'invention préliminaire des « chapuis » francs-comtois, des « tailleurs de molles » qui copiaient, dans le Jura, les compositions des peintres franco-bourguignons, jamais peut-être l'invention de l'imprimerie n'aurait été acquise à l'Europe.

Là encore, la France est initiatrice.



TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
PRÉFACE.....	3
INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE PREMIER. — <i>Les opinions de la critique ancienne</i>	9
§ 1. — Le rôle de la France	9
§ 2. — Le rôle des moines.....	11
CHAPITRE II. — <i>La vérité sur le rôle joué par Gutenberg</i>	15
CHAPITRE III. — <i>Etat de l'art allemand au début du XIV^e siècle</i>	19
§ 1. — Absence de créations originales.....	19
§ 2. — Style des draperies et du dessin.....	21
§ 3. — Les costumes.....	23
CHAPITRE IV. — <i>Impossibilité, pour les laïques, d'inventer la gravure sur bois</i>	29
§ 1. — Raisons économiques.....	29
§ 2. — Usage fait par les moines des gravures sur bois	30
§ 3. — Genèse de l'invention.....	33
§ 4. — Découverte des clichés en France.....	36
§ 5. — Chemin suivi par les images, de France en Allemagne	38
§ 6. — Procédés employés pour utiliser les images.	40
§ 7. — La découverte du papier de chiffon.....	43

	Pages.
CHAPITRE V. — <i>Examen des images</i>	45
§ 1. — Le Saint Christophe de Lord Spencer.....	45
§ 2. — Le Saint Claude.....	47
§ 3. — Le crucifiement de Tegernsee.....	48
CHAPITRE VI. — <i>Les textes</i>	51
§ 1. — Jean Baudet, Jean Malouel.....	51
§ 2. — Inscriptions trompeuses.....	53
CONCLUSION.....	59

