Société française
d'héraldique &
de sigillographie

Titre Aux origines des hachures héraldiques (XV^e^-XVII^e^ siècle)

Auteur Michel PASTOUREAU

Publié dans Revue française d'héraldique et de sigillographie
(ISSN: 1158-3355)

Tome/année Tome 65 (1995)

Pages 21-31

Pour citer cet article Michel PASTOUREAU, « Aux origines des hachures héraldiques (XV^e^-XVII^e^ siècle) », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, tome 65, 1995, p. 21-31

© Société française d'héraldique et de sigillographie, 2017

AUX ORIGINES DES HACHURES HERALDIQUES (XVe - XVIIe siècle)

par Michel PASTOUREAU

Peu nombreux sont les travaux consacrés au problème de l'origine, de l'apparition et de la diffusion des hachures héraldiques, hachures destinées à coder conventionnellement les couleurs dans la représentation des armoiries gravées et imprimées en noir et blanc [1]. Si la plupart des héraldistes s'accordent pour voir naître celles-ci dans la première moitié du XVIIe siècle, ils divergent quant au lieu de cette naissance et à l'identité de leur éventuel « inventeur » En outre, la genèse (longue) et la diffusion (lente) de ces premières hachures restent à étudier dans le détail. La chronologie, la typologie et, surtout, la géographie de la mise en place de ce nouveau système de représentation demeurent méconnues.

Je souhaiterais aujourd'hui me concentrer sur la genèse de ces hachures conventionnelles et tenter de montrer comment ce qui se passe dans le domaine du blason n'est en rien coupé de ce qui se passe dans d'autres domaines concernant la gravure et la typographie, entre la fin du XVe siècle et le début du XVIIe. Ici comme ailleurs, il est impossible d'étudier les problèmes héraldiques sans les greffer sur des problèmatiques plus larges, à la fois sociales, artistiques, scientifiques et techniques [2].

Un nouvel ordre des couleurs

Comment faire de la couleur avec seulement du noir et du blanc ? Pendant des siècles cette question ne s'est jamais posée parce que le noir et le blanc étaient considérés comme des couleurs à part entière, et même comme des pôles forts de tous les systèmes de la couleur. En outre, pour la plupart des théories anciennes, notamment pour celles qui se rattachaient au système d'Aristote, les couleurs passaient pour naître de la rencontre de l'ombre et de la lumière, c'est à dire, pour la scolastique du XIIIe siècle, du mélange du noir et du blanc [3].

A la fin du Moyen Age, toutefois, ces théories commencent à être contestées. Plusieurs recueils de recettes destinés aux peintres et aux teinturiers soulignent que les couleurs ne peuvent pas trouver leur origine dans le mélange du noir et du blanc, ni même dans le simple affaiblissement de la lumière [4]. Quelques théologiens et de nombreux moralistes considèrent

---

1 Peu nombreux mais aussi peu sérieux, telle l'étude au titre pourtant alléchant de Humbert de Terrebasse, « De l'invention du système méthodique de hachures dans la gravure des armoiries », dans *Petite revue des bibliophiles dauphinois*, 2e série, tome 2, 1925, p. 36-51. En fait, les meilleurs développements sur cette question ne se trouvent pas dans les articles spécialisés mais dans les quelques lignes que lui consacrent deux traité et manuel de blason : G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik*, Nuremberg, 1890, p. 591-593, et D. L. Galbreath, *Manuel du blason*, Lausanne, 1942, p. 84-85 et 323.

2 Le présent article reprend et développe, sous l'angle héraldique, un certain nombre d'éléments et de passages de mon étude « La couleur en noir et blanc » publiée dans *Le livre et l'historien. Etudes offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève, 1997, p. 197-213.

3 Parmi une bibliographie abondante, voir surtout J. Gage, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993, p. 11-30.

4 C'est déjà l'opinion d'Alberti dans son traité *De pictura*, L. I, chap. 9 (éd. J.-L. Schefer, Paris, 1992, p. 95). Pour lui, toutes les couleurs peuvent donner naissance à d'autres couleurs.— Sur la critique progessive, à la fin du Moyen Age, des positions aristotéliciennes concernant la naissance des couleurs : V. Ronchi, *Histoire de la*

même que le noir et le blanc ne sont pas tout à fait des couleurs comme les autres : elles sont plus sobres, plus dignes, plus morales; tout bon chrétien, notamment s'il est clerc, doit chercher à s'en vêtir [5]. L'idée se met progressivement en place que le noir et le blanc associés constituent un univers chromatique particulier, différent de celui formé par les autres couleurs. Idée que la naissance de l'imprimerie puis la diffusion de l'image gravée confirment brutalement à partir du milieu du XVe siècle. L'histoire de la couleur en Occident vient d'entrer dans une nouvelle phase.

Les historiens n'insisteront en effet jamais assez sur cet événement considérable que représente dans l'histoire de la sensibilité occidentale l'apparition de l'image gravée et imprimée. En quelques décennies, la société européenne cesse de consommer des images presque exclusivement polychromes — les images médiévales — pour se limiter à des images majoritairement en noir et blanc — les images modernes. Dans le livre, notamment, ces transformations ont été profondes et ont peu à peu contribué à modifier les perceptions chromatiques du public et la plupart des théories scientifiques sur la nature et sur la vision des couleurs. Pour l'œil médiéval, répétons-le, le noir et le blanc sont des couleurs de base, des couleurs à part entière. Mais à partir de la fin du XVe siècle, et plus encore du milieu du siècle suivant, il n'en va plus de même : le noir et le blanc commencent à être regardés non seulement comme des couleurs particulières, mais même comme des non-couleurs. Ce que Newton finit par démontrer dans la seconde moitié du XVIIe siècle, lorsqu'il réalise l'expérience du prisme et met en valeur le spectre : dans ce nouvel ordre des couleurs, qui est celui sur lequel nous vivons encore aujourd'hui, il n'y a désormais plus de place ni pour le noir ni pour le blanc; l'expérience scientifique les a exclus de l'univers des couleurs [6].

Dans cette évolution de longue durée, qui a entraîné des mutations de toutes natures, la diffusion de l'image gravée a certainement joué un rôle essentiel. Mais d'autres facteurs ont également été importants, notamment l'ensemble des morales religieuses et sociales liées de près ou de loin à la Réforme protestante. Pour les grands réformateurs du XVIe siècle, héritiers des moralistes du Moyen Age, il existe des couleurs honnêtes et d'autres qui ne le sont pas. Le rouge, le jaune, le vert et toutes les couleurs trop vives ou trop franches sont abominables [7]. Au contraire, le noir, le gris, le blanc et parfois le bleu sont des couleurs dignes et respectables. Elles seules doivent entrer dans le temple et être associées au culte; elles seules conviennent pour le vêtement et pour la vie quotidienne.

J'ai étudié ailleurs cette attitude de la Réforme à l'égard des couleurs et ne souhaite pas y revenir aujourd'hui [8]. Ce que je voudrais faire, en revanche, c'est attirer l'attention sur les procédés utilisés pendant la même période par la gravure en noir et blanc, dont bien entendu la gravure héraldique, pour tenter d'exprimer la couleur de manière plus ou moins codée. Jusqu'au début du XVIIIe siècle, c'est à dire jusqu'à ce que Jakob Christoffel Le Blon invente la gravure

---

lumière, Paris, 1956, p. 45-74; D. C. Lindberg, *Théories of Vision from Al Kindi to Kepler*, Chicago, 1976, p. 115-124; M. Blay, *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, p. 26-31.

5 On me permettra ici de renvoyer à mes propres travaux, notamment à deux articles : « Du bleu au noir : éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Age », dans *Médiévales*, n° 14, 1988, p. 9-21, et « L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme », dans *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 147, 1989, p. 203-230.

6 Sur les découvertes de Newton et leurs conséquences, J. Gage (cité n. 3), p. 153-176; M. Blay, *Les figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995, p. 60-77. Voir aussi, bien évidemment, les textes mêmes de Newton, notamment *Opticks or a Tretise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres, 1704 (traduction française par Pierre Coste publiée à Amsterdam en 1720 et à Paris en 1722; réimpr. Paris, 1955).

7 M. Pastoureau, « La Réforme et la couleur », dans *Bulletin de la Société d'histoire du Protestantisme français*, t. 138, juill.-sept. 1992, p. 323-342; *id.*, « Morales de la couleur : le chromoclasme protestant », dans *La couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XXe siècle* [Colloque. Lausanne, 1992], 1995 (*Cahiers du Léopard d'or*, 4), p. 27-46.

8 Voir les articles cités à la note précédente.

en couleurs, ces procédés ont été nombreux et divers. Malheureusement, malgré l'influence considérable qu'ils ont exercée sur les pratiques et sur les sensibilités chromatiques du début de l'époque moderne, ils attendent encore leurs historiens.

Encre noire sur papier blanc

Dans l'image, le passage de la polychromie à la seule encre noire sur papier blanc ne s'est pas fait subitement. Longtemps, on a lavé ou colorié les bois gravés pour les faire ressembler aux enluminures des livres manuscrits. Ces pratiques sont bien connues des historiens du livre et de la gravure, ainsi que des conservateurs, des libraires et des collectionneurs. Elles aussi, cependant, attendent d'être vraiment étudiées. Où et quand est posée la couleur sur le bois gravé ? Dans l'atelier typographique ou hors de l'atelier ? Au sortir des presses ou bien quelques semaines plus tard, voire plusieurs années ou décennies plus tard ? Est-ce en effet le client ou un possesseur ultérieur qui fait poser la couleur, ou bien est-ce le libraire ? Au reste, la couleur fait-elle vendre ? Tous les bois sont-ils pensés dès le départ pour être coloriés ? Par qui ? Existe-t-il dans certains cas un maître d'atelier ou un artisan qui pense la couleur, qui choisit les pigments et les nuances, qui organise leur distribution, qui articule les effets de rythme, de syntaxe ou de construction ? Existe-t-il une grammaire de la couleur ? Des codes et des systèmes récurrents ? Ou bien seulement des traditions et des habitudes ?

Autant de questions qui n'ont jamais été véritablement posées et qui, pour la fin du XVe siècle et la première moitié du XVIe, susciteraient certainement des réponses très diverses. Chaque livre, chaque bois est un cas. Sur beaucoup d'entre eux, la couleur semble avoir été appliquée n'importe comment; elle « bave » hors du périmètre qui l'enferme et n'aide même pas dans l'image à distinguer des figures, des zones, des plans. Sur d'autres, moins nombreux, la pose de la couleur est plus soignée et semble répondre à des intentions syntaxiques, rythmiques, esthétiques ou iconographiques précises. On observe par exemple que certaines couleurs reviennent constamment pour colorier certaines figures, non seulement dans un même livre mais dans un ensemble de livres sortis de la même officine [9]. Toutefois, dans presque tous les cas, nous sommes aujourd'hui incapable de dire — à moins d'analyser en laboratoire les encres, les pigments et les colorants — si les couleurs sont contemporaines de l'impression du bois, ou bien si elles ont été ajoutées plus tard, parfois beaucoup plus tard, au XIXe ou au XXe siècle. La valeur marchande d'un bois colorié a en effet longtemps été plus élevée que celle d'un bois qui ne l'était pas. D'où des ajouts et des fraudes de toutes sortes, qui ont fini par inverser le rapport des valeurs entre gravures coloriées et gravures non coloriées. Aujourd'hui, on recherche davantage les secondes que les premières (et ce, plus encore pour les estampes et les cartes de géographie que pour les livres illustrés).

Pour l'historien des couleurs aussi, les bois non coloriés ont presque plus de valeur que les autres. Non pas une valeur marchande mais une valeur documentaire. Il lui serait par là même très instructif de connaître la proportion des uns et des autres par rapport à une production donnée : celle d'une officine, d'une période, d'une région, d'un type de livres ou d'images. Mais c'est là un calcul pratiquement impossible [10]. Reste donc le fait que la majorité des bois qui nous sont parvenus, que ce soit dans le livre ou hors du livre, sont des bois non coloriés. Et que ces bois non coloriés des XVe et XVIe siècles ont beaucoup à dire à l'historien des

---

9 Je remercie pour les informations qu'elles m'ont communiquées à ce sujet Danièle Sansy et l'équipe de mes étudiantes ayant travaillé au recensement des bois gravés présents dans les incunables parisiens conservés à la Réserve des Imprimés de la Bibliothèque nationale de France.

10 Une simple estimation portant sur les bois gravés présents dans les incunables parisiens conservés à la Bibl. nat. de France (voir la note précédente) situe autour de 10 % la proportion des bois coloriés conservés. C'est d'autant plus faible que leurs couleurs n'ont pas toujours été posées au XVe siècle...

couleurs. Ce sont eux qui, les premiers, lui apprennent comment, à partir de l'invention de l'image gravée, on a cherché à faire de la couleur en noir et blanc.

La couleur, en effet, ce n'est pas seulement de la coloration. C'est aussi de la lumière, de la brillance, de la densité, de la texture, du contraste, du rythme, toutes choses qu'une image imprimée à l'encre noire sur du papier blanc peut parfaitement traduire. Dès l'origine, les bois gravés ont tenté de le faire. Avec plus ou moins de réussite selon l'habileté des graveurs et l'ambition des programmes iconographiques, ils ont joué non seulement sur la qualité des encres et des papiers, mais aussi et surtout sur les lignes, sur les axes, sur les contours, sur les répartitions de points et de hachures pour créer des effets chromatiques; notamment des effets de valeur et des effets de saturation. Les lignes, par exemple, qui délimitent et distribuent les figures dans l'image, peuvent être minces ou épaisses, droites, courbes ou brisées, continues ou discontinues, simples, doubles ou triples, éloignées ou resserrées. Elles peuvent être horizontales, verticales ou obliques, parallèles ou perpendiculaires, se croiser selon des angles variés, se chevaucher, être tangentes à d'autres lignes, former des bouquets ou des faisceaux. Elles peuvent également être associées à des semis de points ou de traits pour remplir une surface, distinguer une zone, opposer deux plans, produire un effet d'ombre ou de camaïeu, créer de la stabilité ou du mouvement. Ces points et ces traits peuvent eux-mêmes être minces ou épais, espacés ou rapprochés, réguliers ou irréguliers, uniformes ou alternés, etc.

Tout cela, qui relève pleinement du rôle de la couleur, peut se traduire uniquement par du noir sur du blanc. Au fil des décennies, les graveurs sont de plus en plus habiles pour exprimer par ces jeux de lignes, de traits et de points, non seulement ce qui serait la syntaxe chromatique de l'image si elle était coloriée, mais aussi ses effets proprement esthétiques et picturaux. Ils savent faire de la couleur avec du noir et blanc. C'est pourquoi il est dommage qu'aucun historien de la gravure n'ait jamais étudié de près ces différents procédés; ni même n'ait eu l'idée qu'une telle étude pourrait être importante [11]. Elle l'est d'autant plus que ce rendu de la couleur en noir et blanc ne se limite nullement à la gravure sur bois. Le burin est tout autant concerné, sinon plus, puisqu'il autorise des jeux de trames et de semés plus fins et donc des effets « chromatiques » plus subtils et plus nuancés. Quant à l'eau forte, c'est évidemment la technique en taille douce la plus « colorée »; mais elle pose d'autres problèmes et nécessite des enquêtes quelque peu différentes.

Si les historiens se sont peu intéressés à ces questions, les peintres des XVIe et XVIIe siècles, au contraire, y ont été très attentifs. Ils ont notamment demandé aux graveurs qui travaillaient pour eux et qui reproduisaient leurs tableaux par le canif ou par le burin, de « bien respecter les couleurs ». Chez un peintre comme Rubens, une telle recommandation revient constamment dans les instructions qu'il donne aux nombreux graveurs travaillant pour lui. Sa correspondance avec Lucas Vorstermann est remplie d'exigences concernant le fidèle rendu des couleurs en noir et blanc [12]. Et Vorstermann, graveur conscient de son art et sûr de son métier, ronchonne, proteste, discute. Tantôt il se brouille avec le peintre, tantôt, au contraire, il s'exécute, corrige et retravaille ses « couleurs » selon les désirs du maître [13].

---

11 Quelques timides pistes toutefois dans W. M. Ivins, *How Prints Look*, nouv. éd., Boston, 1987, et dans S. Lambert, *The Image Multiplied : Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawnings*, Londres, 1987, p. 87-106.

12 H. Hymans, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, Bruxelles, 1879, p. 451-453; *id.*, *Lucas Vorstermann*, Bruxelles, 1893, p. 123 et suiv.

13 Je remercie mon ami Maxime Préaud d'avoir attiré mon attention sur les relations entre Rubens et Vorstermann. Les controverses entre les deux artistes à propos du rendu des couleurs en gravure mériteraient d'être étudiées dans le détail. Sur Rubens et les problèmes de la couleur dans la première moitié du XVIIe siècle, voir l'étude suggestive de M. Jaffé, « Rubens and Optics : some Fresh Evidence », dans *Journal of the Warburg and*

Le blason à la recherche d'un code graphique

Cependant, quelle que soit la virtuosité des graveurs, l'image imprimée en noir et blanc ne peut pas assumer toutes les fonctions ni tous les enjeux de la couleur. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la gravure artistique est plus performante dans la traduction des atmosphères et des effets proprement picturaux que dans le codage de tout ce qui relève des signes, des attributs ou des taxinomies chromatiques. A partir des années 1530, lorsque la pratique des bois coloriés commence à se faire moins fréquente, cela ne va pas sans poser de graves difficultés à certaines sciences qui ont un besoin impératif de la couleur et de l'image polychrome pour s'exprimer.

L'héraldique est de celles-ci : si on ne fait pas connaître les couleurs des armoiries, l'information est incomplète et les risques de mauvaise lecture ou de confusion, très grands. D'où de nombreux essais effectués par les graveurs et par les imprimeurs, entre la fin du XVe siècle et le milieu du XVIIe, pour tenter traduire les couleurs du blason au moyen de lettres conventionnelles, de signes typographiques ou de petites figures ornementales. Pendant cette période, les recueils d'armoiries sont en effet publiés en grand nombre, et il importe au moment de leur impression de trouver un moyen d'indiquer les couleurs de celles-ci. Ne serait-ce que pour aider les éventuels enlumineurs à placer les bonnes couleurs aux bons endroits.

Certains procédés sont directement hérités des habitudes du livre manuscrit. Sur plusieurs armoriaux peints du XIVe siècle [14], on peut ainsi voir un certain nombre de lettres qui sont autant d'indications données à l'enlumineur pour poser les couleurs. L'héraldique du Moyen Age finissant n'a du reste pas le monopole de cette pratique : elle se rencontre déjà dans l'enluminure carolingienne et ottonienne, s'intensifie à l'époque romane et se prolonge tout au long de la période gothique [15]. Ces lettres sont les initiales des termes de couleur en usage dans le *scriptorium* ou dans l'atelier concerné. Dans les armoriaux, ce sont les initiales de termes de blason spécifiques qui désignent les couleurs. Mais ces termes varient d'une langue à l'autre, et les erreurs ou les inversions sont nombreuses. D'autant que les armoriaux, œuvres des hérauts d'armes, sont des livres qui, comme leurs auteurs, circulent beaucoup d'une région à l'autre, d'un pays à l'autre. La même lettre peut renvoyer, selon la langue utilisée, à deux ou trois couleurs héraldiques différentes : *g* , par exemple, désigne en général l'or dans les pays de langue allemande (gold), mais le gueules (rouge) en France et en Angleterre. En outre, certains ateliers suisses l'emploient également pour désigner le sinople, c'est à dire la couleur verte (grün).

La gravure sur bois à ses débuts chercha à contourner ces difficultés en jouant sur l'opposition entre les majuscules et les minuscules, ou bien en prenant pour certains termes non pas la seule initiale mais les deux premières lettres. A Strasbourg, par exemple, vers 1500, *g* renvoie à l'or (gold) et *gr* au sinople (grün). Un peu plus tard, dans certaines officines anglaises, *A* désigne l'argent et *Az*, l'azur. Mais les erreurs restent nombreuses. Dans les pays germaniques, on a parfois l'idée de remplacer les lettres par de petites figures : étoiles, besants, fleurs de lis, roses, feuilles de houx, etc., chacune renvoyant à une couleur; ou bien, comme on le fait aussi en Angleterre, par les signes conventionnels des astres et des planètes, puisque les traités de

---

Courtauld Institute, t. 34, 1971, ainsi que l'ouvrage de W. Jaeger, *Die Illustrationen des Peter Paul Rubens zum Lehrbuch der Optik des Franciscus Aguilonius*, Berlin, 1976.

14 Ainsi sur plusieurs folios de l'*Armorial de Gelre* (Bruxelles, Bibl. royale, ms 15652-15656) et de l'*Armorial Bellenville* (Paris, Bibl. nat. de France, ms fr. 5230); ces deux armoriaux ont été compilés dans le dernier tiers du XIVe siècle.

15 Voir à ce sujet M.-T. Gousset et P. Stirnemann, « Indication de couleur dans les manuscrits médiévaux », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age*, éd. B. Guineau,Paris, 1990, p. 189-199.

blason établissaient souvent des correspondances entre ceux-ci et les couleurs, les métaux et les pierres précieuses [16].

Ces différents codes, qui traversèrent tout le XVIe siècle, ne se révélèrent pas plus efficaces que celui des lettres. L'usage de ces dernières, malgré ses insuffisances, demeura le plus fréquent. Il se maintint, et même se renforça, lorsque, à partir du milieu du siècle, l'habitude de colorier les armoiries gravées sur bois se fit plus rare. La lettre ou le signe typographique ne fut désormais plus (ou plus seulement) une indication donnée à l'enlumineur, mais une information — et une information essentielle — fournie au lecteur.

Les premières hachures

Dès lors, dans les ouvrages dont l'héraldique était le sujet principal et dans ceux où les armoiries étaient abondamment présentes, graveurs et imprimeurs s'efforcèrent de toujours indiquer les couleurs du blason par des lettres. Puis, vers la fin du siècle, au système des lettres vinrent s'adjoindre d'autres procédés construits sur des semis de points, des hachures et des guillochures. Cela se fit d'abord timidement, puis de manière plus systématique dans les premières décennies du XVIIe siècle. Les points et les hachures présentaient sur les lettres l'avantage de toujours prendre place à l'intérieur des figures dont elles indiquaient les couleurs. Dans le cas des images de petite taille ou des images très chargées, c'était un progrès indéniable. C'est peut-être pourquoi ce fut d'abord sur des cartes de géographie — grandes images remplies de signes, de figures et de textes de toutes sortes — que semblent être apparus les premiers embryons de hachures et de points se proposant de coder les couleurs des armoiries, toujours abondantes sur les cartes. Les plus anciens exemples, malhabiles et peu cohérents, semblent être anversois et dater de l'extrême fin du XVIe siècle [17]. Ils concernent les seules armoiries et non pas les éléments proprement géographiques ou cartographiques [18].

Dans les premières décennies du siècle suivant, cette pratique s'étendit au livre et à l'estampe. Mais il y eut des hésitations et des tatonnements avant de parvenir à un système cohérent tout au long d'un même ouvrage. En outre, pendant longtemps, aucun des systèmes de hachures ainsi créés ne parvint à sortir du cadre d'une officine ou d'une ville pour s'imposer à une échelle plus large [19]. Finalement, ce fut celui que proposa à l'horizon des années 1630 un héraldiste polygraphe italien, le Père jésuite Silvestro Pietra Santa, qui finit par être repris par d'autres auteurs, puis adopté par des graveurs et des imprimeurs de l'Europe entière. Mais pour ce faire, il fallut attendre encore deux ou trois générations.

---

16 Voir le tableau de ces correspondances que j'ai publié dans mon *Traité d'héraldique*, Paris, 1993, p. 112. Voir aussi A. C. Fox-Davies, *The Art of Heraldry*, Londres, 1904, p. 48-49.

17 Certaines cartes n'étant pas datées, les érudits ne s'accordent pas pour déterminer quel est le plus ancien exemple de l'emploi d'un système de hachures pour tenter de coder les couleurs du blason sur une carte. Voir : *Annales de bibliophilie belge et hollandaise*, 1865, p. 23 et s.; *Revue de la Société française des collectionneurs d'ex-libris*, 1903, p. 6-8; D. L. Galbreath, *Manuel du blason*, Lausanne, 1942, p. 84-85 et 323; J. K. von Schroeder, « Ueber Alter und Herkunft der heraldischen Schaffierungen », dans *Der Herold*, 1969, p. 67-68. Selon ce dernier auteur, le système des hachures héraldiques se rencontrerait dès les années 1578-1580 sur quelques cartes de géographie, mais ses arguments semblent fragiles.

18 Aucun historien des cartes ne paraît s'être penché sur ces questions. Le Père F. de Dainville lui même n'en parle pas dans son *Langage des géographes*, Paris, 1964. En revanche, il s'attarde longuement sur le lavage des cartes et le codage conventionnel des couleurs utilisées pour ce faire (p. 329 et suiv.) et renvoie à l'ouvrage le plus souvent cité en ce domaine au XVIIIe siècle, celui de G. Buchotte, *Les règles du dessin et du lavis*, Paris, 1721 (2e éd., 1754).

19 On trouvera dans G. Seyler (cité n. 1), p. 591-593, la liste des ouvrages publiés dans la première moitié du XVIIe siècle, dans lesquels les graveurs ont essayé de coder par un système de hachures et de guillochures les couleurs du blason. Ces ouvrages sortent presque tous de presses flamandes ou rhénanes, et ces systèmes peuvent être regroupés en trois grandes catégories, selon qu'ils utilisent ou non les points en plus des lignes.

C'est en effet dans son ouvrage *Tesserae gentilitiae*, volumineux traité de blason imprimé et publié à Rome en 1638 [20], que le Père Petra Santa se vante d'être l'inventeur de cet ingénieux système de hachures et de points qui prit le pas sur tous les autres et dont nous nous servons encore aujourd'hui. De fait, sur toutes les armoiries reproduites dans ce livre — elles sont fort nombreuses et toutes gravées au burin — les couleurs sont codées de la même façon : des lignes verticales pour le gueules (rouge) ; des lignes horizontales pour l'azur (bleu) ; des lignes verticales et horizontales se croisant perpendiculairement pour le sable (noir) [21]; des lignes obliques descendant de dextre à senestre pour le sinople (vert) et de senestre à dextre pour le pourpre (violet); enfin, un semé de petit points pour l'or (jaune), et la surface blanche du papier laissée à nu pour l'argent (blanc). Système simple, lisible, efficace à défaut d'être élégant. Le Père Petra Santa en est-il vraiment l'auteur ? Rien n'est moins sûr. Dans l'un de ses ouvrages précédents, imprimé et publié à Anvers en 1634 [22], les couleurs de certaines armoiries sont déjà codées selon ce même système. Lequel se rencontre plus en amont encore, de manière partielle, sur ces quelques cartes de géographie dont nous avons parlé plus haut, sorties des ateliers anversois entre 1590 et 1620 [23].

A dire vrai, il apparaît donc bien que la paternité de cette invention revient aux graveurs flamands du début du XVIIe siècle et non pas au père jésuite italien; d'autant que ce dernier séjourna à plusieurs reprises en Flandre et en Brabant dans les années 1620. Mais son nom resta attaché à cette découverte; et c'est probablement parce que les armoiries gravées dans ses *Tesserae gentilitiae* de 1638 furent rapidement copiées ou imitées par d'autres ouvrages héraldiques, que ce système rencontra le succès.

En France, par exemple, dès l'année suivante, l'héraldiste Marc Wulson de La Colombière recommande aux graveurs de ne plus se servir de lettres ni de petites figures pour exprimer les couleurs du blason, mais d'adopter un nouveau procédé, plus simple et plus lisible : celui des points et hachures qu'il emploie lui-même dans un recueil commenté de 75 planches d'armoiries gravées, publié chez Melchior Tavernier [24]. Le nom du Père Petra Santa n'est pas prononcé mais il s'agit bien du même procédé. Wulson l'emploie de nouveau des ses ouvrages suivants, notamment dans sa *Science héroïque* de 1644 [25] et dans son *Vray théatre d'honneur et de chevalerie* de 1648 [26]. Ce faisant, il contribue à assurer en France le succès de ce système de hachures. La plupart des traités de blason et des ouvrages d'héraldique publiés à Paris et à Lyon dans la seconde moitié du XVIIe siècle, notamment l'abondante production du Père Claude-François Menestrier, y ont recours.

---

20 *Tesserae gentilitiae a Silvestro Petra Sancta, romano, Societatis Jesu, ex legibus fecialium descriptae*, Rome, F. Corbelletti, 1638, p. 59-60. Voir la longue notice que Joannis Guigard consacre à cet ouvrage dans son *Armorial du bibliophile*, Paris, 1895

21 Pour coder le sable (noir), la gravure en taille douce utilise toujours des lignes horizontales et verticales se croisant perpendiculairement, mais la gravure sur bois, qui emploie aussi ce procédé, peut parfois utiliser un simple aplat d'encre noire; ce qui est évidemment impossible à obtenir par la gravure en creux.

22 *De symbolis heroïcis libri IX*, Anvers, 1634.

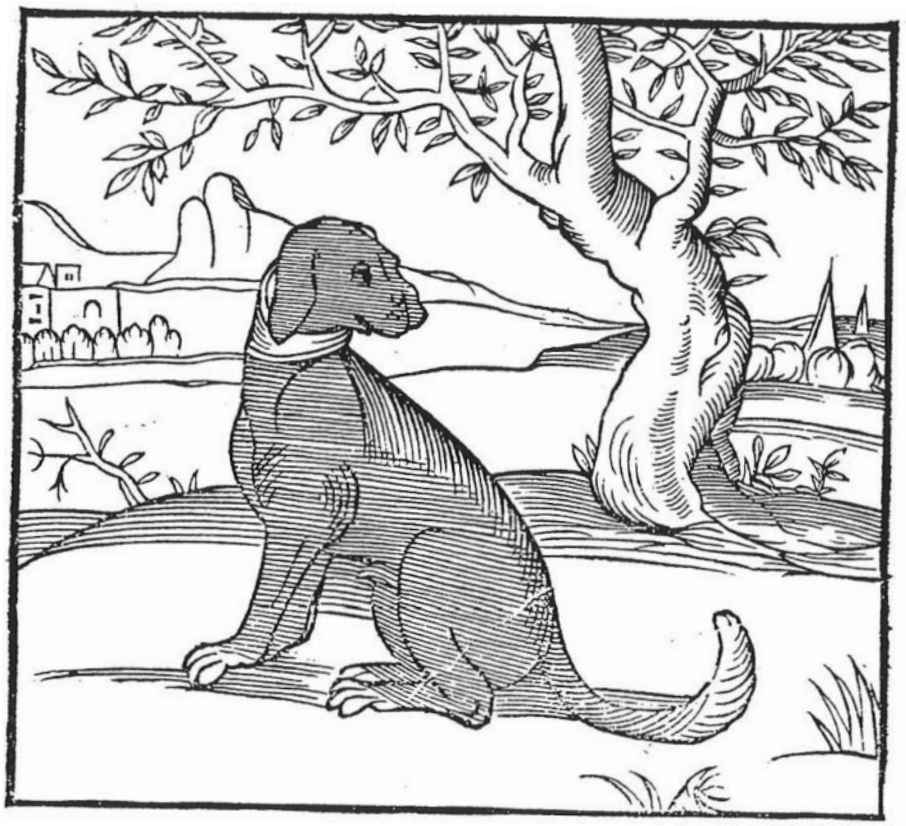
23 Notamment sur une carte du Brabant levée et dessinée par Rincvelt et gravée en 1600 par Zangrius (voir plus haut, note 11). G. Seyler (cité n. 1), p. 592, croit voir le système de Petra Santa utilisé dès 1623 à Bruxelles dans l'ouvrage de l'architecte Jacques Francquaert, *Pompa funebris optimi potentissimique principis Alberti Pii archiducis Austriae*... Je n'ai malheureusement pas pu consulter cet ouvrage.

24 *Recueil de plusieurs pieces et figures d'armoiries obmises par les autheurs qui ont escrit jusques ici de cette science*..., Paris, M. Tavernier, 1639, in-fol. Un exemplaire de ce très rare recueil est conservé à la Réserve du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France sous la cote Rés. V. 652.

25 *La science heroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leur blazon et symboles, tymbres, bourlets, couronnes, cimiers, lambrequins, supports, tenans et autres ornements de l'escu* ..., Paris, S. et G. Cramoisy, 1644, in-fol.

26 *Le vray théatre d'honneur et de chevalerie, ou le miroir héroïque de la noblesse*..., Paris, A. Courbé, 1648, 2 vol. in-fol.

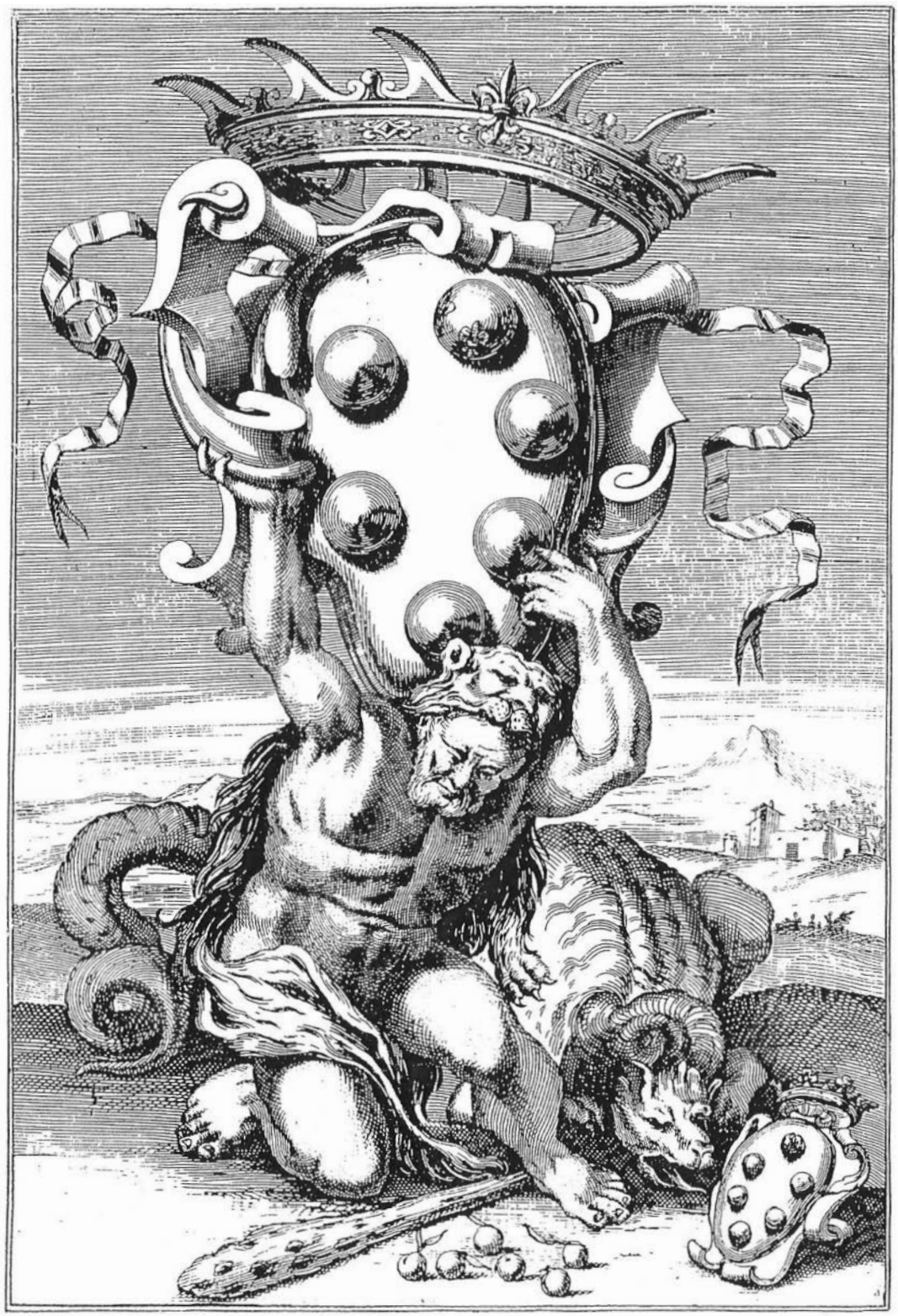
La France fut donc le pays d'Europe où l'emploi des hachures du Père Petra Santa (gardons lui cette fausse paternité) connut la vogue la plus précoce et la plus générale. En Angleterre, aux Pays-Bas et aux Provinces-Unies, il fallut attendre la fin du XVIIe siècle pour que ce système vienne à bout de ses concurrents. En Allemagne, en Italie et en Espagne, cela ne se produisit qu'au début du siècle suivant. Mais dès lors son emploi ne connut plus d'éclipse. Dans le courant du XVIIIe siècle, il s'étendit même à la sculpture et à certains arts du métal, l'orfèvrerie notamment. Extension abusive, absurde même, puisque ce système de codage était né dans les milieux de la gravure et de l'imprimerie et avait été conçu pour le papier et pour les seuls arts graphiques [27]. Aujourd'hui, les héraldistes l'emploient encore mais avec une certaine parcimonie. Non seulement il se marie mal avec le style héraldique contemporain, fait d'abstraction et de dépouillement, mais il n'est pas toujours lisible lorsque les armoiries sont de petite taille (ex-libris, papier à lettres, timbres, etc.), ni lorsque la gravure ou l'impression sont peu soignées. Bien des créateurs d'armoiries préfèrent donc s'en dispenser. Mais c'est un système de codage qui reste utile aux érudits et aux archéologues pour prendre des notes ou réaliser rapidement un croquis.



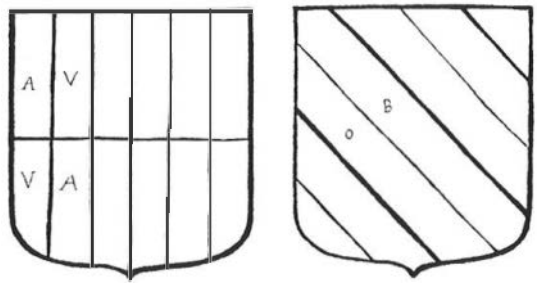
1. La couleur du « chien gris » simplement exprimée par des hachures serrées
Jacques Du Fouilloux, *La vénerie...*, Paris, Galiot Du Pré, 1573, fol. 7v

27 Voir le cas fréquent des armoiries sculptées au fronton d'un bâtiment du XVIIIe ou du XIXe s. ornées de hachures héraldiques, ce qui est particulièrement disgracieux et plus ou moins ridicule. Et quand il s'agit de bâtiments du Moyen Age ou de la Renaissance où les armoiries ont été « restaurées » et pourvues de hachures — Viollet-le-Duc et ses épigones sont coutumiers du fait —, à la laideur et au ridicule s'ajoute l'anachronisme.

2. Hachures sans significations héraldiques
Armoiries de deux familles nurembergeoises gravées par Hans Sebald Beham (1537)



3. Hachures sans signification héraldique
Hercule portant les armes de Médicis. Estampe anonyme (Giulio Parigi ?), vers 1630-1640

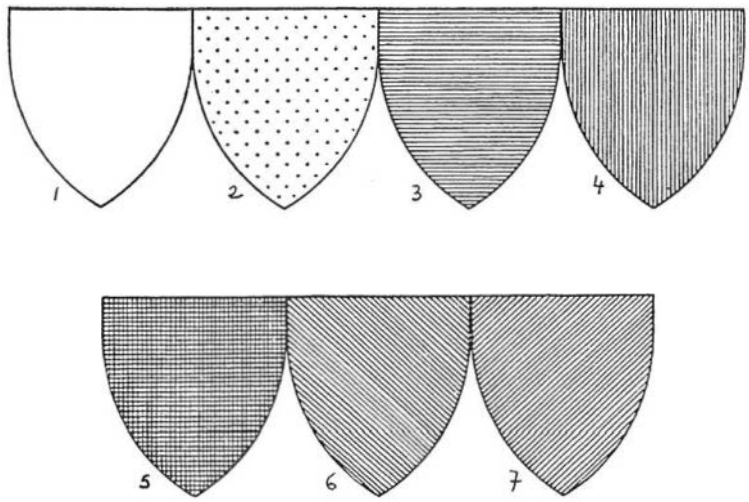


Pals contre pals, d'argent & de ſynople.

D'or à vne bande d'azur, de trois pieces.

Aucuns diſent, bandes d'azur, & d'or de ſept pieces.

D'argent & de ſable, en bande de ſix pieces.



De haut en bas :
4. Jeu de lettres pour indiquer les couleurs des armoiries.- Jérôme de Bara, *Le blason des armoiries...*, 2e édition, Lyon, Barthélemy Vincent, 1581, fol. D. II.
5. Le code des hachures conventionnelles inventées au début du XVe siècle pour exprimer les sept couleurs du blason : 1. Argent (blanc). 2. Or (jaune). 3. Azur (bleu). 4. Gueules (rouge). 5. Sable (noir). 6. Sinople (vert). 7. Pourpre (violet).