

Titre général : Congrès international d'histoire comparée. Annales internationales d'histoire. 1900

Auteur : Exposition universelle. 1900. Paris

Titre du volume :

Mots-clés : Exposition internationale (1900 ; Paris) ; Histoire*Méthode comparative*Congrès

Description : 1 vol. ([4]-182 p.) ; 24 cm

Adresse : Paris : A. Colin, 1902

Cote de l'exemplaire : CNAM 8 Xae 502.2-4

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?8XAE502-2.4>



La reproduction de tout ou partie des documents pour un usage personnel ou d'enseignement est autorisée, à condition que la mention complète de la source (*Conservatoire national des arts et métiers, Conservatoire numérique http://cnum.cnam.fr*) soit indiquée clairement. Toutes les utilisations à d'autres fins, notamment commerciales, sont soumises à autorisation, et/ou au règlement d'un droit de reproduction.

You may make digital or hard copies of this document for personal or classroom use, as long as the copies indicate *Conservatoire national des arts et métiers, Conservatoire numérique http://cnum.cnam.fr*. You may assemble and distribute links that point to other CNUM documents. Please do not republish these PDFs, or post them on other servers, or redistribute them to lists, without first getting explicit permission from CNUM.

8 Xac 502.2-4

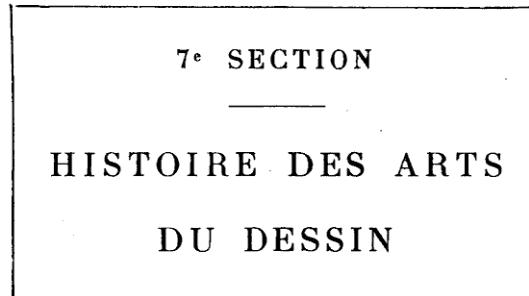
CONGRÈS DE PARIS 1900

7^e SECTION

HISTOIRE DES ARTS DU DESSIN

ANNALES
INTERNATIONALES
D'HISTOIRE

CONGRÈS DE PARIS 1900



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1902

CONGRÈS D'HISTOIRE COMPARÉE

VII^e SECTION

HISTOIRE DES ARTS DU DESSIN

Président d'honneur : M. E. GUILLAUME, de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts, directeur de l'Académie de France à Rome.

Président : M. Georges LAFENESTRE, de l'Académie des beaux-arts, conservateur au Musée du Louvre, professeur suppléant au Collège de France, professeur à l'École du Louvre.

Vice-Présidents : M. Gustave LARROUMET, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; M. S. REINACH, de l'Académie des inscriptions, conservateur du Musée national de Saint-Germain.

*Secrétaire*s : M. E. BERTAUX, ancien membre de l'École française de Rome ; M. J. GIFFREY, attaché des musées nationaux ; M. NICOLLE, attaché des Musées nationaux.

Membres : MM^{mes} Édouard ANDRÉ ; la marquise ARCONATI-VISCONTI. MM. BABELON, de l'Académie des inscriptions, conservateur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale ; A. BERTRAND, de l'Académie des inscriptions, conservateur du Musée national de Saint-Germain ; BONNAT, de l'Académie des Beaux-arts ; BOUCHOT, conservateur du Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale ; BRENOT, secrétaire de la société des Amis du Louvre ; comte de CAMONDO ; COLLIGNON, de l'Académie des ins-

criptions, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; J. COMTE, directeur de la *Revue de l'art ancien et moderne* ; G. DREYFUS ; ENLART ; EPHRUSSI, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* ; C. GROULT ; J.-J. GUIFFRAY, de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins ; HAVARD, inspecteur général des Beaux-Arts ; HÉRON DE VILLEFOSSE, de l'Académie des inscriptions, conservateur au Musée du Louvre ; KAEMPFEN, directeur des Musées nationaux ; comte de LASTEYRIE, de l'Académie des inscriptions, professeur à l'École nationale des chartes ; Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, ancien élève de l'École nationale des chartes ; LEMONNIER, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; LISCH, de l'Académie des beaux-arts, inspecteur général des Monuments historiques ; comte de MARSY, directeur de la Société française d'archéologie ; MARTIN-LEROY, conseiller à la Cour des comptes ; MASPERO, de l'Académie des inscriptions ; André MICHEL, conservateur au Musée du Louvre ; Émile MICHEL, de l'Académie des beaux-arts ; E. MOLINIER, conservateur au Musée du Louvre ; l'abbé MUGNIER ; PERROT, de l'Académie des inscriptions, directeur de l'École normale supérieure ; le baron Edmond DE ROTHSCHILD ; SCHLUMBERGER, de l'Académie des inscriptions ; SÉAILLES, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

ORDRE ET PROGRAMME DES SÉANCES

Mardi 24 Juillet — MM. LAFENESTRE et HYMANS, présidents.

1^o M. le Comin. A. VENTURI, membre correspondant de l'Institut, directeur de la Galerie nationale à Rome : La Formation de l'École d'histoire de l'Art à l'Université de Rome et ses méthodes.

2^o M. SALOMON REINACH : De la nécessité de centraliser les Collections de photographies d'œuvres d'art.

Mercredi 25 Juillet. — MM. VENTURI et LARROUET, présidents.

3^o M. le Docteur BREDIUS, directeur du Musée royal de la Haye : *Ludovicus Finsonius* et ses œuvres de peinture à Aix-en-Provence.

4^e M. le Comm. VENTURI : Un miniaturiste français de la première moitié du xv^e siècle.

5^e M. le Professeur DEHIO, de l'Université de Strasbourg : De l'influence de l'art français sur l'art allemand au xiii^e siècle.

Jeudi 26 Juillet. — MM. BREDIUS et KAEMPFEN, présidents.

6^e M. FRASCHETTI : Un sculpteur français contemporain de Bernin.

7^e M. CONRAD DE MANDACH, docteur de l'Université de Paris : Du classement et de la conservation des dessins de maîtres dans les Musées d'Europe.

8^e M. BLANCHET, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque Nationale : Note sur des peintres du xv^e et du xvi^e siècles ayant exécuté des projets de monnaies et de médailles.

9^e M. DIMIER, docteur ès lettres : De l'influence des artistes de Fontainebleau en France et en Europe.

Vendredi 27 Juillet. — MM. FURTWÄNGLER et PERROT, présidents.

10^e M. MODIGLIONI : Guillaume de Marcillac.

11^e M. le Chanoine PORÉE : La Sculpture Normande au xv^e siècle, à propos d'une statue de Sainte-Anne.

12^e M. BARRIÈRE-FLAVY : L'art industriel des Barbares.

Samedi 28 Juillet. — MM. de VILLEFOSSE et MOLINIER, présidents.

13^e M. le Comm. VENTURI : Un nouveau Giorgione.

14^e M. CLEMENTE LUPI, archiviste de Pise : Les Constructions civiles du Moyen Age à Pise.

15^e M. E. BERTAUX, Ancien Membre de l'École française de Rome, Secrétaire du Congrès : *Magister Nicolas Petri de Apulia* : L'origine du grand sculpteur établie par une série d'observations nouvelles et par l'étude d'un monument inédit.

NOTE
SUR UNE STATUE DE SAINTE ANNE
DE L'ATELIER DE VERNEUIL-AU-PERCHE

« Les images des saints ont, généralement, une figure et une attitude qui, adoptées par les premiers artistes après un mûr examen de leur vertu dominante ou d'un trait distinctif de leur vie, sont restées fixées dans la pensée populaire, de telle manière que le type, ainsi créé, a traversé les âges sans recevoir de modification et ne peut plus se concevoir autrement. Ainsi, l'on ne se figurera plus aujourd'hui sainte Cécile autrement représentée que devant un instrument de musique, sainte Marthe sans la Tarasque domptée et tenue en laisse, ni saint Vincent de Paul sans deux ou trois petits enfants recueillis par lui dans les plis de son manteau¹. »

C'est ainsi que sainte Anne, qui devint mère de la Vierge Marie après une longue stérilité, est ordinairement représentée sous les traits d'une femme déjà âgée, assise, ayant près d'elle la Vierge debout, et lui apprenant à lire.

Toutefois, ce type familier, domestique, immortalisé par le pinceau de Murillo², est relativement moderne ; et bien que l'iconographie de sainte Anne ait été fixée assez tardivement, les figurations adoptées au xv^e et au xvi^e siècle offraient un caractère moins banal.

1. Ch. Vincens, *De l'iconographie de sainte Anne et de la Vierge Marie à propos d'une statue du XV^e siècle*, Paris, 1891, p. 4.

2. Le tableau de Murillo est au musée du Prado, à Madrid.

L'une des plus usitées était la rencontre et l'embrassement de sainte Anne et de saint Joachim à la Porte dorée¹. On voulait symboliser par là l'Immaculée conception de Marie.

« Joachim et Anne, dit le P. Cahier, ont été quelquefois peints affrontés, et des lèvres de chacun d'eux s'élance un rejeton qui va à la rencontre de l'autre pour former une tige couronnée d'un lis épanoui d'où sort le buste de la très sainte Vierge². »

D'autres fois, sainte Anne est figurée tenant sur ses genoux la Sainte Vierge, sa fille. Au xv^e et au xvi^e siècle, on eut l'idée de représenter la Vierge Marie portant l'Enfant Jésus et assise elle-même sur les genoux de sainte Anne ; c'était là un type cher à l'école milanaise³.

Une curieuse statue en marbre, d'origine provençale, portant la date de 1476, et signalée en 1891 par M. Charles Vincens⁴, offre un spécimen beaucoup plus rare : la sainte Vierge sur les genoux de sainte Anne et allaitant l'Enfant Jésus, malgré l'extrême jeunesse qu'accusent le visage et tout le corps de la Vierge mère⁵.

Le type inédit, que nous signalons ici, est d'un étrange réalisme. Nulle part nous ne l'avons vu mentionné, et le P. Cahier ne l'a pas dû connaître, puisqu'il n'en parle point.

Cette statue, qui fait partie de la remarquable collection de M. le chanoine Dubois, curé de Notre-Dame de Verneuil (Eure), est en bois de chêne et mesure 1 m. 53 c. de hauteur. Sainte Anne est figurée debout, vêtue d'une robe découpée carrément à la poitrine et emprisonnant les nombreux plis d'une guimpe qui enserre le menton. La tête est couverte d'un voile ; un ample manteau, qui enveloppe le

1. Jacobi à Voragine, *Legenda aurea*, édit. Graesse, Leipzig, 1850, p. 588.

2. *Caractéristiques des saints*, I, 516.

3. Voir notamment le tableau et le dessin de Léonard de Vinci, au Louvre, et le tableau de Bernardino Luini à l'Ambrosienne de Milan.

4. Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, tenu à Marseille en 1891.

5. Cette statue, haute de 0 m. 75 c., conservée à Pennes près de Marseille, est reproduite en héliogravure dans la notice de M. Charles Vincens.

PL. I.



STATUE DE SAINTE ANNE
DE L'ATELIER DE VERNEUIL-AU-PERCHE

corps, se rabat en capuchon. Des traces de polychromie, avec de gros fleurons dorés, chatironnés de noir, s'aperçoivent ça et là.

Mais ce qui donne à cette statue son caractère singulier, peut-être unique¹, c'est la présence de la petite Marie sortant du sein de sa mère à travers les vêtements. Elle lève la main droite et tient la gauche repliée sur la poitrine ; ses longs cheveux, bouclés et dorés s'épandent sur ses épaules ; tout son corps est environné de rayons.

L'imagier a représenté sainte Anne sous les traits d'une femme d'âge déjà mûr ; elle soulève légèrement les bras² dans un geste de pieux étonnement, qui révèle en même temps le sentiment vraiment respectueux avec lequel l'artiste a traité un sujet que nul n'oseraient reproduire aujourd'hui. Autres temps, autres mœurs, autres idées.

Cette statue date du règne de Louis XII. Elle provient de l'église de Boissy-le-Sec³, à deux lieues de Verneuil, et était depuis longtemps reléguée dans les greniers du presbytère.

Je crois qu'il y a lieu d'attribuer la statue de sainte Anne à l'un des imagiers qui travaillaient à Verneuil, au commencement du XVI^e siècle.

Lorsque, vers 1506, on éleva l'énorme tour de l'église de la Madeleine⁴, le maître de l'œuvre dut amener avec lui un

1. Mgr Barbier de Montauff fait remarquer que « le XVI^e siècle, surtout dans l'émaillerie limousine, a mis en vogue un type fort indécent, qui consiste dans le réalisme même de la conception : sainte Anne, debout, est enceinte, et dans son ventre ouvert on distingue un petit être nu ou une demi-figure vêtue et joignant les mains, l'un et l'autre enveloppés d'une auréole lumineuse ; émail du Musée de Cluny, 1545 ». *Traité d'iconographie chrétienne*, II, 206. L'émail du Musée de Cluny porte le n° 1042.

2. Les bras de la statue ont été refaits ; à l'origine, sainte Anne ne devait pas avoir les mains jointes, mais les tenait un peu ouvertes.

3. Boissy-le-Sec, canton de la Ferté-Vidame, Eure-et-Loir.

4. D'après A. Guilmeth, qui a eu à sa disposition des documents aujourd'hui perdus, Arthur Fillon, originaire de Verneuil, curé de Saint-Maclou, vicaire-général de Georges d'Amboise, puis évêque de Senlis, avait donné, alors qu'il était chanoine de Rouen, c'est-à-dire après 1506, une somme de 9500 livres « pour venir en aide à l'édification du grant clocher d'ycelle église ». A. Guilmeth, *Histoire de Verneuil*, 2^e édition, 1836, p. 31. Il faut plutôt lire 950 livres

certain nombre d'imagiers et de sculpteurs ornemanistes ; ils venaient probablement de Rouen¹. Une fois la tour achevée, plusieurs de ces artistes demeurèrent dans le pays, alors en pleine prospérité, et travaillèrent pour les paroisses de Verneuil et des environs. Les écoles locales ou ateliers de sculpture ont, le plus souvent, pris naissance dans le chantier d'une cathédrale, d'une église importante, ou d'un château seigneurial.

Les statues que l'on voit, au nombre d'une quarantaine, sur les flancs de la tour de la Madeleine, sont d'allure absolument gothique ; elles reflètent d'ailleurs en cela le style du monument qu'elles décorent². Pareille remarque peut s'appliquer aux belles tours des églises de Rugles et de Laigle, contemporaines de celle de Verneuil, et qu'il est permis d'attribuer aux mêmes ouvriers.

Au groupe d'imagiers, vernois par leur habitat, sinon par leur naissance, qui travaillaient pendant le premier tiers du XVI^e siècle, j'attribue encore une œuvre de premier ordre : la Mise au tombeau de Notre-Seigneur, empreinte de ce réalisme franco-flamand, de formes encore un peu lourdes, qui caractérise la sculpture normande et picarde avant les influences proprement dites de la Renaissance.

L'église de Notre-Dame de Verneuil renferme également

1. Il est fort probable que les ouvriers qui construisirent la tour de la Madeleine venaient de Rouen, et avaient été choisis et envoyés par Arthur Fillon qui paraît avoir eu quelques connaissances en architecture. Au mois d'août 1509, Arthur Fillon et deux autres chanoines sont priés par le chapitre d'examiner ensemble quelles figures il conviendrait d'adopter pour l'ornementation du grand portail de la cathédrale de Rouen. (Ch. de Beau-repaire, *Mélanges hist. et archéol.*, 1897, p. 211). En 1518, Fillon commande au huchier Nicolas Castille un buffet d'orgues, d'un prix de 250 livres, pour l'église Saint-Maclou. (Ouin-Lacroix, *Histoire de l'église Saint-Maclou*, p. 67).

2. M. Gustave Prévost a judicieusement remarqué que la tour de la Madeleine de Verneuil offrait de curieuses ressemblances avec la tour de Beurre de Rouen. « La filiation apparaît certaine dans l'aspect général, dans l'ordonnance des étages, la disposition identique des contreforts, et la distribution de la statuaire, et surtout dans le mode de couronnement. » G. Prévost, *L'église de la Madeleine de Verneuil*, dans la *Normandie monumentale et pittoresque*, t. I^{er}, p. 68.

un certain nombre de statues en pierre très remarquables autant par l'expressive beauté des figures que par la science du drapé. Nous citerons : saint Christophe, sainte Suzanne saint Denis, saint Martin, saint Joseph, saint Jacques. Aucune de ces statues, ne semble postérieure à 1530. Dans le superbe saint Christophe, l'influence allemande est très sensible¹.

On voit encore dans les deux églises paroissiales de Verneuil plusieurs statues en bois d'un accent très personnel, caractérisées par plus de sveltesse, par un drapé plus tourmenté et des plis plus multipliés; par exemple : le Christ en croix avec la Vierge, saint Jean et sainte Madeleine; saint Roch, sainte Marguerite, deux statuettes de prophètes, etc. Leur exécution doit se placer aux environs de 1550. Or, dans le « Registre de la Confrérie de l'Assomption dans l'église de Notre-Dame de Verneuil », j'ai rencontré le nom de « Gabriel Lhoste, tailleur d'images », roi de la confrérie en 1558².

Je ne crois pas qu'il soit téméraire d'attribuer à cet imagier, fixé dans le pays, — puisqu'en 1578 on trouve un Philippe Lhoste, son fils peut-être, chapier en l'église de Notre-Dame et chapelain de la confrérie³, — ces nombreuses statues en bois qui portent indubitablement l'empreinte d'un même ciseau.

Le chanoine PORÉE,
Curé de Bournainville (Eure),
Membre non résidant du Comité des Sociétés des
Beaux-Arts des départements.

1. On peut rapprocher le saint Christophe de Verneuil, *Samson tuant un lion*, gravé sur bois par A. Durer, (B. 2.) ou bien encore du saint Christophe de la cathédrale de Cologne; les analogies sont intéressantes à constater.

2. Nous avons réuni les éléments d'une étude sur l'imagier Gabriel Lhoste.

3. Les chapelains de la confrérie de l'Assomption étaient toujours choisis parmi les prêtres originaires de Verneuil.

IDENTITÀ DI FORMA ARCHITETTONICA NELLE
CASE DI PISA NEL MEDIO EVO
E IN QUELLE COMUNI DI ROMA ANTICA

In varie strade di Pisa, specialmente in quelle del centro¹, si vedono alcuni edifici medioevali d'una forma architettonica, che si scosta molto da quella ordinaria degli edifici contemporanei delle altre città. E anche nei luoghi più eccentrici, ogni volta che cade per vecchiezza un pezzo d'intonaco o si fa qualche restauro ad una casa, apparisce sempre la stessa forma; sicchè possiamo dire con certezza assoluta che quasi tutte le strade furono un tempo fiancheggiate da fabbricati dello stesso modello, salvo certe particolarità di stile a seconda del secolo, a cui i fabbricati appartengono.

Le parti organiche e caratteristiche o tipiche di siffatte costruzioni sono le seguenti.

Due pilastri, più spesso tre, raramente quattro, più raramente ancora in numero maggiore, di pietre solidissime² quadrangolari e di struttura pseudo-isodoma, sorgono da terra alla distanza di due fino a tre metri circa fra loro e si drizzano fino all'altezza di circa 10, 15 e quasi 20 metri³.

1. Tutte le piccole strade traverse fra via di Borgo stretto e Via del Liceo, fra via Cavour e via delle Belle Torri, questa compresa, una parte di Via S. Maria, ecc., ed anche nel castello di Vicopisano. Per quest'ultimo, vedi G. Rohault de Fleury, *La Toscane au moyen âge. Architecture civile et militaire*, Paris, 1873, t. II, pl. XLVII.

2. È pietra verrucana, così detta dal prossimo monte della Verruca, comunissima nelle costruzioni di Pisa.

3. Vedi Tavola annessa, n. 1 e G. Rohault, *La Toscane*, cit., II, pl. XXXIX.

Vi sono anche pilastri a pietre in basso e a mattoni in alto, ma per eccezione e forse come sovredificazione posteriore. Vedine un disegno in G. Rohault, cit., *Lettres sur la Toscane en 1400. Architecture civile et militaire*, Paris, 1874, I, p. 21.

Le estremità superiori dei pilastri sono riunite da archi della stessa pietra, rotondi od ogivali, secondo il vario stile ; e il vuoto fra arco e arco è ripieno e pareggiato sopra con pietre uguali a muro continuo per reggere o immediatamente la parte anteriore del tetto o una terrazza o piano alto con aperture bifore o d'altra forma¹.

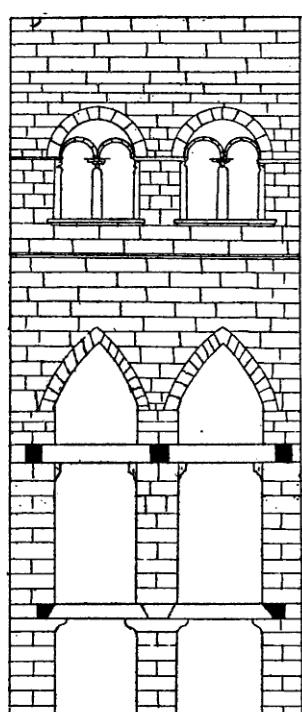


Fig. 1.

Il vuoto oblungo fra i pilastri è diviso orizzontalmente da due o tre architravi in pietra, alla distanza longitudinale fra loro di circa quattro metri e più, e segnano la linea dei diversi palchi o solai, dei quali sostengono la parte anteriore. Le loro estremità sono incastrate nei pilastri semplicemente ovvero anche rafforzate da sottoposte mensolette di pietra².

Più tardi, ma sempre dentro il periodo medioevale, a questi architravi vennero sostituiti archi scemi di grossi mattoni con barbellone ossia cornice, anch'essa laterizia, sporgente alcuni centimetri e spesso ornata più o meno a figure geometriche³.

1. Il tetto immediatamente sovrapposto ci pare di poterlo riconoscere da una fila orizzontale di piccole buche quadrangolari in cima a una casa di Via delle Acciughe in faccia a Via S. Jacopino. Una bifora all'ultimo piano è in una casa in Via dietro la Sapienza, di cui vedi Rohault, *Les Monuments de Pise*, Paris, 1866, pl. XXVIII. Due bifore (una sopra ciascun arco) in Via S. Maria e in Via delle Belle Torri (Vedi tavola annessa, n. 1). Una terrazza a pilastri sembra essere stata (e così è stata restaurata di recente) sopra il palazzo degli Astai (oggi Agostini Della Seta) in Lungarno Regio, ma questa veramente è costruzione della seconda metà del Trecento.

2. L'architrave in pietra con o senza mensolette sottoposta è comune nelle case dei secoli XII e XIII. Vedi Tav. annessa, n. 1.

3. Sostituzioni di archi ottusi in mattoni ad architravi in pietra si vedono in Via delle Belle Torri, in una casa del secolo XIII. Vedi Tav. annessa, n. 4.

Lo spazio interposto fra gli architravi non era chiuso ordinariamente da parete, perchè quella che lo chiude oggi appartiene evidentemente a un tempo posteriore, ma era occupato nella parte inferiore da terrazzi o balconi di legno sporgenti sulla via, che si chiamavano « ballatoi », sostenuti da travette infitte orizzontalmente nei pilastri e rafforzate da mensolette di pietra come gli architravi. Alla chiusura di tutto il vano, per riparo dall'aria esterna, servivano grandi imposte¹.

Gli edifizi così costruiti, specialmente quando due pilastri soli ne costituivano l'ossatura, riuscivano sproporzionalmente lunghi in ragione della loro larghezza (m. 4×10 o 15 circa, e in quelli a tre pilastri m. 6 o 9×16 o 20 circa) e presentavano l'aspetto di torri.

E per altrettante torri le prese infatti nel secolo XII Beniamino da Tudela, che ce ne vide almeno dieci mila, e il Dempster, che con una immaginazione anche più feconda ne portò il numero fino a quindici mila². Uno strano

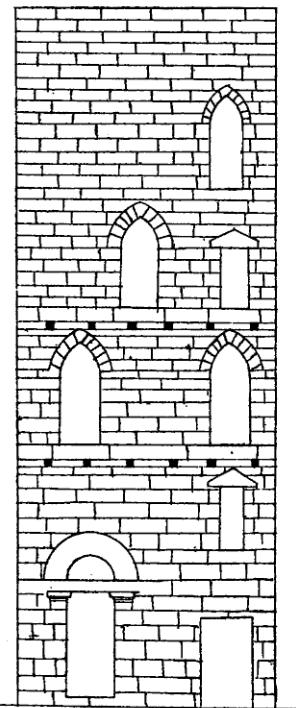


Fig. 2.

1. Quando per legge e per desuetudine i ballatoi furono soppressi, venne loro sostituito un parapetto a mattoni in linea dei pilastri sostenuto da arco scemo, e l'apertura che rimaneva ancora fino all'altezza del piano superiore fu occupata da trifore o da quadrifore ad archetti ogivali su colonnini di marmo. Così in una casa di Borgo stretto, lato occidentale, in altra in Via S. Martino e nel palazzo Astai (V. Rohault, *Les Monuments cit.*, tav. XXXI.)

2. Di questi spropositi, notati già dal Muratori e pur nonostante ripetuti da scrittori pisani posteriori ed anche odierni, fa severo e meritato giudizio il Simoneschi, *Della vita privata dei Pisani nel medio Evo*, Pisa, 1895, p. 25-27.

ammasso di torri apparve al Petrarca tutta la città¹. Torri d'una forma particolare furono credute dagli stessi Pisani della seconda metà del secolo XIV² e da quelli del secolo XV³. Ma siccome le vere torri anche a Pisa erano costruite in pietre a opera continua, benchè piccole e rozzamente squadrature, eccettuate quelle degli angoli e degli stipiti delle porte e delle finestre (le quali pure erano terminate da un architrave a triangolo poco regolare o da un arco inelegante e disposta senz'alcuna simmetria⁴) i Pisani di quel tempo, i quali non comprendevano più la ragione di quella architettura ed ai quali quei pilastri offrivano l'immagine di verghe, le chiamarono « torri vergate ». E « luogo delle torri vergate » appellaroni i Pisani del Medio Evo⁵ e « via delle belle torri » i Pisani della prima metà del nostro secolo (e si appella anc' oggi) quella strada dove meglio e in maggior numero che in altre si vedono senza intonaco siffatte costruzioni.

Anche l'architetto Georges Rohault de Fleury, il quale circa 25 anni sono studiò con grande amore, disegnò e poi riprodusse in molte e belle incisioni e descrisse e cercò d'illuminare storicamente i monumenti medioevali delle varie città e castelli della Toscana⁶, fu particolarmente colpito

1. « Et licet inter (in terra?) plana sitam (la città di Pisa), non tamen, ut magna pars urbium, paucis turribus sed totam scilicet eminentissimis apparentem » (*Itinerarium siriacum*).

2. Cronica di Ranieri Sardo in *Archivio storico italiano*, 1^a serie, vol. VI, II, 1. pag. 129 all'anno 1356 : « L'imperadore..... facendo via per lo ponte della Spina lung' Arno dalle torri vergate », ecc.

3. « Loco dicto alle torre vergate » (*Archivio di Stato in Pisa, Comune, Div., C, 9, c. 84 t., 1499 pis.*, 9 giugno).

Di questa via pretese dare un'idea G. Rohault in *La Toscane au moyen âge*, I, *Tours de Pise*, p. 3 e in una incisione intercalata nel testo delle *Lettres* cit. p. 19, ma il disegno non corrisponde alla realtà.

4. G. Rohault, in *Lettres* cit. scrive : « D'autres tours, et ce sont les plus belles, présentent de leur sommet à leur pied un parement continu de pierres verruca ». Vedi Tav. annexa, n. 2.

5. Vedi sopra, note 10 e 11.

6. Oltre le opere già citate del Rohault registriamo anche gli *Édifices de Pise relevés, dessinés et décrits*, Paris, 1862.

dalla moltitudine di questi « curieux édifices », che a lui pure sembrarono aste gigantesche e torri colossali¹.

Ma qui vien fatto di domandare. Se Pisa era una selva di torri, dove erano le case? A questo deve aver pensato anche il Rohault, il quale tenta di rispondersi osservando che si chiamavano torri anche le case, quando erano coronate di merli, e che perciò non è esagerato il numero di dieci mila indicato da Beniamino. Vuole anzi spiegare il fatto colle espressioni di *domus seu turris*, che si trova in alcuni documenti².

Non è questo il luogo di dimostrare che un numero sì grande di case merlate è una fantasia del Rohault e che le espressioni *domus seu turris* si riferiscono a edifizi, che da un lato aveano la costruzione a pilastri, dagli altri erano chiusi a muro continuo come le vere torri³, senza dire che anche le vere torri servirono più tardi da abitazioni.

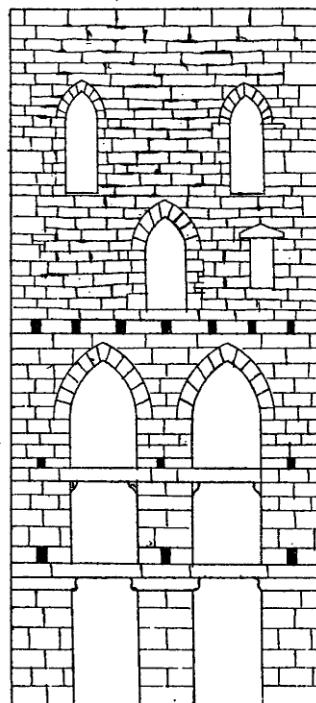


Fig. 3.

1. *Lettres cit.*, I, p. 18 : « Si vous me demandez ce qui m'a le plus étonné en arrivant à Pise, je vous répondrai, comme le dit Pétrarque dans son voyage, que ce sont des tours dont la ville est remplie; quelques tours n'ont rien de fort remarquable, mais une enceinte telle que celle-ci, où se pressent une multitude de tours colossales, est un spectacle extraordinaire pour un Français. »

2. *Lettres cit.*, I, p. 27. « On voit souvent (doveva dire « quelquefois ») dans les chartes pisanes les mots *palatium* (non comparisce mai questa voce unita a *turris*) sive *turris*, et même *domus* sive *turris*, qui prouvent que leur construction n'est pas inoffensive ».

3. In via delle Acciughe è una casa colla facciata a *domus*, cioè a pilastri e coi lati a *turris*, ossia a muro continuo. Vedine la figura in Tav. annessa, n. 3.

Ma anche ammesso per un momento che fossero torri, perchè farle « vergate » e non come le altre? E se erano case, perchè tutte a pilastri? Era forse questa una specialità pisana?

Taluno infatti vi nota un'impronta caratteristica d'uniformità¹.

Ma un sistema d'architettura non si forma a capriccio: esso deriva sempre da qualche bisogno, ossia dalla conformità allo scopo, che è il fondamento, non pur tecnico ma anche estetico, di quest'arte. E allora quali bisogni speciali ebbero i Pisani del Medio Evo, che li astringessero a una forma tutta propria di costruzione? La condizione del terreno, che è alluvionale? In tal caso dovremmo trovare qualche cosa di simile nelle città, che erano e sono in condizione uguale.

Ci dice infatti il Rohault che tal genere di costruzione si riscontra anche in altri luoghi della Toscana e non di rado anche nel mezzodì della Francia, « que tant de ressemblances rapprochent de l'Italie ». A Grasse segnatamente egli ha trovato degli elementi d'architettura civile somigliantissimi a questa².

Per conto nostro, senza bisogno di mettere in dubbio o di confermare l'asserzione del Rohault, la quale per la confusione che fa delle torri colle case pisane³ ci è alquanto sospetta, possiamo assicurare che la forma di tali edifizi non è una particolarità pisana, avendone vedi alcuni esempi a Lucca e a Pistoia.

Crediamo poi che Lucca ne avrebbe molti di più, se quella città fino dal secolo XVI non avesse subito una radicale trasformazione edilizia; mentre a Pisa, per le sue vicende politiche ed economiche, non solamente non si fecero trasformazioni in stile moderno, ma si lasciò depe-

1. Simoneschi, *Vita* cit., p. 49.

2. *Lettres* cit., p. 16-17.

3. *Lettres* cit., p. 21 ec.

rire e anche cadere affatto una parte delle costruzioni medioevali, e le altre più resistenti o poste in località più comode ai pochi abitanti rimastivi furono adattate agli usi moderni con modificazioni semplici, che ne serbarono intatte e visibili le parti essenziali¹.

I Pisani adunque non furono soli ad adottare questa forma architettonica, ma più degli altri ce l'hanno per forza di circostanze conservata.

E donde può aver avuto la sua origine? Ecco la questione che ci siamo fatta e di cui presentiamo al giudizio dei dotti la nostra soluzione.

Nel concetto, oramai divenuto comune perchè fondato sulla osservazione di molti fatti, che una gran parte della vita medioevale non è in sostanza che una continuazione di quella romana, abbiamo cercato negli scrittori antichi qualche passo, che ci mettesse sulla buona via, ed abbiammo avuto la fortuna di trovarlo subito nello scrittore, chè doveva naturalmente esser consultato prima di tutti, cioè in Vitruvio².

Egli dopo aver detto di non disapprovare sotto certe condizioni, gli edifizi « e latericia structura » non disdegnati da re potentissimi, che coi tributi e le prede avrebbero potuto costruirli di sassi irregolari o quadrati e anco di marmi, osserva che il popolo romano non ha bisogno, in

1. Pochissimi sono i riempimenti del vuoto fra i pilastri, che rimontino al sec. xv. Quasi tutti son fatti a mattoni piccoli e con piccole finestre a arco rotondo e non sono più antichi del secolo XVI.

2. « Vitruvii de Architectura libri decem » Ed. Rose, Lipsiae, 1867, II, VIII, 17. Non teniamo conto delle *variae lectiones*, perchè non servono al caso nostro.

Congrès d'histoire (VII^e section).

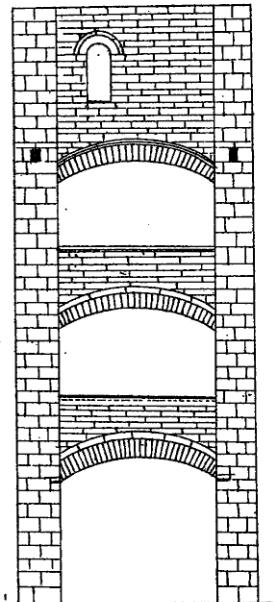


Fig. 4.

Roma, di questo genere di costruzioni e ne dà la ragione, che a noi importa di riferire qui testualmente.

« Leges publicae non patiuntur maiores crassitudines
 « quam sesquipedales constitui loco communi. Ceteri autem
 « parietes, ne spatio angustiores fiant, eadem crassitudine
 « conlocantur. Latericii vero, nisi diplinthii aut triplinthii
 « fuerint, sesquipedali crassitudine non possunt plus unam
 « sustinere contignationem. In ea autem maiestate urbis et
 « civium infinita frequentia innumerabiles habitationes opus
 « est explicare. Ergo, cum recipere non posset area plana
 « tantam multitudinem ad habitandum in urbe, ad auxi-
 « lium altitudinis aedificiorum res ipsa coegerit devenire.
 « Itaque pilis lapideis, structuris testaceis, parietibus cae-
 « menticiis altitudines extuctae et contignationibus crebris
 « coaxatae coenaculorum ad summas utilitates perficiunt
 « disperditiones. Ergo moenibus e contignationibus variis
 « alto spatio multiplicatis populus Romanus egregias habet
 « sine impeditione habitationes. »

A misura che andavamo leggendo le parole di Vitruvio, ci pareva d'aver davanti la descrizione precisa dei singolari edifizi pisani, i quali alla loro volta, visibili anc'oggi, servono ad illustrare il testo di Vitruvio, come nessun commento, per quanto sottile, potrebbe nè ha potuto fare senza di essi.

Non erano dunque torri e nemmeno case a foggia di torri, ma abitazioni ordinarie. Erano precisamente quelle che i Romani chiamavano « cenacula meritoria », perchè date ordinariamente a pigione, ben diverse dalle case o piuttosto palazzi del tipo notissimo coll'*atrium*, *tablinum* ecc. posseduti o abitati dai più ricchi, ma somiglianti assai, almeno nella disposizione interna, a quelle possedute ed abitate dai meno abbienti, le quali non avevano nè atrii nè tablini¹ e delle quali era piena Roma come Pisa.

1. Vitruvio, VI, VIII (V) I. Igitur is qui communi sunt fortuna, non necessaria magnifica vestibula nec tablina neque atria, quod magis aliis officia praestant ambiendo quam ab aliis ambiuntur.

Mettendo infatti a confronto il testo Vitruviano e le costruzioni medioevali pisane, apparisce chiara la più stretta relazione nonchè l'identità della causa, che in ambedue le città fece preferire questa forma speciale. Anche a Pisa nel medio Evo inoltrato, se non prima, per effetto naturale e pel concorso forzato e volontario di signori rurali e di villani alla città, si formò la « *civium frequentia* » ; e, « *cum non posset recipere area plana tantam multitudinem ad habitandum in urbe* » a meno di non allargare la cerchia o di lasciare troppo esposta agli assalti dei nemici esterni una gran parte di cittadini o di render loro incomoda una dimora distante dal centro del commercio e degli opifici, « *ad auxilium altitudinis res ipsa coegit devenire* ; e si fecero le case « *pilis lapideis extractae* » come a Roma, e a più piani o solai (« *contignationibus crebris coaxatae* »). E per farle a più piani, nulla di più adatto che costruirle a pilastri ; i quali soli, bene assodati nelle fondamenta, costituivano un'ossatura incrollabile da poterle raccomandare con sicurezza tutto il resto.

E perchè l'uniformità fra le due case fosse perfetta, i Pisani, quasi avessero davanti i precetti di Vitruvio¹, allorchè vollero assicurare ai pilastri, non semplici palchi « *plano pede* » e di legname, ma volte (*fornices*), o anche soltanto per dare alla fabbrica una stabilità maggiore, ebbero cura nelle case a tre o più pilastri che le « *pila extremae* » o « *angulares* » fossero « *latiores spatio* », affinchè sostenessero meglio la pressione delle volte. Anzi ve n'ha di tale larghezza che vi si è potuto lasciare un buon vano, « *lumen* », per la porta esterna.

1. VI, XI (VIII), 3 e 4. « Itemque quae pilatim aguntur aedificia, cum cuneorum divisionibus coagmentis ad centrum respondentibus fornices concluduntur, extremae pilae in his latiores spatio sunt faciundae; uti vires eae habentes resistere possint, cum cunei ab oneribus parietum pressi per coagmenta ad centrum se prementes extrudant incumbas. Itaque si angulares pilae erunt spatiosis magnitudinibus, continendo cuneos firmitatem operibus praestabunt. »

Eguale pure era l'altezza ordinaria delle case e il numero de' piani⁴.

In tanta corrispondenza delle parti essenziali nelle due case, non ci sembra che debba dar noia la differenza, che può avvertirsi nel modo di riempire lo spazio fra piano e piano; il quale per la casa pisana consisteva in opera di legno, per la casa romana consisteva in una parete di mattoni (*structuris testaceis*) o di piccole pietre irregolari (*parietibus coementiciis*). Ma non tutte le case romane

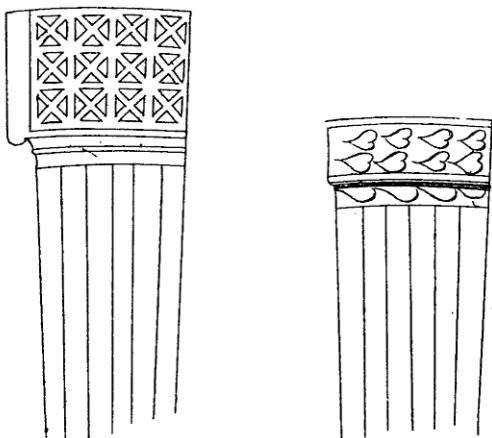


Fig. 5 et 6.

eran chiuse a parete con qualche finestra, dacchè almeno quelle che aveano i balconi o « maeniana » dovettero esser munite di larghe aperture e somigliare un pò più o un pò meno, anche sotto questo rapporto, alle case pisane. Fra queste poi noi stessi ne abbiamo notata una colla parete a mattoni da terra fino sopra la linea del primo piano e pre-

4. Circa 20 metri e poi anche minore era la massima altezza legale delle case romane; non maggiore, come abbiamo veduto, quella della casa pisana.

Così a Roma i piani non solevano essere più di tre (Livio 21, 62, 3; Marziale 1, 118, 7); tre e quattro a Pisa (Simoneschi, *Vita*, cit., p. 45).

cisamente fino alla linea d'una finestrella elegante ad arco rotondo incorniciato di altre terrecotte a disegno geometrico, come a vario disegno geometrico sono più linee di terrecotte del parapetto¹; e tutto ciò equivale alla « structura testacea » indicata da Vitruvio.

Esso poi ne lascia incerti se le « contignationes » poggiassero sul davanti sopra una trave collo cata da pilastro a pilastro o sopra un architrave in pietra o sopra un arco od anco semplicemente sul muro di ripieno. E forse era quest'ultimo il sistema più comune, uguale cioè a quell'unico esempio pisano or ora descritto; ma non esclude l'architrave in pietra, specialmente dopo l'incendio Neroniano, quando all'opera di legname si venne a sostituire la pietra albana e gabina, e nemmeno esclude l'arco.

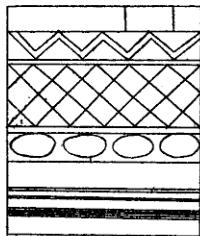


Fig. 7.

Inciso pure rimane il modo romano di collegare le estremità superiori dei pilastri, che a Pisa abbiamo veduto esser l'arco; ma il silenzio di Vitruvio non prova che fosse diverso da quello pisano.

In ogni modo, dirimpetto a queste differenze e incertezze, che provengono più da particolari omessi da Vitruvio (che del resto scriveva quanto era necessario per farsi intendere

1. Ne offre un notevole esempio una casa in Via dell'Amore (Vedi Rohault, *La Toscane*, cit., *Tours à Pise*, pl. III e Tav. nostra, n. 5 e 6).

Archi più semplici con parapetto e anche senza parapetto per sostituire sottanto l'architrave in pietra sono delineati in Rohault, *Lettres*, cit., p. 21.

ai contemporanei, lasciando quello che era o giudicava superfluo), quale uniformità anche negli accessori! Scale strette e di legno, magari a piuoli, aveano le case romane¹, scale di legno le pisane o con parapetto e anche con fodera di tavole e moventi dall'esterno o dall'interno della fabbrica²; denominazioni uguali designavano a Pisa e a Roma vari pezzi di legname, fra i quali notiamo le « tempie » (*templa* latino) per sostenere i travicelli dei tetti³.

Identiche dimensioni aveano i mattoni (*lateres*)⁴; e anche a Pisa ne usavano di quelli grandi per formare archi rotondi, che paiono veramente romani⁵.

I Romani pure aveano pezzi di terrecotte piccoli e di varie forme per comporne cornici agli archi⁶, come abbiamo già detto trovarsene sopra gli archi e in alcuni parapetti pisani.

Chi avrà agio di stabilire confronti più minuti, troverà nelle case medioevali la spiegazione di non poche fra quelle dell'evo antico, le quali ci sono oscure a tutt'oggi⁷. Circa le serrature, per esempio, siamo d'avviso che le nozioni precise su quelle del Medio Evo potranno rendere meno scarso e meno oscuro ciò che sappiamo di quelle romane.

Allargando il cerchio delle comparazioni, scopriremo altre somiglianze, confermando al tempo stesso l'esattezza di quelle già notate. Vedremo cioè che le due case, alla di-

1. Scale di legno a Roma in Nissen, p. 602 citato dal Marquardt Jo., *Das Privatleben der Römer*, Leipzig, 1879, I, p. 216.

2. Scale di legno a Pisa in Simoneschi, *Vita*, cit., p. 63.

3. A un « tabulario » si fanno pagare 10 soldi « pro tempiis triginta » pel tetto di varie case (Arch. di Stato in Pisa, Comune, A, Provvisioni degli Anziani, VI, c. 46, 1317 st. pis).

4. Ce ne siamo assicurati misurandoli.

5. Vicolo Toscanelli, che fa capo al Lungarno mediceo.

6. Vitruvius, ediz. Marini, Romae, 1836, vol. I, p. 104. Alle Terme di Tito « inter alias artis sublilitates visuntur lateres arcuum ad cuneum perbellè efformati ».

7. Che i Romani, per citare un esempio, non adoperavano forchette per mangiare, dopo una lunga e inutile disputa fatta con argomenti tratti dai classici, si è riconosciuto chiaramente coll'aiuto di documenti medioevali.

stanza di secoli, hanno prodotto, insieme cogli stessi vantaggi, gli stessi guai e provocato per parte delle Autorità gli stessi provvedimenti. Comune a Roma e a Pisa la tendenza nei cittadini ad agglomerarsi in uno spazio ristretto, e comuni perciò (oltre le case alte e i numerosi balconi, che rubano permanentemente a chi sta in basso l'aria e la luce) le strade anguste e tortuose, gl'ingombri di costruzioni accessorie anche davanti alle case, di bottegucce di legno, di banchi appoggiati al muro, di merci esposte, di rivenditori, di artefici che lavorano fuori delle loro botteghe, con grave e continuo impedimento della circolazione¹. Frequenti in ambedue le città per effetto di quest'ingombri e della grande quantità di legname adoperata nella costruzione delle case, gl'incendi², e conseguentemente le rovine degli edifizi e le morti di persone³. Eguale altresì la premura del Governo di por fine a questi mali con editti e con statuti⁴. Eguale perfino la trascuratezza di osservarli nei cittadini e quindi la necessità pel Governo di rinnovarli⁵.

Apparirà ancora che Roma e Pisa (per non parlare di altre città medioevali e tenerci dentro i limiti del nostro tema), come si somigliano nello squallore, così non sono troppo dissimili fra loro nello splendore. Poichè anche Pisa medioevale ha, come Roma antica, i suoi portici, benchè modesti, nella strada principale⁶, anche Pisa ha i suoi tem-

1. Per tutte queste particolarità romane vedi Friedländer, *Darstellungen*, ecc.; per quelle pisane, Simoneschi, *Vita*, cit., p. 110-119.

2. Incendi romani in Tacit. *Ann.*, I, 76; Suet, *Aug.*, 30; Seneca, *Cont.*, 2, 9. Incendi pisani in Simoneschi, *Vita*, cit., p. 38-42.

3. Per le rovine romane v. Tac., Suet., Sen. cit. alla nota 35; per le pisane, Rohault, *Lettres*, cit., p. 28-29.

4. Editti imperiali sull'altezza delle case in Marquardt, *Staatsverwaltung*, II, 121, Anm. 2, e Friedländer cit.; Statuti pisani, di cui v. anche Rohault, *Lettres*, cit., p. 28.

5. Come Pretestato prefetto di Roma, nell'anno di Cristo 367 « maeniana sustulit omnia, fabricari Romae priscis quoque vetita legibus » (Ammian. 27, 9), così a Pisa i provvedimenti del secolo XII si vedono ripetuti e ampliati nel secolo XIII (Simoneschi, *Vita*, cit., p. 62-65, 113-115).

6. In via di Borgo stretto. Alcuni portici erano anche in Lungarno (*Statuti Pis.*, I, 35).

pli; e quello massimo non ha da invidiare le basiliche romane.

A noi basti, almeno per ora, il risultato ottenuto colle nostre osservazioni, cioè :

Che l'architettura della casa pisana nel Medio Evo, (e più particolarmente nei secoli XII e XIII, (come si può argomentare dalla forma degli archi) è di sicuro una continuazione e forse dal lato puramente tecnico anche un perfezionamento¹⁾ di quella dei « cenacula meritoria » di Roma antica. Onde gli edifizi pisani suppliscono molto opportunamente alla mancanza di tali esemplari antichi in Pompei e in Roma stessa², la quale forse ne conserva tuttora alcuni nascosti dalle costruzioni grandiose fattevi dal Cinquecento in poi.

Questi « cenacula » pertanto, la cui disposizione è sinora affatto sconosciuta³ e dei quali il testo Vitruviano è insufficiente a dare di per sé solo una idea precisa, come fu insufficiente a darla delle case signorili fino alla scoperta di Pompei, potranno studiarsi d'ora innanzi nella casa pisana con fondato argomento di risultati ulteriori.

Clemente LUPI,
prof. di Paleografia e Antichità medioevali
nella R. Università di Pisa.

1. I « cenacula meritoria » erano costruiti colla minore spesa possibile e quindi vi si producevano fessure e crepacci. Le case pisane invece hanno resistito fino ad oggi e promettono di durare ancora per molto tempo.

2. Marquardt, cit., *Das Privatleben*, cit., I, p. 216.

3. Marquardt, *loc. cit.*

PL. II



PHILIBERT DE LA PLATIÈRE

(*Collection de Chantilly*)

LE PORTRAIT DE
PHILIBERT DE LA PLATIÈRE
A CHANTILLY

Il est impossible de parcourir la magnifique collection de dessins formée à Chantilly par le Duc d'Aumale, et parmi laquelle M. Macon nous a reçus avec tant de bonne grâce, sans être frappé du faire particulier et original d'un petit portrait de la fin du xv^e siècle, qui se distingue assez nettement des autres œuvres de la même époque. Il y a là un coup de crayon libre, personnel, très caractéristique. C'est dessiné par un homme d'esprit, qui avait le trait incisif, qui voyait vite et bien, que le pittoresque amusait. Les cheveux, la fourrure, sont détaillés d'une façon très précise. Qui représente ce portrait, et à qui peut-on l'attribuer ?

Il est catalogué sous le n° 2 dans le carton VII, et il porte le nom de La Platière.

Il y avait, à la fin du xv^e siècle, deux Philibert de la Platière, le père et le fils, tous deux hommes de guerre et hommes de cour, chambellans et soldats, mais de caractère assez dissemblable. Le père, homme rassis, ami intime et favori du bon et sage duc Pierre de Bourbon, était chambellan de ce prince en même temps que du roi. Il appartenait à une famille provinciale, dont un des membres devint conseiller au Parlement de Paris; on le connaît sous le nom de « Bourdillon », bien qu'il fût simple-

ment seigneur des Bordes, et que la seigneurie de Bourdillon appartint précisément au magistrat. Il apparaît en toute occasion comme l'homme de confiance de Pierre de Bourbon, dont il partageait assurément les idées et la manière de voir. Il devint successivement bailli et capitaine de Chateau-Chinon, de Sury-le-Contal en Forez et de Belleperche (1493-1495), puis du Beaujolais (1499), toujours pour le compte du duc. En 1504, il assista au mariage du duc d'Alençon, et il mourut peu de temps après.

Le fils de ce digne personnage, placé tout jeune près du roi Charles VIII, eut une carrière bien différente, beaucoup plus rapide et plus bruyante. Il naquit vers 1465 et mourut en 1499, à peu près comme Charles VIII.

C'était un de ces jeunes écervelés, extrêmement hardis, qui ne voyaient de péril à rien, à qui il fallait des aventures et des femmes, et qui entourèrent Charles VIII, dès qu'il fut émancipé. Cette bande joyeuse s'empara de la faveur du roi. Elle alla avec lui à Lyon, où, sous prétexte de préparer une expédition en Italie, on s'amusa beaucoup. Elle alla en Italie, où, sous prétexte de l'expédition elle-même, on s'amusa encore fermement; et, du reste, on y joua gaillardement sa vie. Bourdillon était là un des mieux notés, et des plus enragés.

Chastillon, Bourdillon, Bonneval
Gouvernent le sang royal.

Au milieu des apprêts militaires, en 1494, Bourdillon obtint la charge de bailli de Mantes. Il était, en outre, chambellan, et faisait partie des cent gentilshommes de la garde royale. Dès le début du règne de Louis XII, il reçut sa confirmation dans ces diverses fonctions. Malgré ses goûts aventureux et sa fin prématurée, il laissa plusieurs enfants. Son second fils est devenu plus tard l'homme de guerre connu au XVI^e siècle sous le nom de « maréchal Bourdillon ».

Ainsi, les deux Philibert de la Platière appartenaient exac-

PL. III.



MINIATURE DE JEAN PERRÉAL

EXTRAITE DES « STATUTS DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL »

tement à l'entourage intime du duc Pierre de Bourbon et de Charles VIII, et spécialement à ce monde de la cour qui se trouva réuni à Lyon en 1494, au moment où l'exubérance du jeune roi éclatait comme une fusée, et où le duc de Bourbon, nommé régent du royaume, faisait de son mieux pour parer à tous les dangers qu'on pouvait craindre.

Le crayon de Chantilly est sûrement de la fin du xv^e siècle. D'après le type du personnage, son âge, sa physionomie, il doit, évidemment, représenter Philibert II de la Platière, c'est-à-dire le fils. Le père aurait une figure plus mûre, plus reposée.

A qui attribuer ce dessin caractéristique ?

Il me semble difficile de ne pas le rapprocher d'une miniature de la même date, et relative au même milieu de cour, qui contient des portraits délicieux de Charles VIII, du duc de Bourbon, et quelques figures de jolies femmes, sous forme d'anges diaphanes. Cette miniature se trouve placée en tête d'un manuscrit chevaleresque, les Statuts de l'ordre de Saint-Michel¹ : je crois avoir établi qu'elle dut être exécutée à Lyon en 1494, par ordre de Pierre de Bourbon, pour être offerte au jeune roi, et qu'elle est l'œuvre de Jean Perréal². Derrière Charles VIII, on voit Pierre de Bourbon, en portrait double, comme si le peintre avait voulu peindre deux hommes en un seul, Jean-qui-rit et Jean-qui-pleure ; l'un, très bon, et qui se souvient d'avoir été jeune, détourne ses regards avec un léger sourire d'indulgence ; l'autre sérieux, et ayant charge de grandes affaires, considère la scène, les aspirations du jeune roi et ses inspirations, avec une résolution flegmatique empreinte de quelque mélancolie.

1. Ce manuscrit appartient à la Bibliothèque Nationale de Paris (manuscrit français 14363).

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, années 1895-1896. Ces divers articles ont été réunis et publiés en volume sous le titre de *Jean Perréal* (Paris, Leroux, 1896).

Les raisons externes que j'ai données déjà pour attribuer à Perréal ce petit chef-d'œuvre concourraient exactement à attribuer au même Perréal le dessin de Chantilly. Nous savons que Perréal était passé maître pour de petits portraits, saisis d'un coup de crayon incisif, qu'il en avait pour ainsi dire le monopole. De plus, la miniature de Saint-Michel, si poussée, si fine qu'elle soit, présente avec le crayon de La Platière, primesautier, enlevé, une parenté facile à apprécier. Le dessin est tellement particulier, que le rapprochement s'opère tout naturellement. Il semble bien qu'on ne puisse attribuer ce dessin qu'à Perréal.

R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE.

LE PEINTRE LOUIS FINSON (LUDOVICUS FINSONIUS)

L'histoire de l'Art m'apparaît comme un grand, un vaste édifice, construit par d'innombrables architectes et ouvriers. De plus en plus cet édifice s'élève et s'achève. Mais comme il arrive aussi avec d'autres grandes constructions, quelquefois une partie du bâtiment, une petite tourelle par exemple qui n'a pas des fondations assez solides, s'écroule, doit être reconstruite.

Ainsi, dans l'histoire de l'Art, il y a certaines légendes, venues souvent on ne sait d'où, répétées continuellement, qui un jour s'écroulent pour faire place à la vérité, lorsqu'elle nous parle par des documents irréfutables.

Des recherches dans les Archives d'Amsterdam m'ont fait trouver par hasard quelques documents nouveaux sur un peintre flamand qui a travaillé presque uniquement en France, mais qui mourut en Hollande, et auquel un de vos éminents historiens d'Art, M. Ph. de Pointel de Chennevières, a consacré une étude consciencieuse et intéressante, dans son excellent livre sur les *Peintres Provinciaux de l'ancienne France*.

Le peintre dont il s'agit s'appelle *Louis Finson*; sur ses tableaux il signe toujours *Ludovicus Finsonius*. Un tableau à Naples doit porter la signature *Aloysius Finsōnius*. Cela me paraît pourtant très étrange et je n'ai pu contrôler encore moi-même cette signature.

Il fut le fils d'un peintre de Bruges : Jacques Fynson.

Cette supposition de M. Alfred Michiels dans son « Art Flamand dans l'Est et le Midi de la France » est juste, car dans son testament notre peintre se dit : Jacobs-sone, c'est-à-dire fils de Jacques.

Nous ne savons rien de certain sur la date de sa naissance. La date la plus ancienne portée sur ses tableaux est 1610, la dernière 1615, donc deux ans avant sa mort (1617). Le nombre assez restreint de ses ouvrages ne contredit pas ce court espace de sept années de travail. Tout ce temps il a peint en France, surtout dans les environs d'Aix, d'Arles et de Marseille, mais on connaît aussi de ses œuvres à Poitiers, à Ermenonville, et peut-être aussi à Paris; un seul de ses tableaux doit se trouver dans le pays de sa naissance : à Andennes, près de Namur. J'ai vu quelques-uns de ces ouvrages ; malheureusement une indisposition m'a empêché de faire un voyage, dans lequel je me proposais de voir tout ce qui nous reste de Finsonius¹. On voudra donc bien considérer cette étude comme une ébauche pour un essai sur ce maître que je publierai plus tard.

Finsonius fut un peintre *flamand*, mais son éducation s'est faite en Italie sous le Caravage. Il a su combiner le style de ce maître naturaliste avec la manière italo-flamande qui était en vogue en Flandre vers la fin du xvi^e siècle. Tout le monde connaît *Gerard Honthorst*, Gherardo delle notti, comme l'appelaient les Italiens, un *Hollandais* qui avait mêlé la manière du Carravage avec celle des peintres hollandais de son temps. On doit considérer Finsonius comme un devancier de Honthorst, et encore c'était un Honthorst *flamand*, avec toutes ses bonnes et mauvaises qualités — un réalisme choquant quelquefois, emprunté au Caravage, mêlé avec les qualités des peintres flamands des premières années du xvii^e siècle.

Seulement Finsonius s'est consacré moins que Honthorst

1. Après le Congrès j'ai pu faire un pareil voyage, et j'en parlerai plus tard.

aux portraits, ou aux tableaux de genre ; il a abordé les grandes compositions historiques et y a montré *pour son temps* un talent peu commun.

On pense qu'il travailla plusieurs années à Naples sous la direction — certainement sous l'influence — du Caravage, qui mourut en 1609. Ce qui est certain, c'est que Finsonius se trouvait de nouveau à Naples en 1612. Une *Salutation angélique*, conservée au séminaire d'Aix porte la signature : *Ludovicus Finsonius fecit in Neapoli Anno 1612*. Je ne connais pas ce tableau, mais on prétend que c'est le seul ouvrage du Maître peint dans le vieux style de l'École flamande. Il est très étrange que lui, qui dans ce tableau de 1610, peint à Aix montre « l'âpre manière du Caravage » (donc à son retour d'Italie) retombe deux ans plus tard dans sa vieille manière flamande pour ne peindre que ce seul tableau dans ce style ! Et, chose inexplicable, la même *annonciation* se trouve au Musée de Naples avec cette mystérieuse signature : *Aloysius Finsonius Belga Brugensis fecit 1612!*¹. M. Henry Hymans, qui a vu le tableau, me dit : « La Vierge a un type vulgaire ; et son « prie-dieu est de marbre couvert de velours rouge à « bandes d'or ; le tout lourd, noir, sale ».

Avant de mentionner les œuvres de cet artiste, un mot sur son style et... sur la légende de sa mort. Finsonius n'est qu'un maître d'ordre secondaire. Mais il a travaillé dans un temps où naquirent en France les grands maîtres de l'école française du XVII^e siècle, et où les grands maîtres de l'école flamande, Rubens surtout, n'étaient pas encore connus. Les relations avec Rubens de Peiresc, le grand amateur d'art à Aix, le Mécène de Finsonius, ne commencèrent que longtemps après la mort de celui-ci. C'est Peiresc, qui, dans une lettre dit de ce peintre : *Notre Finson peint avec « de bonnes couleurs, il dessine bien, ses personnages sont*

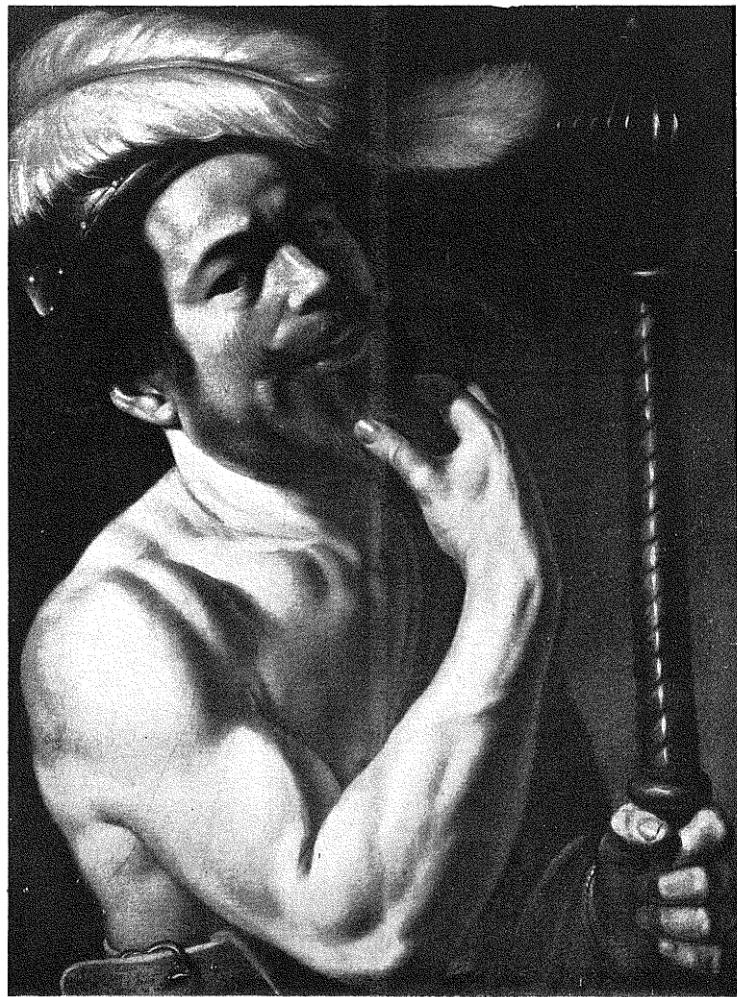
1. Je ne puis que supposer que l'on a lu à tort *Aloysius* tandis que la vraie lecture est *Ludovicus*.

« épais et lourds; il n'a pas de noblesse: mais l'expression dans ses physionomies plaît. » Je souscris volontiers à cette critique. Ses tableaux sont du reste d'un mérite très inégal. Voici par exemple, ce que dit, entre autres, M. Jacquemain de son *Martyre de Saint-Étienne* à Arles, ouvrage daté de 1614 :

« Étienne est représenté à genoux au milieu de ses bourreaux, au moment où, ressentant la douleur des premiers coups, et prêt à rendre son âme à Dieu, il s'écrie à haute voix : Seigneur! ne leur imputez pas ce péché! En présence de la béatitude éternelle, un éclair de sourire passe rapide sur les lèvres de saint Étienne. La pâleur de ses traits, au moment où la vie l'abandonne, contraste savamment avec les carnations brunes et rissolées par le soleil de la Judée des bourreaux qui l'environnent. Le groupe épais du peuple, dans lequel on distingue des docteurs de la loi de Moïse est habilement distribué et varié avec adresse. » M. de Chennevières ajoute : « Quant au bourreau qui est à droite de la composition, c'est l'une des plus belles académies qui aient jamais été brossées, avec une furie, une vigueur, une vérité et certainement un style inouï... A gauche, dans le coin du tableau est le petit Saül, les pieds croisés et les genoux écartés, le coude appuyé sur les manteaux qu'il garde, l'œil distrait du martyre, mais d'une poésie de pose et de création qui se trouve d'ailleurs partout répandue dans cette composition, d'un caractère et d'une énergie étrange, sauvage, colorée, brutale, et magnifique pour tout dire. » M. de Chennevières finit par appeler ce tableau une peinture *inappréciable*. »

Finsonius aimait à se peindre lui-même dans presque tous ses tableaux. Quiconque a vu son propre portrait au Musée de Marseille reconnaît ses traits facilement dans l'ordonnateur du supplice, à droite, désignant aux bourreaux la victime par un geste tourmenté, sur un cheval

PL. IV.



PORTRAIT DE LOUIS FINSON
PAR LUI-MÊME
(*Musée de Marseille*)

D'après la photographie de MM. BRAUN, CLÉMENT et C^{ie}.

blanc qui se cabre. Il porte une armure et un béret, orné de plumes rouges et blanches : le type est celui d'un homme vif, robuste, sanguin, passionné, brutal¹. M. de Chennevières attribue à Finsonius un portrait d'une vieille dame, daté de 1624, au Musée d'Aix. Ce tableau ne peut être peint par le maître, celui-ci étant mort déjà sept ans auparavant. Et, en parlant de la mort du peintre qui, d'après un récit de M. de Saint-Vincens aurait eu lieu en 1632 à Aix, mais « suivant le témoignage de toute la cité d'Arles » dans cette dernière ville, M. de Chennevières raconte :

« Étant donc à Arles, un jour qu'il nageait dans les eaux du Rhône, ce fleuve si froid et si rapide, Finsonius se noya. Il avait avec lui un pauvre chien, qui peut-être entraîné à ses côtés dans ce courant, ne put sauver le peintre, se débattant contre la mort; mais quand les bateliers eurent tiré le corps du fleuve, le chien se coucha près du cadavre. Comme la bête fidèle n'aimait dans cette ville que son maître — qui sait si ce n'était point le garde-foyer de la maison de Bruges, maintenant déserté? — il suivit Finsonius au cimetière, et s'attacha à la fosse sous la terre fraîche de laquelle il sentait les restes de celui qui l'avait nourri et aimé, il s'y laissa mourir de faim. Jugez combien le spectacle étrangement triste de ce cadavre étendu sur la grève du Rhône, et de ce chien, fidèle jusqu'à la mort, saisit d'émoi et d'étonnement le cœur du peuple, et cette tragique histoire — qui ayant pour héros un homme sans nom, se serait bientôt éteinte — s'appliquant au peintre du saint *Étienne* devait se conserver éternellement fraîche et vivante dans les récits de la ville. Etc. etc. »

1. J'ai vu le tableau récemment, et c'est bien le chef-d'œuvre de Finsonius! Comme composition très influencé par les Italiens, comme coloris par le Carravage; c'est pourtant une création extraordinaire, d'un effet surprenant. Le moins réussi est le groupe de la Trinité en haut du tableau. La couleur est puissante, moins noirâtre qu'en d'autres de ses tableaux; l'expression de plusieurs têtes très réussie.

J'éprouve vraiment quelque chagrin à reléguer cette toucheante histoire, racontée si poétiquement — dans le néant des légendes et des fables. Mais dans l'histoire, *la vérité* avant tout. Et la vérité est, *que Louis Finson mourut, non en 1632 à Arles, mais bien en 1617 à Amsterdam*. Ceci explique tout de suite pourquoi la dernière date inscrite est *1615*.

J'ai eu pendant des années dans mes portefeuilles les documents suivants, trouvés dans les Archives d'Amsterdam. Un voyage à Aix et Marseille en 1899 a ravivé mon intérêt pour Finsonius et je vous les communique aujourd'hui. — Il paraît que Finsonius, retournant vers 1616 en Flandre, *peut-être* pour revoir sa mère, n'y est pas resté, mais que poussant encore plus vers le Nord, il voulut se fixer à Amsterdam. A ce moment les italianisants y étaient en pleine faveur. Il demeura d'abord chez un confrère, Abraham Vinck, peintre dont nous cherchions en vain les œuvres. Cet artiste, auquel mon regretté ami de Roever a consacré une étude intéressante dans « Oud Holland » a peint des portraits, dont quelques-uns ont été gravés, entre autres par le fameux graveur Willem Jacobsz Delff, des marchés de poissons, des Saints, et de nombreuses copies d'après d'autres maîtres. Il demeurait sur le « fluweele burgwal » près du pont aux porcs (« verckens-sluys »). Il mourut en 1619, donc peu après son ami Finsonius. Je n'ai pas trouvé le tableau que celui-ci lui léguua, mentionné dans l'Inventaire de sa veuve décédée en 1621. Un tableau du Carravage fut envoyé à Rome. Mais en 1645 il n'était pas encore vendu.

Il paraît que Finsonius logeait peu de temps avant sa maladie chez son confrère hollandais. Quelques années après sa mort, il est question d'un enfant, né des relations de Finsonius avec Annetge Cray, Danoise, servante d'Abraham Vinck! Mais en septembre notre artiste était gravement malade, si malade et affaibli, qu'il n'avait plus la

force de signer son testament, ce qui fut fait par un certain Rademacher « il giovane », probablement un élève qui l'accompagnait.

Voici le contenu de ce curieux testament, dressé par le notaire P. Ruttens à Amsterdam :

Le 19 septembre 1617, comparut etc. l'honorable Mre *Louys Finson*, peintre, artiste fameux, fils de Jacob (Finson) natif de Bruges en Flandres, jeune homme, célibataire, faible de corps, alité. Il lègue à un hospice de pauvres à Amsterdam 50 florins. Au peintre *Abraham Vinck* la moitié de deux tableaux, dont l'autre moitié lui appartenait, tous les deux de *Michel Ange Carravaggio*, l'un le *Rosaire*, l'autre *Judith et Holopherne*. A la femme d'Abraham Vinck, pour souvenir, un anneau en or avec sept diamants, à Marguerite Vinck sa fille, deux bracelets en or avec des agathes sculptées, à son fils Abraham, une plume ornée d'un diamant. A Catherine, sa fille mineure, un anneau en or et diamants, valant à peu près 40 florins. A David Finson, le fils de son frère, tout ce qui a rapport à l'Art, ses dessins, ses gravures etc. Puis, tous ses biens, en or, en argent, des objets d'art et les tableaux, tout son avoir, à Laurens Finson, son frère pour une moitié et à Arnout Finson aussi son frère, pour l'autre moitié. Après sa mort on dressera un Inventaire. Il doit une certaine somme à Abraham Vinck pour nourriture etc. On payera simplement suivant le compte que celui-ci donnera. Adam Nys et Mre Abraham Vinck, seront les exécuteurs de ce testament fait en la maison de Mre Abraham Vinck près du « Verckens-sluys ». Le testateur est trop malade pour écrire, et il prie l'honorable Sieur *Andries Rademacher il giovane* de signer le document.

Signé : Andreà RADEMACHER
il giovane
sur prière du testateur.

Le 20 septembre 1617, le peintre malade ajouta un Codicille : il lègue encore à Mre Abraham Vinck, un tableau, représentant Vénus et Bacchus, entourés de fruits, peint par lui-même, et se trouvant dans son logement. Tout ce que Vinck doit avoir encore de son neveu David Finson¹ sera payé par une vente de ses livres etc., mais ne doit pas être soustrait de son legs.

Malheureusement les livres mortuaires de ce temps à Amsterdam sont très incomplets ; je n'ai pu trouver la date exacte de l'enterrement de Finsonius. Mais ce qui est certain, c'est qu'il ne vécut plus longtemps après avoir fait ce testament. Trois mois après on parle de *feu le peintre Louis Finson*.

Le 19 janvier 1618, *Laurens, Jacob, Jan, Pierre et David Finson* tous héritiers de *feu Louys Finson*, vendent à Sr Abraham Vinck tous leurs droits sur ce que leur doivent Guillaume van Offenberch et Sa Grâce le comte Loewenstein à cause d'un tableau représentant le *Jugement de Paris*. (Probablement un de ses propres tableaux, non payé encore).

Au même jour ils cèdent à *Bosse Hermansz*, peintre, tous leurs droits sur une planche gravée, non finie encore, représentant le *Martyre de saint Étienne*, en lui permettant de faire achever la planche ; aussi sur les 200 florins qui sont dus au graveur... (le nom n'est pas porté) demeurant à la Haye, et sur les 100 florins que Louys Finson a déjà payé. Tout sera pour Bosse Hermansz, qui pourra vendre et publier les gravures de cette planche. Seulement le nom de Louys Finson devra être gravé sur la planche.

Cette gravure, d'après le chef-d'œuvre de Finsonius qu'il peignit en 1614 pour l'église Saint-Trophime à Arles et dont je viens de parler, est restée introuvable jusqu'à présent. Mais d'autres tableaux ont été gravés d'après lui. Mon ami Moes, le savant conservateur du Cabinet d'es-

1. Qui fut donc probablement l'élève de Vinck !

tampes à Amsterdam m'écrivit que van Paenderen a gravé sa *Circoncision*, une *Sainte Famille* et une *Adoration des Mages*. Quatre autres gravures d'après un certain F. Finsonius sont peut-être aussi d'après Louis. Ce sont : un *Moïse et le serpent d'airain*, un *saint Jean-Baptiste*, un *saint François* et un *Paul l'Ermite*, par Villamena ; et une *Mise au tombeau* par Greuter.

Le beau portrait de François de Malherbe, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, qui se trouvait dans la Galerie d'Aguilles fut gravé par J. Coelemans. (Finsonius belga pinxit 1613).

Dans le testament de Finsonius il est question du *Rosaire*, tableau de son maître, le Caravage C'est probablement le beau tableau du Musée Impérial de Vienne, que l'on considère généralement comme son chef-d'œuvre. Quant à ce *David Finsonius*, cousin de notre peintre, il déclare le 26 mars 1619 qu'il est âgé d'environ 22 ans, et dans un document portant la même date¹, il parle de miniatures, peintes par lui sur argent. C'est une histoire assez piquante ; une femme mariée s'était fait peindre par David Finsonius en compagnie d'un bon ami qui l'avait présentée comme sa cousine. Mais le mari indigné avait découvert la vérité et séquestré le portrait. J'ai encore des documents de 1629 qui le regardent.

Le 16 mai 1618 Maria Finson, jeune fille, demeurant à Leyde, déclare qu'elle a reçu d'Abraham Vinck et d'Adam Nys, les exécuteurs du testament de *feu son oncle*, Mme Louys Finson, fils de Jacques, de son vivant peintre, tout le legs qu'il lui avait laissé. Elle est accompagnée par Mme Pieter Finson, peintre, demeurant à Amsterdam. (Notaire P. van Banchem, Amsterdam). Cette Marie, ce Pieter Finson ne sont pas mentionnés dans le testament. Peut-être le peintre a refait encore ce dernier, mais je n'en ai pas trouvé de traces. Les archives d'Amsterdam sont du reste très incom-

1. Dossier du notaire P. Mathysz à Amsterdam.

plètes, à cause d'un incendie qui en a détruit une partie au XVIII^e siècle. Je finis, en vous énumérant les tableaux de Finsonius qui existent encore ou dont j'ai trouvé la mention.

Nous avons d'abord la *Résurrection* à Aix dans l'église Saint-Jean, datée de 1610. M. de Chennevières croit que c'est en effet l'ouvrage d'une main inexpérimentée; il y a des raccourcis téméraires, impossibles, une perspective défectueuse. Les armures sont très bien peintes; un des veilleurs, qui se soulève, flamberge nue, au premier plan, sort de la toile.

Mais le tout a quelque chose de maladroit. Un *saint Sébastien*, chez M. Roux-Alphéran à Aix (vendu, je crois, depuis longtemps); à vrai dire une grande Académie d'un beau dessin, mais entièrement du même ton, pâle, mat et cru, sur laquelle roulent trois gouttes de pur sang rouge!

Suit l'*Annonciation*, peinte à Naples, en 1612, mais à présent dans une maison de campagne du séminaire d'Aix. Il y a des répétitions (ou des copies) à Arles dans l'église de Saint-Antoine et à Aix aux PP. Jésuites.

Dans la Cathédrale d'Aix se trouve son *Incrédulité de saint Thomas*, signée en plein : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit Aquis Sextiis Anno 1613. Et, détail piquant, peint sur une espèce de carte de visite dans le coin gauche du tableau, Finsonius a placé un petit quatrain en flamand. que M. de Chennevières n'a pas pu lire et dont voici la teneur :

« Par les serviteurs de Bacchus et les compagnons de
« Gnidus (je lis aussi Pindus) la peinture est méprisée ici
« (c'est-à-dire à Aix!) De là le proverbe : « *Gueux comme
un peintre!* »

Il pensait sans doute que personne là-bas ne comprendrait cette plainte humoristique, car qui parle flamand à Aix !

Le tableau, assez grand, est d'un bon dessin, d'une bonne composition. La couleur est un peu noirâtre; mais dans

l'état actuel du tableau, il est difficile de le juger. Les types des apôtres sont assez vulgaires et l'expression manque un peu de noblesse. Seulement le Christ a une belle pose, d'une pitié toute divine. Les disciples montrent des pieds poudreux, des mains sèches et calleuses. Mais l'ensemble du tableau est très remarquable pour la date — 1613!

Dans cette même année Finsonius a peint son propre portrait. Un jour lui et son confrère, le peintre Martin Faber, d'Emden, s'adressèrent un défi à qui des deux peindrait sa propre image de la façon la plus grotesque. Les deux tableaux se trouvent au Musée de Marseille. Les artistes y sont représentés presque nus ; Finsonius porte un casque rond orné d'une grande plume blanche. De sa main droite il tient son menton, de la gauche une lourde massue d'armes. M. de Chennevières se trompe en disant que ce tableau et son pendant sont « *tous deux de la main de Finsonius* ». L'un porte la signature : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis suo se penicillo pinxit Aquis Sextiis Anno 1613. L'autre : Martinus Hermanni Faber, Emdensis Frisius suo se marte effigiavit Anno 1613. Ce qui veut dire : Martinus, fils de Herman Faber, de Emden en Frise, se peignait ainsi de son art (ou de sa propre manière). M. de Chennevières dit que ce Martin fut orfèvre ou armurier, ce qui est une erreur, il s'agit ici du *peintre Martin Faber* de Emden, dont le Musée et l'Hôtel-de-Ville à Emden possèdent plusieurs tableaux, sujets historiques, en partie assez médiocres. Probablement les deux artistes s'étaient rencontrés en Italie et avaient fait route ensemble. En regardant bien, on voit que la manière de peindre est différente dans ces deux portraits ; surtout dans les mains. Je ne puis parler de ces tableaux ni du troisième, une *Madeleine* au Musée de Marseille, sans mentionner que ces œuvres d'art seront bientôt ruinées si une main habile ne les rentoile pas bientôt. Déjà la couleur se détache en fragments et tombe. Malheureusement tous les tableaux de Finsonius

ont besoin d'être restaurés avec soin, ainsi que ceux des différentes églises. — La *Madeleine* du Musée de Marseille est également de cette année 1613. Le type est loin d'être beau, mais quelle expression de douleur nous montre la tête de cette femme agonisante! Une autre *Madeleine* de Finsonius se trouve mentionnée dans l'Inventaire de la Veuve de Jacob van Campen à Amsterdam en 1676. Une bonne copie ancienne se trouve actuellement au Musée des Antiquaires à Poitiers.

Dans cette année 1613 Finsonius a peint encore les beaux portraits du chancelier Du Vair et de Paul Hurault de l'Hôpital, à Aix; ainsi que celui de Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguilles, gravé par Coelemans.

On a cru que notre peintre fut chargé plus tard de peindre tous les membres du Parlement de Provence, même en deux séries, l'une en buste, l'autre en pied et en robe rouge. La chose n'est guère possible, car Finsonius avait quitté déjà Aix en 1615 pour ne plus y revenir.

De 1614 est le fameux *saint Étienne* d'Arles, où l'on trouve aussi une *Adoration des Mages* signée : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit Anno 1614. L'enfant est laid, il y a de grandes faiblesses dans ce tableau; la plupart des têtes manquent d'expression, mais un des mages, le vieillard qui porte un vase en or, au centre, a des traits pleins de noblesse et d'une respectueuse humilité. A droite, des ruines très fantastiques et deux chevaux qui se mordent avec des têtes assez grotesques; le ton est noirâtre, et le tout très inférieur au magnifique *saint Étienne* de la même église.

Probablement de la même année est un *saint Antoine* à barbe blanche, debout, avec un livre ouvert dans sa main droite. C'est sans doute un homme du pays qui a servi de modèle; le paysage est supérieur aux paysages de ses autres tableaux, et dénote bien l'origine flamande de l'auteur. La couleur est aussi plus agréable et plus chaude.

En 1615 Finsonius était à la Ciotat près de Marseille pour y peindre une très grande *Descente de Croix* pour la Confrérie des Pénitents blancs, et ce tableau, aujourd'hui dans l'église paroissiale, contient quatorze personnages, heureusement disposés, dit M. de Chennevières, et la teinte livide du corps du Christ produit à distance un très grand effet. Le peintre y manifeste pleinement la vérité et la fermeté de son pinceau. Son saint Jean est d'une énergie et d'un relief extraordinaires. Malheureusement déjà en 1846 M. de Chennevières parle du mauvais état et des maladroites retouches de ce tableau.

Daté de 1615 aussi est le tableau du Maître-autel de l'église d'Ermenonville, saint Martin, debout devant son cheval et coupant son manteau. Le pauvre est d'un réalisme brutal. Saint Martin porte une cuirasse, sa tête est ornée de plumes, il tient de sa main droite un manteau d'un rouge brillant. Les têtes manquent un peu d'expression ; la couleur noirâtre rappelle le Carravage. Signé : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis f^t añ 1615.

Sur un grand tableau, au Maître autel de la chapelle du lycée de Poitiers, on lit la signature : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit an^o 1615. C'est une *Circoncision*, dont une réplique non signée, probablement une excellente copie ancienne, orne un des autels de l'église Saint-Nicolas des Champs à Paris. La tête très petite de la Madone rappelle les jolies Madones de certains tableaux flamands du xvi^e siècle; l'enfant verse des larmes abondantes, causées par cette opération que fait un prêtre en costume jaune et rouge, portant une mitre d'évêque. Derrière lui, à gauche, des moines qui chantent; au premier plan une dame assise, vêtue de soie grisâtre, avec un petit enfant. Plus bas à gauche, le portrait de Finsonius lui-même, avec un bonnet en hermeline: c'est le même gai-lard, robuste, bon vivant, un peu brutal du portrait de Marseille, et du saint Étienne à Arles. A droite, plusieurs

autres femmes ; saint-Joseph, d'un air très indifférent, apporte deux pigeons. L'aumônier du Lycée, Mgr Bleau, a eu la bonté de me dire que cette vaste toile (environ 4 mètres de hauteur sur 3 mètres de largeur) a été donnée à la chapelle par Flandrine de Nassau, qui mourut à Poitiers en 1640, abbesse du monastère de Sainte-Croix. Elle était fille de Guillaume de Nassau (le Taciturne) et de la troisième femme de celui-ci, Charlotte de Bourbon-Montpensier, ex-religieuse qui avait abjuré la foi catholique.

M. le Marquis de Chennevières possède encore un beau portrait de femme attribué à Finsonius avec une longue inscription concernant le sujet : portrait d'une mère, peint par son fils. Mais ce tableau ne porte aucune signature, et le nom du peintre n'est pas mentionné dans l'inscription. Parlant de cet ouvrage, le père du propriétaire actuel du portrait suppose que Finsonius allant à Bruges vers 1616 pour revoir sa mère, l'aurait peint alors, et aurait emporté ce portrait avec lui en retournant à Aix, comme un précieux souvenir. Mais il n'est *pas* retourné à Aix, et ce portrait a toujours été considéré dans la famille Clérian à Aix, comme étant celui de la mère de Finsonius. Le costume me paraît cependant dater de 1625 à 1630 plutôt que des premières années du XVII^e siècle ; et comme c'est le seul portrait que j'ai vu de l'artiste je n'ose pas me prononcer catégoriquement à cet égard. Le peintre aurait pu, il est vrai, peindre le portrait vers 1616 à son retour en Flandres pour l'envoyer à Peiresc par exemple, en souvenir de sa protection et de son amitié¹.

J'ai trouvé encore signalé un *Massacre des Innocents* à Andennes près de Namur, en Belgique, avec une belle et longue signature de Finsonius mais sans date. Je tâcherai de m'assurer si cette peinture, comme je le présume, a été exécutée vers 1616, année où il doit être retourné dans sa patrie.

1. Braun a fait une bonne photographie d'après ce portrait.

On a perdu la trace de différents tableaux du maître ; au siècle dernier il y avait à Salzthalen un tableau de genre de Finsonius ; une dame assise devant une table, sur laquelle sont posés un livre de musique, une guitare etc., une vieille femme lui apporte une lettre. Par conséquent un sujet analogue à ceux des tableaux de Honthorst.

Nous ne savons pas davantage ce que sont devenus le *Jugement de Paris*, qu'il avait peint pour le comte de Loewenstein et qui figure dans les documents, que nous avons recueillis ; pas plus que le tableau de *Vénus et Bacchus* qu'il léguait à son ami Vinck. Dans l'Inventaire de Daniel de Bisschop, 1654 à Amsterdam on trouve : un *Bacchus*, peint par Finsonius — peut-être est-ce le même tableau.

Je ne saurais mieux conclure qu'en renvoyant à la fine et spirituelle appréciation du talent de Finsonius par M. de Chennevières, à la fin de son essai dans ses « Recherches », où il dit entre autres : « Finsonius fut un grand peintre, « fécond et varié, souvent inégal ; son œuvre est très considérable. Dans l'art des portraits peu de maîtres se sont « élevés au-dessus de lui. Il devait cela à sa double nature : « Flamand pour la vérité simple de la figure, Italien pour « la richesse et la fermeté du pinceau. On croirait parfois « sentir en lui comme un regret d'avoir renié les traditions « des peintres de son pays. Ne regrette point cela, Finsonius ! le maître que tu suivis fut celui qui te convenait « entre tous, et ta gloire s'est, je crois, bien trouvée de ce « que tu aies préféré l'âpre et brûlante couleur italienne à « celle des plus illustres flamands. Tu aimais les parfums « et le soleil de Naples et de la Provence ; mais par delà « les montagnes bleuâtres dans le lointain, toujours tu « voyais les grasses et verdoyantes prairies de ta jeunesse, « et tu y pensais doucement. »

Au dernier moment je reçois une lettre du baron Chiaramonte Bordonaro à Palerme, qui m'annonce qu'il possède

deux tableaux de Finsonius, « achetés l'un à Bâle et l'autre
« à Naples, représentant le même sujet (*l'Annonciation*) et
« dont la composition est différente. »¹

A. BREDIUS.

1. D'après les photographies ces deux tableaux, non signés, ne sont pas
de la même main, et probablement pas de Finsonius.

UNO SCULTORE LORENESE A ROMA NEL SEC. XVII

In Roma, su la metà del secolo xvii, fece la sua apparizione un artista notevolmente valoroso di patria lorenese, a nome Claudio Porissimi.

Questo nome così si legge nei documenti del tempo ma non si puo escludere che scritti in codesti modo non sia una alterazione di un patronimico francese.

La prima notizia di questo artista, che fu uno dè più notevoli del tempo, la si trova in un documento in data 1647, dell'archivio della Fabrica di San Pietro, (Decreto 13 aprile) da cui si apprende com' egli lavorasse alla decorazione di marmi incrostati de' pilastri della basilica di San Pietro ; lavoro ordinato da Innocenzo x e diretto da Lorenzo Bernini.

Si puo ritenere che lo scultore solo allora entrasse a far parte della classe artistica romana poichè in quell'occasione, trattandosi di un lavoro lungo e paziente, si raccolse tutta una falange di scultori e di scalpellini anche forastieri, per lavorare le innumerevoli incrostazioni di palme, putti, medaglioni, busti e altri motivi di decorazione.

Ma ecco che un documento dell'Archivio di Stato romano, ci rivela la importanza dell'artista :

« Adi 21 marzo 1651. Scudi centoquarantacinque pagati a Monsu Claudio scultore che sono l'intiero pagamento di

scudi 720 dovutili per la statua del fiume Gange nella fonte di Navona ».

(Archivio di Stato in Roma — Spesa per la erezione delle Guglia et fontana fatta in piazza Navona 1648-1652).

Lo scultore lorenese era dunque chiamato dal grande Bernini insieme al Fancelli, al Baratta, al Raggi, a scolpire una delle statue della meravigliosa fontana di Piazza Navona. Questo dimostra che l'artista si era potentemente affermato in Roma tanto da decidere il Bernini a sceglierlo fra molti altri già favorevolmente noti e anche cari al Michelangiolo del Seicento. La statua del Gange è infatti la più bella gemma che adorni la fontana monumentale, la quale dimostra lo studio amoroso dell'artista per le opere di Michelangiolo e particolarmente del sublime Mosè di San Pietro in Vincoli.

E la fama dell'artista si estese tanto, che nel 1652 l'agente del duca di Modena a Roma, lo proponeva al suo principe comparandolo quasi al Bernini e all'Algardi.

Ecco il documento (tratto dall'Archivio di Stato in Modena. (Cancelleria ducale Lettere da Roma) :

« Un lorenese che ha fatto una di quelle statue della fontana di Piazza Navona, mi ha fatto vedere alcuni suoi modelli molto ben condotti e di buon gusto, et al presente lavora nel marmo una Leda che parmi sia per uscire bella e di buona maniera. Ha disegnato con gran studio e fatica quasi tutte le statue buone di Roma, e tiene i modelli di terra cotta. Il signor Michel Angelo pittore m'ha significato che quest'huomo non è considerato rispetto a i ue maestri maggiori che l'offuscano e che presso d'un Principe grande si farebbe conoscere per valent, uomo oltre l'essere universale per capricij et inventioni, e quanto allo stipendio si contenterebbe dell'honesto. Non ho voluto lasciare di darne a V. A. raggagli, affinchè sappia occorrendo ove valersi di un huomo della professione di scultura con spesa ordinariä.

Non so bene se Francesco I d'Este accogliesse la proposta del suo ambasciatore romano, chiamando l'artista a Modena poichè da quell'anno nè documenti nè libri accennano più all'egregio scultore lorenese.

In alcuni dizionarii di biografie si trovano citati parecchi scultori rispondenti al nome di Claudio Le Lorrain ma su quelle deboli guide non mi attento davvero a precisare in alcuno di essi il bravo artista della fontana di Piazza Navona.

Io spero però che questa mia comunicazione sproni qualche studioso francese a ricercare altre notizie e altre opere del valoroso scultore lorenese. Io da mia parte non trascurerò di ricercarne negli archivi e nelle chiese di Roma.

Stanislas FRASCHETTI.

DU CLASSEMENT,
DE LA CONSERVATION ET DE LA REPRODUCTION
DES PORTRAITS DE MAITRES
dans les Musées d'Europe.

De nos jours, on se rend compte du sérieux avantage qui résulte pour l'histoire de l'art d'une étude approfondie des dessins de maîtres. Nous ne voyons pas paraître un travail sur un sujet d'art sans qu'il y soit question de dessins, et si l'on voulait établir le nombre des découvertes que l'examen des dessins a fait faire aux archéologues, on serait obligé de tenir compte de toutes les publications d'art ayant paru depuis trente ans. Dans de pareilles conditions, il est naturel que les Musées cherchent toujours plus à mettre à la portée du public les trésors dont ils disposent. De tous côtés, on apprend que de nouvelles richesses sont sorties des portefeuilles, où elles n'étaient accessibles qu'à de rares privilégiés, pour être exposées dans des vitrines ou soumises directement aux visiteurs. Est-il besoin de citer entre tant d'exemples, le musée de Montauban où se trouve exposée, depuis peu de temps, une admirable série de dessins d'Ingres? De telles innovations ne manquent pas de faire progresser la science en attirant de nombreux visiteurs qui souvent rapportent de leurs études, des observations précieuses. C'est ainsi qu'un de nos peintres les plus éminents, M. Dagnan-Bouveret, a fait lors d'un récent voyage à Montauban, des découvertes rendues particulièrement actuelles par leur coïncidence avec l'Exposition centenale. D'après

Congrès d'histoire (VII^e section).

4

les renseignements qu'il a bien voulu me communiquer, on voit au Musée de cette ville, des études d'Ingres pour *Francesca da Rimini* et le *Vœu de Louis XIII*. Elles prouvent que le modèle du Paolo de *Francesca da Rimini* était une jeune fille et que l'artiste a posé en personne pour le Louis XIII. Tout récemment, la Commission des Monuments historiques a organisé au Trocadéro une exposition de dessins de Viollet-le-Duc qui complète fort bien l'admirable musée de moulages.

MM. les Directeurs des grands musées d'Europe sont les premiers à comprendre les avantages scientifiques qu'offre une diffusion aussi large que possible de notre patrimoine intellectuel et artistique. Ils semblent d'accord entre eux pour favoriser, par l'organisation pratique de leurs services, notre goût pour les dessins. Toutefois chez eux, le savant est doublé du conservateur responsable des objets confiés à sa garde, et les intérêts de l'un doivent se concilier avec les devoirs de l'autre. Organiser l'étude des dessins de manière à assurer à la fois les progrès de la science et la durée des œuvres d'art, telle paraît être aujourd'hui une des préoccupations dominantes des conservateurs. Les difficultés d'une pareille tâche sont suffisamment démontrées par la diversité des systèmes adoptés pour la réaliser.

Le musée du Louvre, qui ne possède pas moins de 40.000 dessins de maîtres, a fait une sélection d'environ 3.000 pièces de choix. Ces chefs-d'œuvre sont exposés sous verre, dans de spacieuses salles situées à l'ombre et préservées de toute humidité. Le public y circule librement et consulte les dessins à sa guise. Une exception à ce système n'est faite que pour quelques pièces particulièrement délicates que l'on trouve, également sous verre, dans des coffrets de bois fixés au mur et s'ouvrant du côté du spectateur au moyen d'une portière. Les autres dessins montés sur carton d'après la méthode Glomy, sont conservés dans des portefeuilles et réduits dans des armoires. Inutile d'ajou-

ter que MM. les Conservateurs en facilitent l'étude avec leur courtoisie bien connue.

Amsterdam, dont le musée est si riche en Rembrandt, expose un grand nombre de dessins sous verre. Les salles étant toutefois plus vivement éclairées que celles du Louvre, on y a fixé, devant les vitrines, de petits rideaux verts que les visiteurs ouvrent et ferment au moyen d'une tringle.

Aux Offices de Florence, les dessins de valeur sont presque tous exposés sous verre en pleine lumière.

Un système nouveau a été imaginé au British Museum, puis adopté ailleurs, notamment dans les grands musées d'Allemagne et d'Autriche, à la collection Albertine de Vienne, à la Pinacothèque de Munich, au Cabinet des estampes de Dresde et au musée de Berlin. Exposition, restreinte et souvent renouvelée, des pièces les plus importantes, communication facile de toutes les œuvres au grand public : tels sont les principes de cette nouvelle méthode. Pour permettre au public d'examiner à loisir les œuvres non exposées, les Directeurs de ces collections ont adopté un nouveau genre de montage offrant de sérieuses garanties contre les dangers que ces œuvres courrent d'ordinaire entre les mains d'un public souvent mal avisé. Ce procédé désigné en général sous le nom de *montage en passepartout*, est mis en pratique au musée de Berlin avec une précision remarquable, et je vous demande la permission, Messieurs, de vous décrire en détail le modèle adopté par les Directeurs de ce musée. Je m'aiderai, dans cette explication, des pièces qu'ont bien voulu me faire communiquer M. Lippmann, directeur du Cabinet des estampes de Berlin, et M. Friedländer, conservateur adjoint de la galerie de peinture.

Pour le montage, les dessins sont divisés à Berlin en trois catégories : les ouvrages d'importance secondaire, les œuvres de valeur et les dessins à double face. Les premiers sont montés sur une simple feuille de carton, les pièces de valeur sont enchâssées entre deux surfaces dont l'une est

évidée de manière à laisser apparaître le dessin, enfin, les dessins à double face sont fixés entre deux cartons évidés l'un et l'autre et placés dans le creux d'un second cadre auquel ils sont reliés par une charnière. Le visiteur peut ainsi mouvoir la feuille autour de son axe et en étudier les deux côtés. Jamais on ne colle le dessin directement sur le carton. Des onglets appliqués soigneusement sur les bords du revers sont repliés sur eux-mêmes et fixés à la monture. Cette précaution permet d'enlever facilement la feuille de carton, sans laisser de traces sur le dessin. Pour les œuvres montées sur passepartout, on n'emploie que deux onglets au lieu de quatre. Le cadre supérieur, appliqué sur le dessin, suffit dans ce cas à maintenir ce dernier en position.

Une feuille de papier de soie, bien tendue, protège le revers du carton contre les influences atmosphériques. La qualité du carton est choisie avec soin, de manière à donner à la feuille une solidité élastique et une surface lisse susceptible de nettoyages à l'eau.

J'ai cru devoir insister sur ces détails, parce qu'ils me paraissent mettre en lumière les avantages d'un système destiné, je crois, à être adopté tôt ou tard dans la plupart des collections de dessins. Il est probable qu'un procédé d'encartonage assurant les dessins contre tout danger, permettra aux directeurs des musées de substituer aux expositions permanentes des salles de travail où l'on mettra les œuvres directement entre les mains du public.

Les expositions permanentes offrent en général de graves inconvénients. J'ai mentionné déjà le privilège exceptionnel que constitue pour le musée du Louvre la faculté d'exposer une partie de ses dessins dans plusieurs grandes salles situées à l'ombre. Cet avantage n'existe pas dans toutes les galeries et je pourrais signaler maints cas où les dessins s'abîment à la lumière. A ce propos, permettez-moi, Messieurs, de vous citer les renseignements qui m'ont été fournis par un chimiste distingué, M. Durand-Gréville. Vous connaissez

sans doute les découvertes intéressantes qu'à faites M. Durand-Gréville sur la transformation des couleurs, en particulier de la verdure, dans les tableaux des primitifs italiens (son étude fut publiée en 1899 dans l'*Oeuvre d'art*) et plus d'un d'entre nous se souvient de la communication que fit cet érudit au dernier Congrès d'Amsterdam en 1898 sur les *mutilations et transformations des tableaux de gardes civiques*. La compétence, avec laquelle M. Durand-Gréville s'occupe de ces questions, lui donne une autorité que je suis heureux de pouvoir invoquer ici. Voici ce qu'il a bien voulu me dire à propos des dangers que courrent les dessins exposés à la lumière : « L'exposition constante à la lumière « agit comme décolorante sur tous les corps. Il suffit pour « s'en convaincre, d'examiner une collection de produits chimiques non renouvelés, conservés plutôt comme spécimens ainsi que cela se passe dans les laboratoires de lycées « et collèges. Toute substance chimique colorée, même « enfermée sous vitrine dans un flacon bouché à l'émeri « (surtout si elle est en poudre), subit une décoloration tant « à sa partie supérieure que dans celles de ses parties qui « sont en contact immédiat avec le verre du flacon, tandis « que sa masse intérieure, soustraite par son opacité à l'action de la lumière, a conservé sa couleur vive. On peut « le constater en ouvrant le flacon ou, simplement, en « l'agitant de manière à faire affleurer les parties intérieures de la substance qu'il renferme.

« Cependant il y a des degrés : la pierre noire, la sanguine, « la mine de plomb, l'encre de Chine, l'encre de papirus « égyptien (ces deux dernières composées surtout de charbon) sont les moins sensibles ; le trait à la pointe d'argent « l'est davantage. C'est l'encre ordinaire qui subit les transformations les plus grandes ; elle rougit, jaunit et pâlit « jusqu'à disparition presque complète.

« Toutefois, ce n'est pas aux rayons calorifiques de la lumière solaire, mais à ses rayons chimiques qu'il faut attribuer la plus grande part de ces transformations.

« S'il ne s'agissait que de *conserver*, le meilleur moyen
« semblerait donc être d'enfermer les dessins dans des
« cartons. »

L'expertise de M. Durand-Gréville me paraît concluante.
Toutefois le système de conservation dans les cartons prête
à des critiques. Énumérons-en quelques-unes en les réfutant
point par point.

C'est d'abord l'humidité qui menace les dessins, moins
isolés dans les armoires qu'ils ne le sont dans les vitrines.
Quelques précautions prises en temps utile suffiront pour
prévenir le mal. Je prends la liberté de citer ici encore
M. Durand-Gréville : « Il faut que les cartons de dessins ne
« soient pas au rez-de-chaussée ; que les salles, comme cela
« se fait déjà dans certains musées par exemple à la Natio-
« nal Gallery, possèdent chacune un hygromètre ou plus
« exactement deux thermomètres l'un sec, l'autre humide,
« qui permettent de constater facilement la température et
« le degré d'humidité de l'air de la salle. Le chauffage se
« fait par un calorifère à air chaud et sec, mais il n'est pas
« nécessaire (ni d'ailleurs possible) d'obtenir de l'air abso-
« lument sec, qui rendrait le papier trop friable. Il ne faut
« ouvrir les fenêtres pour aérer, que quand l'air est abso-
« lument sec ; faute de cette précaution les papiers trop
« longtemps enfermés emprunteraient de l'humidité aux
« murailles. Pour la même raison, il faut éviter de laisser
« trop longtemps sans aération les placards qui renferment
« les portefeuilles. On devrait aussi, pour plus de sûreté,
« enduire d'une substance imperméable (telle que le silicate
« de soude et d'ailleurs beaucoup d'autres) l'intérieur des
« murailles sur lesquelles sont appliquées les armoires à
« dessins. Il faut éviter avec soin, dans les musées, l'intro-
« duction de l'air chaud et humide et le refroidissement de
« cet air qui amène, sur toutes les parois froides, une pré-
« cipitation d'eau liquide, comme cela arrive souvent dans
« les maisons dont les escaliers sont en communication trop

« constante ou irraisonnée avec celle de la rue en hiver...
« Il est essentiel de tenir les fenêtres fermées toutes les
« fois que le temps est humide, même s'il n'en a pas l'air,
« car l'air chaud peut contenir beaucoup d'humidité, sans
« que cette humidité soit sensible, et elle ne le devient que
« quand l'air se refroidit... »

Un autre reproche que l'on pourrait adresser au système dont nous recommandons l'usage, c'est de livrer des objets de valeur à un public dans lequel se faufilent souvent des personnes mal intentionnées. On peut, nous semble-t-il, parer à cet inconvénient en organisant une surveillance rigoureuse dans les salles de travail. Au musée de Berlin, par exemple, deux surveillants occupent des tribunes élevées. L'un d'eux domine la salle en sa longueur, et l'autre en sa largeur, tandis que des gardiens circulent entre les tables.

En obligeant tout visiteur à placer son dessin sur un lutrin mobile on évite les accidents qui peuvent résulter d'un maniement inattentif des feuilles. Ces mesures qui risquent de paraître draconiennes à première vue sont singulièrement adoucies par le ton déférent que les employés sont tenus d'observer envers tous les visiteurs.

Une troisième objection — d'ordre plus sérieux — peut être faite à ce système. Parmi les amateurs de dessins, on ne trouve pas seulement des érudits qui aiment à s'approfondir dans une étude minutieuse. Une grande partie de ce public est composé de flâneurs intelligents, d'artistes en quête d'inspiration et de touristes pressés qui n'ont ni goût ni loisir pour faire une demande par écrit, s'asseoir devant une table de travail et feuilleter une série de gros portefeuilles. Ceux-là préfèreront sans doute les salles tapissées de chefs-d'œuvre sur lesquels ils peuvent jeter à leur aise un rapide coup d'œil. Même pour les professionnels de l'histoire de l'art il y a intérêt à voir des dessins s'étaler en grand nombre sous leurs yeux, à pouvoir revenir sans peine devant les

œuvres qui les ont frappés de prime abord. Pour ma part je conviens avoir fait au cours de mes visites répétées dans les salles de dessins du Louvre, des observations que ne m'auraient peut-être pas suggérées une étude de ces mêmes dessins classés dans des portefeuilles. Les impérieuses exigences d'une bonne méthode de conservation et les légitimes prétentions du travailleur doivent donc un sacrifice au public amateur. La plupart des grands musées d'Europe en tiennent compte en organisant des expositions temporaires où défilent petit à petit tous leurs dessins.

Après avoir indiqué comment on peut favoriser la connaissance des dessins par des procédés de conservation, je me propose, Messieurs, si vous voulez bien m'écouter encore un instant, de vous citer deux autres moyens visant le même but. Il s'agit des catalogues imprimés et des reproductions en fac-simile.

Nul ne contestera l'utilité des catalogues descriptifs et l'intérêt qu'il y aurait à les rendre plus nombreux, complets et rigoureusement scientifiques. Il n'est pas douteux cependant, que la critique moderne a rendu de pareilles entreprises singulièrement difficiles en ébranlant l'autorité des anciens inventaires, surtout en matière de dessins. Nos procédés de critique ont-ils fourni des résultats assez positifs pour que nous puissions, sans risquer de commettre de nouvelles erreurs, refondre nos anciens classements? La question est délicate, à en juger du moins par les manières différentes dont on l'envisage de part et d'autre.

A Berlin, par exemple, où les dessins sont relativement peu nombreux, les œuvres ont été déterminées et classées suivant les données de la critique moderne. A Vienne, au contraire, dans cette ancienne et merveilleuse collection de l'Albertine, l'inventaire primitif n'a pas encore été officiellement modifié. M. le Dr Méder qui travaille depuis dix ans avec une patience admirable à contrôler et à rectifier au besoin les vieilles attributions ne croit pas encore le moment

venu de réorganiser le contenu des portefeuilles. Au Louvre, M. le marquis de Chennevières, que je tiens à remercier ici des renseignements donnés avec tant d'obligeance, a choisi un procédé intermédiaire entre les précédents. Sans réformer en principe l'inventaire établi par M. Reiset en 1867, il range à leur place, les dessins dont l'ancienne attribution est reconnue fausse.

Quoi qu'il en soit, et malgré les tâtonnements peu scientifiques des recherches actuelles, il serait désirable — et je ne doute pas, Messieurs, que vous ne vous associez à mes vœux — que tous les musées publient des catalogues détaillés de leurs collections de dessins. Le type d'une pareille publication, tout particulièrement en ce qui concerne le format, me paraît être le *Catalogue sommaire des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du premier et du deuxième étage du musée national du Louvre*, Paris, in-42, s.d. — Ces ouvrages, accessibles à toutes les bourses pénétreraient en grand nombre — comme le font déjà les catalogues actuels — dans les milieux d'art et d'archéologie et contribueraient puissamment au développement de cette discipline. Les œuvres dont la paternité n'est pas établie d'une façon certaine, pourraient figurer sans inconvénients sous le titre *Anonyme* que l'on trouverait mentionné à propos de chaque période et de chaque École. Le grand écoulement dont jouiraient ces publications et la modicité des frais d'établissement permettraient aux auteurs d'en renouveler fréquemment l'édition en tenant compte des résultats obtenus par de nouvelles recherches. Il serait désirable que ces ouvrages contiennent des tables rangées non seulement par noms d'auteurs, mais aussi par matières. On en rendrait ainsi la consultation plus commode aux personnes s'occupant d'iconographie.

Ce genre de catalogue, très simple et laconique, n'empièterait nullement sur le terrain réservé aux publications illustrées. Destinés plus spécialement aux bibliothèques

publiques et aux amateurs fortunés, les fac-simile complètent fort utilement le rôle des collections et des catalogues, à condition qu'ils soient faits avec soin et donnent une idée exacte de l'original. Personne ne met en doute les services considérables que rendent des séries de photographies comme celles de la Maison Braun à Domach, des éditions de luxe comme celles que nous devons à M. Lippmann de Berlin (dessins de Dürer et de Botticelli), à M. le Dr Meder de Vienne (Dessins de l'Albertine; ouvrage paraissant chez Gerlach et Schark), à M. le marquis de Chennevières (dessins du Louvre), à M. Frizzoni (la collection de Bergame). Ces splendides ouvrages répandent au loin la connaissance des dessins; ils permettent aux savants d'avoir constamment sous la main des documents importants.

Ils remplissent encore un autre but dans les musées mêmes. Lorsque des dessins occupent une grande surface comme c'est souvent le cas pour des projets d'architecture, on ne dispose pas toujours d'un espace suffisant pour les suspendre dans des salles bien éclairées et accessibles au public. Les dimensions importantes de ces panneaux interdisent d'autre part des déplacements fréquents. Pour n'en pas priver les curieux, il suffira d'en faire établir des reproductions, pouvant être admises dans les salles de travail. Lorsque tel dessin particulièrement connu et souvent demandé en communication, risque de s'altérer entre les mains d'un public trop nombreux, pourquoi ne pas le remplacer par des reproductions fidèles, tout en réservant l'original à des travailleurs sérieux. C'est du moins ce qui se pratique à Berlin, où les célèbres illustrations du *Dante* de Botticelli sont réclamées par presque tous les visiteurs du musée.

Le degré de perfection que peuvent atteindre les procédés actuels de reproduction me paraît réalisé dans le récent ouvrage de M. Schmidt sur les dessins de Munich¹. Per-

¹. Dr W. Schmidt, *Handzeichnungen alter Meister im R. Kupferstichkabinett zu München*, 9 livraisons in-fol., Munich, 1900.

mettez-moi, Messieurs, de faire circuler à l'appui de mon affirmation trois spécimens de ces planches. Ce sont des dessins de Holbein, de Boucher et de Rembrandt. Les originaux ont été reproduits avec une extrême fidélité, jusque dans les moindres nuances du papier. Morelli-Lermolieff, de Milan, auquel on ne discutera pas un don rare d'observation, prit, lors d'une de ses visites à Munich, les fac-simile pour des originaux. — D'après les renseignements qu'a bien voulu me fournir M. Bruckmann, à Munich, l'éditeur de ce bel ouvrage, le secret d'un pareil résultat consiste dans la photographie en plein air. Il serait à souhaiter que toutes les collections publient leurs pièces de valeur en fac-simile, et que l'idée d'éditer des catalogues et des planches pénètre aussi dans les milieux de collectionneurs privés. Le catalogue de l'ancienne collection Malcolm par Robinson, celui de Weigel, et enfin la splendide publication que fait actuellement M. Arthur Strong¹ sur les dessins du comte de Pembroke prouvent que certains propriétaires sont disposés à mettre leurs richesses au service de la science.

Messieurs, si j'ai cru devoir indiquer les raisons qui militent en faveur d'une organisation toujours plus perfectionnée des collections de dessins, et d'une diffusion sans cesse plus étendue de la connaissance de ces dessins par le moyen du livre et de la gravure, je n'en admire pas moins sincèrement les progrès réalisés ces dernières années dans les grands musées et dans les Bibliothèques importantes d'Europe.

Les hommes de savoir et d'expérience préposés à la garde de nos collections publiques, nous prouvent journalement par d'ingénieuses innovations, l'importance qu'ils attachent au développement de nos instruments de travail. Je serais

1. S. Arthur Strong, *Reproductions in Fac Simile of Drawings by the old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery*. London, 1900, fol.

heureux, pour ma part, s'ils voulaient bien accueillir ces lignes comme un vote de confiance les félicitant des réformes déjà accomplies et des autres qu'ils ne manqueront pas de réaliser au grand bénéfice de l'histoire de l'art.

C. DE MANDACH.

PEINTRES-MÉDAILLEURS FRANÇAIS DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES

On sait quelle influence les peintres ont eu en Italie sur l'art de la médaille. C'est grâce au génie du peintre Vittore Pisano que, dans la première moitié du xv^e siècle, l'Italie a vu créer cette incomparable série de médaillons¹ qui forme une merveilleuse galerie de portraits. Francesco Raibolini, dit « Il Francia », cet autre peintre de talent, fit des médailles, grava de nombreux coins de monnaies et dirigea pendant longtemps la « Zecca » de Bologne². Matteo de Pasti, Antonio del Pollaiuolo, Pastorino de Sienne³, sont peintres en même temps que médailleurs.

Dans les Flandres, Quentin Metsys (ou Massys) est peintre et médailleur⁴, et le poète Jean Second, dont on connaît quelques rares médailles, avait aussi cultivé la peinture.

Il m'a semblé qu'il y a quelque intérêt à rechercher si l'art de la médaille en France, à l'époque de la Renaissance, n'avait pas été influencé directement par des peintres. Les notes que j'ai réunies ici ont pour but de contribuer à l'étude de cette question.

En 1470, Jehan Hennequart (*lisez Hennequin*), peintre

1. Al. Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, 1881; F. Ravaïsson, dans la *Rev. Archéol.*, 1893, t. II, p. 1.

2. A. Armand, *Les médailleurs italiens*, 1883, t. I, p. 103; t. II, p. 289.

3. *Ibid.*, t. I, p. 17, 58 et 188.

4. Dr Julien Simonis, *L'art du médailleur en Belgique*. Bruxelles, 1900, p. 29; cf. A. Pinchart, *Recherches sur les graveurs de médailles... des Pays-Bas*, 1858, p. 52.

du duc de Bourgogne, donne un reçu de la somme qui lui était due « pour avoir fait plusieurs patrons pour faire « coings de nouvelles monnaies, au nombre de trente « manières, dont je fis quatre de couleurs, lesquelles mon- « dit Seigneur choisit entre les autres¹ ».

Je ne crois pas qu'on puisse actuellement déterminer quelles sont les monnaies dont Jean Hennequin a dessiné les modèles.

C'est aussi un peintre renommé, ce Jehan Bourdichon (1457-1520)², qui, après avoir exécuté en 1484 et 1485, quarante écussons aux armes des chevaliers de Saint-Michel et une généalogie des ducs de Bourbon avec des miniatures, est cité de la manière suivante, en 1491 :

« A Jehan Bourdichon, la somme de cent quatorze « livres tournois, pour avoir faict et pourtraict le patron « des monnoies de Nantes en dix ou douze façons, faiz du « fin or et du fin argent; Item la ville et le chastel de « Nantes en diverses façons et couleurs³. »

On place Jean Bourdichon à côté de Jean Foucquet et l'on a songé à lui attribuer le célèbre livre d'heures d'Anne de Bretagne conservé à la Bibliothèque Nationale⁴. Bien que cette attribution ne soit pas certaine, j'ai examiné ce précieux volume, et j'y ai trouvé deux miniatures où l'on voit une fontaine et une église du style gothique fleuri⁵.

1. M^{me} de Laborde, *Glossaire*, 1872, p. 396. — On sait que Hennequin, né à Bordeaux, entra au service des ducs de Bourgogne, dès 1453, et décore leur palais à Bruges.

2. Ces dates ne sont pas certaines. Voy. sur cet artiste, *Archives de l'art français*, t. IV, p. 1; M^{me} de Laborde, *La Renaissance des Arts*, t. I, p. 172 à 182; Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, t. II, 1861, p. 18 à 20 et 258; Ch. Grandmaison, *Les Arts en Touraine*, p. 55 à 58; *Nouvelles archives de l'Art français*, 1872, p. 146, et J. Guiffrey, *ibid.*, t. VI, 1878, p. 194 à 197.

3. A. Jal, *Diction. crit. de biogr. et d'hist.*, p. 271; Docteur Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, p. 41 (*Mém. Soc. Archéol. de Touraine*, 1885); John Bradley, *A Dictionary of Miniaturists*, 1887-1889, t. I, p. 159.

4. Voy. Aug. Molinier, *Les manuscrits et les miniatures*, 1892, p. 263 et 270. Cf. Émile Male, *Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mars 1902.

5. Aux f°s 91 et 187.

Cette remarque présente quelque intérêt, car des monnaies d'or frappées à Nantes, au nom d'Anne de Bretagne, à une époque qui coïncide avec celle du document précité, montrent cette princesse assise sur une chaise également de style gothique.

J'avoue que je suis porté à considérer ces monnaies (dites *cadières*) comme celles dont Bourdichon avait fourni le patron ; on reconnaît dans l'ensemble de la composition de ces pièces l'influence d'un artiste de goût¹.

Le modèle de la médaille fabriquée à Lyon pour l'entrée solennelle de Charles VIII, en 1494, doit être attribué à Jean Perréal, peintre du Roi, qui avait été chargé de préparer les « histoires et mystères² ». Quand Louis XII et Anne de Bretagne entrèrent aussi à Lyon, le 10 juillet 1499, c'est encore Jean Perréal qui fit tous les dessins concernant cette entrée et on doit lui attribuer certainement le projet de la médaille, modelée, comme celle de 1494, par Nicolas Leclerc, mais avec l'aide de Jean de Saint-Priest et de Jean Le Père³.

On a voulu attribuer au même Jean Perréal le dessin de la médaille offerte à Marguerite d'Autriche par la ville de Bourg, le 2 août 1502, mais c'est là une pure hypothèse que nous laisserons de côté⁴.

C'est encore à Perréal qu'un autre auteur attribue le modèle de la médaille d'or offerte au roi Louis XII à son entrée à Tours en 1501⁵. En effet, bien que « Michau

1. Voy. Poey d'Avant, *Monnaies féodales*, t. I, et E. Caron, *Monnaies féodales françaises*, 1882, p. 60, pl. III, n° 21.

2. E. L. G. Charvet, *Biographies d'architectes ; Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*, Lyon, 1874, p. 15 à 19. — R. de Maulde La Clavière, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}*, 1896, p. 12 et 13.

3. E. L. G. Charvet, *op. laud.*, p. 37 et s. ; R. de Maulde La Clavière, *op. laud.*, p. 21; Natalis Rondot, *La médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs Louis Lepère, Nicolas de Florence et Jean Lepère (1494)*, 1884, p. 29.

4. M. R. de Maulde La Clavière fait remarquer que Jean Perréal était en Italie, au mois d'août 1502 (*op. laud.*, p. 105).

5. A. de Montaiglon, dans les *Archives de l'art français*, t. I, 1872, p.

Collombe, tailleur d'ymaige », ait été payé « pour avoir fait ung patron des pièces d'or données au roy en ladite entrée¹ », on sait d'autre part que le même Michel Colombe exécuta le tombeau de François II et de Marguerite de Foix, à Nantes, d'après les dessins de Perréal².

Il est donc possible que ce dernier ait fourni un dessin à Michel Colombe qui aurait ensuite exécuté un modèle en relief, à l'aide duquel Jehan Chappillon, maître orfèvre à Tours, fit la fonte de la médaille de 1501³. Il est certain que la médaille de Tours se distingue de celle de Lyon (1499) par un faire plus rude. Mais si nous réfléchissons que des orfèvres différents ont mis la dernière main à ces deux monuments, nous aurons déjà une explication suffisante de la diversité du style.

Je ferai remarquer que sous le règne de Louis XII la monnaie courante est marquée de l'effigie du roi⁴. Si Perréal est le principal auteur des médailles de Lyon et de Tours, n'a-t-il pas eu quelque influence sur l'évolution des types monétaires?

C'est encore un peintre, Jacquelin de Montluçon (« Molisson, Molusson et Monlusson », dans les textes), que nous trouvons chargé de travaux assez divers à Bourges. Ainsi, en 1497, un article des comptes de l'Hôtel-de-Ville de Bourges, est ainsi conçu :

208 : « C'est sur un dessin de Perréal que Michel Columbe a modelé la médaille offerte à Louis XII par la ville de Tours. » — Depuis que la présente notice a été lue au Congrès de 1900, M. Paul Vitry a repoussé l'hypothèse du dessin fourni par Perréal pour la médaille de Tours, tout en reconnaissant dans cette pièce les traces d'une influence italienne. M. Vitry m'attribue à tort la paternité de l'idée de Montaiglon (*Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris, 1901, p. 376).

1. *Revue Numism.*, 1856, p. 141 (Art. de Dauban).

2. E. L. G. Charvet, *op. laud.*, p. 57; et du même, *Les édifices de Brou à Bourg en Bresse*, 1897, p. 108.

3. Docteur Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, p. 62 et 82 (*Mém. Soc. Archéol. de Touraine*, 1883).

4. On place cette innovation en 1513. Les rapports entre la France et l'Italie suffiraient seuls à expliquer l'emprunt du type italien du *teston*. Mais nous n'oublierons pas non plus que Perréal revenait alors d'Italie.

« A Jacquelin de Molisson, 21 l. pour avoir painct les
« armes du Roy en ung penonceau de fer, enchassé de fer
« qui est sur le puits de la croix de Pierre.

« id. 20 s. pour 4 escussons mis à quatre grans torches à
« la procession de la paix.

« id. pour avoir faict le patron des gectons à compter
« qui ont esté faicts pour la chambre de lad. ville, 5 s.¹. »

Le même peintre reçoit en 1499 et 1500, la somme de
20 sols, « pour ung patron de voyrières et pour l'escripture
« de lad. voyrière².

Il est probable que les jetons de la ville de Bourges fabriqués, en 1500, par Philipot Cotin, monnoyer à Paris³, avaient été faits sur un modèle fourni par Jacquelin de Montluçon, puisque ce peintre était, à cette date, comme en 1497, au service de la cité de Bourges. L'absence de dates sur les jetons de cette ville permet d'hésiter au sujet des pièces qu'on peut attribuer à Jacquelin de Montluçon. Peut-être est-il l'auteur du curieux jeton représentant un berger, œuvre dont le style a une saveur particulière⁴.

A Romans, nous trouvons encore un peintre qui est expert dans la fabrication des monnaies et des médailles. François Thévenot, venu d'Annonay, et nommé « mestre « Francès lo peyntre », fit en effet diverses peintures. En 1514, il avait entrepris pour la maladrerie de Voley, un retable avec un tableau représentant le mauvais riche⁵. Le

1. Bon de Girardot, *Les artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges*, Nantes, 1861 (autographie), p. 29. — La mention relative aux jetons a été signalée en quelques mots par H. Boyer, dans les *Mém. de la Soc. hist. du Cher*, 2^e s., t. 1^{er}, 1868, p. 99, note 2.

2. Bon de Girardot, *op. laud.*, p. 29.

3. A. de Barthélémy, *Documents sur la fabric. des jetons*, dans les *Mélanges de Numism.*, t. I, 1874-1875, p. 243 et 244.

4. H. de La Tour, *Catalogue de la Collection Rouyer*, I, 1899, p. 81, pl. XII, fig. 12; et Adrien Blanchet, dans les *Procès-verbaux de la Soc. de numismatique*, 1900, p. xxxviii.

5. U. Chevalier, *Mystère des trois Doms joué à Romans en 1509*, suivi de *Documents relatifs aux représentations théâtrales en Dauphiné de 1484 à 1535*, 1887, p. 21 et 22.

5 novembre 1522 [alias 5 août 1523], François Thévenot remplaça comme graveur à la Monnaie de Romans, Loys Bernart, depuis assez longtemps décédé¹.

Nous retrouvons le nom de Thévenot à propos des médailles qui devaient être offertes au roi François I^{er} lors de son entrée à Romans en 1533².

Des quatre médailles que Thévenot avait gravées pour le roi, la reine, le dauphin et le comte de Saint-Pol, nous connaissons seulement celles de François I^{er} et du dauphin. La première porte un écu aux armes de France et Dauphiné et, au revers, une salamandre dans le feu, sous une couronne³; la seconde porte un écu écartelé de France-Dauphiné et France-Bretagne, et au revers, un dau-

1. F. de Saulcy, *Éléments de l'histoire des ateliers monétaires du royaume de France*, 1877, p. 67; F. de Saulcy, *Recueil de documents monétaires... jusqu'à François I^{er}*, t. IV, 1892, p. 199, 200, 205, 209, 243, 268, 404 (en 1542), 446, 452 et 453 (en 1545).

2. Bien que ces documents aient déjà été publiés in extenso, il n'est pas inutile d'en donner les passages principaux, d'après la publication de l'abbé U. Chevalier, p. 28* J⁴: « Memoire que messieurs les consulz ont « baillé à maistre Francoys Thevenoxt, painctre,... une pille et trosseau « faictz aux armes de la Reyne de France, lesquelz on avoit faict fere audit « maistre Francoys pour monneyer certeynes piesses d'or pour faire « present a ladite Dame, si elle eust faict son entrée nouvelle en ceste « ville, comme l'on pretendoit, avecques le Roy nostre sire ; et lequel pille « et trosseau luy ont esté payez et les a en garde tant seulement de ladite « ville : le premier jour de février mil V^o XXXIII. a la Incarnacion ». (1534) — « Il est ascavoir (var. : Et est a scavoir) que la ville avoit sémblablement « faict fere ausdit maistre Francoys troys autres pilles et trosseaulx aux « armes de France, du daulphin et du conte de Sainct Pol, lesquelz la ville « a donnez audit maistre Francoys en payement de ce que luy estoit deu. Ce « XIII^e jour du moys de octobre 1540, maistre Francoys Thevenoxt a rendu « les trosseaulx et pille dessus dits... ; et les autres trosseaulx et pilles luy « sont demourez pour la fasson. » Ces textes sont aussi publiés d'après le « Papier roge des debtes de la ville » (f^o 180, v^o), dans l'ouvrage de P. E. Giraud et Ulysse Chevalier, *Le mystère des trois Doms joué à Romans en MDIX*, Lyon, 1887, p. 823 et 824.

3. E. Giraud, *Entrée de François I^{er} à Romans, en 1533*, dans le *Bull. de la Soc. d'Archéol. de la Drôme*, t. VII, 1873, p. 97 à 100; *Trésor de Numism.*, *Méd. franc.*, p. 7, pl. IX, 1; G. Vallier, dans le *Bull. Soc. d'Archéol. de la Drôme*, t. VIII, 1874, p. 220.

phin surmonté d'un lis¹. Sur les deux médailles, on lit *Rhomandissorum Xeniolum 1533*, et le type du revers est renfermé dans un élégant entourage de lis et de fleurons qui est une preuve du talent décoratif de Thévenot.

A peu près à la même époque, où Thévenot travaillait à Romans, le peintre Léonard Rose ou Roze, était employé comme *tailleur auxiliaire* à la Monnaie de Lyon (en 1544)².

Assurément les renseignements que je viens de réunir ne sont point très nombreux. Mais si, d'une part, je crains fort d'avoir ignoré bien des faits intéressant mon sujet, d'autre part, je suis porté à croire que les renseignements surgiront maintenant de tous côtés, puisque nous avons posé un problème dont on s'était peu occupé jusqu'à ce jour.

Adrien BLANCHET.

1. E. Giraud, *loc. laud.*; G. Vallier, *loc. laud.*, p. 228; G. Vallier, *Bretagne et Dauphiné*, p. 6 (Extrait du Congrès archéol. de Vannes, 1881).

2. N. Rondot, *Les Graveurs de monnaies à Lyon du XIII^e au XVIII^e siècle*, 1897, p. 41. — Plaçons ici une remarque qui peut avoir de l'intérêt pour le sujet qui nous occupe présentement. N. Rondot a fait observer qu'une médaille représentant le peintre Jean Clouet a des traits de ressemblance avec les médailles à l'effigie de Jacques Gauvain, faites par ce dernier (*Les médailleurs lyonnais*, 1896, p. 19).

PROJET D'ORGANISATION D'UN
INVENTAIRE PHOTOGRAPHIQUE
DE LA FRANCE

Le projet sur lequel j'ai appelé la bienveillante attention du Congrès d'Histoire de l'Art, consiste à mettre à profit la diffusion, chaque jour plus étendue, des procédés photographiques et le nombre grandissant des photographes professionnels ou amateurs, pour entreprendre une sorte d'Inventaire Photographique de toutes les richesses d'art de la France, monuments, musées, etc.

Ce gigantesque travail, auquel ne suffiraient ni les forces ni les ressources d'aucun éditeur, me paraît au contraire très facilement et très pratiquement réalisable par la coordination des efforts individuels de tous les photographes de province, des sociétés d'amateurs, des professeurs d'Universités, des architectes, des artistes, des archéologues, etc. qui peuvent, sur place et à loisir, étudier un sujet à reproduire, choisir leur temps, saisir les moments les plus favorables, recommencer au besoin leurs clichés et tout cela dans des conditions uniques.

Déjà chaque année, des milliers et des milliers de clichés sont ainsi exécutés sur tous les points de la France, mais cela sans aucune utilité pratique pour l'Histoire de l'Art; ils restent généralement inconnus, enfermés au fond d'une armoire après une ou deux épreuves tirées. D'autre part, tout ce travail est fait sans méthode, sans but, alors qu'il

suffirait de lui donner une direction et un lien pour en obtenir des résultats incalculables par la centralisation des clichés.

C'est le moyen d'assurer cette direction et de régler cette organisation que je vais me permettre d'étudier avec vous.

Direction. — Il me paraîtrait tout d'abord indispensable de donner à ceux qui viendront apporter leur concours à cette œuvre de l'*Inventaire Photographique* (ou tout autre nom à déterminer) les garanties les plus sérieuses et la perspective de sanctions morales et effectives pour leurs travaux.

Comment répondre à ces desiderata? En plaçant tout d'abord cet Inventaire Photographique de la France sous le contrôle d'une commission ou comité qui, par sa haute compétence, la valeur personnelle et le savoir respecté de ses membres, donnerait de suite l'impression aux photographes (toujours professionnels ou amateurs) qu'ils sont en présence d'une chose sérieuse et que les promesses faites ne sont pas celles d'un prospectus commercial plus ou moins déguisé.

Surtout pour une entreprise appelée à se développer en province, il importe que son rôle, son utilité générale, soient indiquées par les noms de ceux qui s'y intéressent.

J'avais, il y a deux ans, proposé à la Direction Générale des Beaux-Arts de prendre elle-même la direction de cette œuvre et je crois que le projet avait toutes les chances d'être favorablement accueilli; malheureusement les questions administratives sont, vous le savez, soumises à beaucoup de réserves et de retards, aussi, afin de gagner du temps et d'aboutir de suite à quelque chose, serais-je d'avis de commencer immédiatement avec l'initiative privée, sauf à espérer toujours le concours de l'État extrêmement précieux dans cette circonstance.

Et si j'insiste particulièrement sur ce point, c'est pour deux raisons bien simples.

La première c'est que l'on doit s'attendre à des résistances acharnées, lorsque nous voudrons photographier certains

musées, certains objets d'art, certains monuments et que, dans un pays centralisé comme le nôtre, l'estampille officielle ou quasi-officielle est indispensable pour vaincre bien des obstacles.

La seconde raison est d'essence plus délicate. Lorsqu'en effet nous allons faire appel à tous ces photographes fervents sur lesquels nous comptons pour la réussite, nous leur offrirons, comme vous le verrez tout à l'heure un droit d'auteur, mais il faudra aussi leur donner l'espoir que leurs efforts auront une sanction morale aux yeux de leurs collègues. Cette sanction, j'avais cru la trouver dans un projet primitif en disant que tout cliché remarquable adressé à l'Inventaire serait « ... annexé à la collection des Monuments historiques ». Ce serait à vous, Messieurs, à voir comment on pourrait la remplacer ; beaucoup trouveront que c'est un enfantillage sans importance, ils auront tort, car dans une œuvre aussi complexe et aussi étendue que celle-ci, il ne faut pas négliger les petits détails. Excusez-moi de cette comparaison familière, mais je suis persuadé que la perspective de mettre sur une carte de visite « collaborateur, correspondant de l'Inventaire photographique, etc. » nous vaudrait bien des voyages fatigants, des dérangements, des échafaudages... et des photographies excellentes.

Droit d'auteur. — J'ai parlé tout à l'heure d'un droit d'auteur, car cela me paraît constituer un élément de succès assuré. Non pas que personne, je le suppose, puisse s'illusionner sur les revenus financiers qui en découleraient pour les photographes, mais il y a d'autres motifs. D'abord le plaisir bien naturel et probablement nouveau pour beaucoup de nos adhérents de toucher une petite somme produite par leur travail manuel, puis celui d'avoir d'une façon matérielle la preuve que le public a apprécié son œuvre, avec un peu de cette reconnaissance attendrie du jeune poète pour les acheteurs de son livre.

Par contre, il est des photographes modestes, des professionnels de petite ville ayant à subir de longs chômagés, qui ne dédaigneraient pas ce petit revenu, de jeunes amateurs qui s'en serviraient pour s'acheter de meilleurs produits, etc.

D'autres fois, et je crois que ce serait le cas le plus général, les sociétés d'amateurs pourraient grouper les clichés de leurs membres et employer la recette de fin d'année à la création de médailles, de concours, etc.

Mais pour que cette question du droit d'auteur soit hors de conteste et éviter toute difficulté, il est nécessaire d'estampiller toutes les épreuves et de mettre la perception sous un contrôle indiscutables. Dans ce but, j'ai préparé un traité avec l'Agence Générale de la Société des Artistes Français qui a accepté la surveillance, le timbrage et la perception du droit. Tout cliché accepté est immatriculé et les épreuves estampillées. Quant à ce que sera ce droit lui-même c'est au Comité qu'il appartiendra de le déterminer. Je serais d'avis pour ma part de le fixer à un taux très modique, puisque le but principal est la divulgation de documents artistiques à bon marché.

Organisation du travail. — Le travail le plus urgent serait celui qui consisterait à centraliser les clichés existants, on verrait ensuite à susciter la création des clichés qui font défaut. Pour arriver à ces deux résultats, je crois qu'il serait indispensable de recourir à une division régionale. Prenons par exemple le cas d'un professeur d'histoire de l'Art dans une Université de province, nul ne serait mieux placé que lui pour se mettre en relation avec les sociétés photographiques locales, les autorités compétentes et rassembler tout ce qui concerne la Bourgogne, l'Auvergne.

Il faut en effet beaucoup compter sur les petits foyers que l'on créerait ainsi pour, d'une part, faire de la propagande afin d'amener des clichés, et de l'autre servir de pre-

mière barrière contre l'envahissement des non valeurs. Une des objections qui m'a été le plus souvent faite, lorsque j'ai parlé du plan que je vous soumets en ce moment a été celle-ci : Vous serez débordés par des clichés mauvais, sans intérêt. Il y a là également un péril à redouter et c'est pour opérer ce premier travail de filtrage que l'on devrait s'assurer le concours de gens compétents sur place ; les sociétés d'amateurs photographes sont tout indiquées pour cela. Elles tiendraient à honneur de se faire représenter par de belles reproductions, dirigeaient les travaux de leurs membres, tandis qu'à côté le professeur ou l'écrivain d'art leur indiquerait ce qu'il conviendrait de faire.

Si, dès le début, l'*Inventaire photographique* s'entendait avec douze ou quinze sociétés importantes, la récolte commencerait immédiatement. Il y a d'ailleurs déjà dans diverses classes de l'*Exposition* des séries de photographies extrêmement intéressantes dont leurs auteurs consentiraient sans doute à donner ou prêter leurs clichés.

Il serait trop long d'entrer ici dans la suite de tous les détails que je prévois, ce serait l'objet d'un règlement à élaborer très soigneusement avec le comité. Il faut en effet envisager de nombreuses éventualités.

— Comment se fera l'acceptation définitive du cliché, si l'auteur l'abandonne définitivement à l'*Inventaire* (sauf bien entendu ses droits d'auteur) ou s'il le prête pour un temps déterminé?

— Comment se fera le retrait, car, s'il est parfaitement légitime à un auteur de reprendre son cliché prêté, on ne peut admettre non plus qu'il puisse le réclamer sur l'heure, lorsqu'il y a eu des catalogues imprimés, des frais faits, etc.?

— Comment procédera-t-on en cas de demande de reproduction ?

Prix de vente au public. — Les prix de vente seraient calculés de façon à donner les plus grandes facilités au

public, ils seraient établis en ajoutant au prix de revient du tirage, le droit d'auteur et un tant pour cent pour les frais généraux ou remises marchandes.

Catalogues. — On devrait établir des listes de desiderata toujours par régions et les adresser aux personnes que cela pourrait inciter à faire le travail.

De même il serait nécessaire d'imprimer de temps en temps les listes des clichés mis à la disposition du public; peut-être pourrait-on le faire sous forme d'abonnements afin de diminuer les frais en assurant en échange aux adhérents ou abonnés un avantage sur le prix courant du public.

Mais ce sont là des questions secondaires et j'ai déjà trop abusé de votre temps, il me reste pourtant deux mots à vous dire :

1^o C'est que dans tout ce qui précède, je n'ai pas parlé des peintures parce qu'à mon sens c'est un travail trop délicat pour pousser nos adhérents dans cette voie. Ce serait à l'Inventaire lui-même à examiner la meilleure solution, la seule grosse difficulté à prévoir venant des autorisations.

2^o C'est que j'ai envisagé uniquement l'Inventaire s'appliquant à la France, mais que rien bien entendu ne s'opposerait à son extension à l'Europe entière, grâce à des échanges et à des adhérents étrangers.

Tels sont, Messieurs, les détails du projet que j'avais conçu et que je soumets à votre jugement et à vos avis éclairés.

J. E. BULLOZ.

L'ENCRE

DANS LES DESSINS DES VIEUX MAITRES

Après avoir autrefois prouvé que, très souvent, dans le décor des vases grecs, on a considéré comme étant bruns, jaunes ou rouges dès l'origine, certains traits qui en réalité avaient été primitivement noirs ; après avoir montré, plus récemment, au Congrès des Historiens de l'Art, à Amsterdam, que la verdure aujourd'hui brune et parfois bleuâtre de la plupart des tableaux anciens avait été primitivement verte avec toutes les nuances de la nature ; nous voudrions élargir le domaine de nos recherches en y introduisant les dessins des vieux maîtres et, plus spécialement, les dessins à l'encre.

Nous avons hésité longtemps à faire ce dernier petit travail, craignant que l'on ne nous reprochât de prouver l'évidence et, selon l'expression vulgaire, « d'enfoncer une porte ouverte ».

Tout le monde sait, en effet, que les vieilles encres pâlissent souvent, parfois même jusqu'à devenir indéchiffrables.

Mais la puissance de l'habitude est si grande, que chacun de nous conserve dans un coin de son esprit telle opinion dont la fausseté est prouvée par certains faits très bien connus de lui.

A l'appui, je citerai une observation qui remonte à une dizaine d'années, à l'époque où je réunissais

le plus possible de documents pour établir que le trait du décor de beaucoup de vases grecs (non de tous, assurément) était tracé avec un oxyde noir de fer qui, par suroxydation, avec ou sans hydratation, a passé au rouge, au brun, au bistre, au jaune vif, selon le cas. Ne pouvant traverser la mer pour une simple vérification de peu d'importance, je priai un ami qui était sur place de bien vouloir aller constater, dans un certain musée, si un dessin de vase grec reproduit en bistre dans les livres spéciaux n'aurait pas conservé des traces bien nettes de noir dans les parties du trait les plus chargées de pigment. J'indiquais d'ailleurs à mon ami le sens de mes recherches. Celui-ci s'adressa au conservateur, homme très savant, d'un esprit original et chercheur — et même trouvez, — qui montra la plus grande complaisance, examina lui-même le vase et conclut :

« Je crains que votre ami ne se lance dans une fausse voie : c'est *seulement* la couleur qui a pâli... »

Le savant conservateur était du même avis que moi, en fait; mais, préoccupé d'autres recherches, d'ailleurs remarquables, il n'avait attaché à sa propre constatation d'un changement de couleur qu'une attention distraite ; et, certainement, même si le catalogue de cette section du musée a été refait, on continuera d'y trouver, à propos du vase susdit, la mention : « trait dessiné au bistre ».

Eh bien, il se passe quelque chose de semblable dans tous les catalogues de dessins de maîtres. L'encre y est à peu près inconnue; le bistre et la sépia y dominent tyranniquement; et nous pensons qu'il y a là un petit abus à réformer, une erreur d'importance secondaire, je veux bien, mais une erreur à corriger.

C'est au musée du Louvre que nous prendrons nos arguments; mais il va sans dire qu'un pareil travail peut se faire dans tous les musées, dans toutes les collections de dessins, publiques ou privées. Le choix du Louvre, dans la circonstance actuelle, aura cela de commode, qu'il permet-

tra à plusieurs d'aller immédiatement, au lendemain même de cette séance, faire toutes les vérifications nécessaires, — et y en ajouter beaucoup d'autres, car nous sommes bien loin d'avoir épuisé le sujet.

Et d'abord, tout le monde admet que certains dessins sont à l'encre noire, bien que, sur plusieurs points, ils aient déjà plus ou moins bruni.

Mais pourquoi y a-t-il des dessins, également anciens, dont les uns sont restés absolument noirs, tandis que d'autres ont partiellement tourné au brun et au jaune?

C'est qu'il existe deux sortes d'encre : l'une, la plus ancienne, la seule employée dans les papyrus égyptiens avant la conquête romaine, est faite de noir de fumée et, par cela même, peut bien pâlir légèrement, mais ne tourne jamais au brun ni au jaune.

L'encre de Chine est une encre au noir de fumée. Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, l'usage général s'établit d'employer une encre tout aussi noire, mais dont la base était une combinaison chimique de peroxyde de fer et d'acide gallique. Bien entendu, à cette époque lointaine, l'empirisme régnait presque seul et on ignorait la véritable composition des substances obtenues avec les minerais de fer et l'infusion de noix de galle.

Ce qui est certain, c'est que, depuis lors, deux encres ont été en usage, l'une inaltérable, la seconde destinée à donner des surprises, à faire commettre des erreurs.

L'encre de fer, en effet, n'est noire que par l'action de l'acide gallique. Si cet acide, organique, donc plus destructible, disparaît de la combinaison, (peut-être dévoré par un microbe spécial, peut-être attaqué aussi par les rayons chimiques de la lumière solaire) ce qui reste est un peroxyde de fer, plus ou moins jaune ou rouge.

Nous allons voir que les artistes employaient indifféremment les deux encres, sans se douter même de leurs différences de composition et d'origine. Tout au plus avaient-

ils remarqué que l'encre au noir de fumée, plus coulante, plus homogène, convient mieux au lavis. C'est ce qui fait qu'aujourd'hui tous les lavis de dessins industriels sont exécutés à l'encre de Chine, bien que personne, sans doute, ne songe aux avantages que présente cette encre au point de l'inaltérabilité.

Quant aux encres d'aniline, dont la chimie moderne nous a dotés, espérons que pas un seul dessin, pas un seul manuscrit de quelque importance n'aura été exécuté avec leur aide, car la moindre goutte d'eau suffirait à tout effacer.

* *

A la lumière de ces simples remarques, faisons une promenade dans les salles de dessins du Louvre. Les dessins à l'encre restés complètement noirs seront facilement distingués des autres, et on pourra les baptiser du nom de dessins à l'encre de Chine [ou à l'encre de noir de fumée, sans avoir peur de se tromper]. Mais aussitôt que, dans un dessin, une partie, si petite qu'elle soit, a cessé d'être complètement noire pour devenir brune ou jaune, on peut être certain que l'encre de fer a passé par là.

Le dessin de Raphaël (n° 321), étude pour le *Père Eternel* de la *Dispute du Saint-Sacrement*, est à l'encre de Chine, cela ne fait pas de doute.

Nous disons, pour simplifier, « encre de Chine » au lieu de « encre faite avec du noir de fumée », qu'elle vienne de Chine ou non.

En revanche, examinez les quatre feuilles d'études (n°s 2293 à 2296), de Verrocchio ; vous verrez dans les grandes et petites figures ou fragments de figures, ainsi que dans les écritures qu'elles contiennent, tous les degrés de transition depuis le noir — ou, au moins, le brun extrêmement foncé — jusqu'aux nuances du bistre le plus pâle, *selon que le trait est plus ou moins épais, plus ou moins fin*.

Même remarque, dans la *salle des Boîtes*, pour les divers dessins à la plume de Michel-Ange, où toutes les variétés de ton de l'encre qui a changé de couleur se trouvent souvent dans la même feuille, parfois dans la même figure. Encre de fer, sans aucun doute possible.

Ceux qui voudraient des preuves plus frappantes, plus précises, n'ont qu'à examiner dans la même salle, si riche en chefs-d'œuvre, un triptyque artificiel dont le panneau n° 319 est un magnifique *Christ mort*, de Raphaël. Nous n'avons pas le temps d'admirer ici la noblesse de cette composition, la vérité dramatique des attitudes, la Vierge pâmée, aux yeux convulsés, le saint Jean du coin droit, si simplement expressif. Allons tout de suite à la question technique : les traits, dans ce dessin à la plume, là où ils étaient fins, sont aujourd'hui d'un roux extrêmement pâle ; mais peut-on douter qu'ils aient été noirs, quand on voit que l'encre est restée noire partout où les traits étaient ou plus forts ou enchevêtrés ?

Il y a mieux : un des volets de ce triptyque est un reçu de Raphaël pour travaux divers. Ce détail, qui comprend deux pages in-4°, n'est pas écrit de la main du maître ; mais les huit dernières lignes, dont trois et demie de la propre main de Raphaël, écrites avec une plume plus grosse, ont beaucoup mieux conservé leur couleur ; elles sont d'un brun foncé, restées même noires dans tous leurs traits surchargés ou leurs boucles bouchées.

Dans la même salle, nous avons admiré une composition de Jules Romain (n° 260, *Bacchants et Bacchantes*), où les plis des draperies en mouvement font des lignes élégamment harmonieuses. Jules Romain s'est élevé quelquefois très haut ; il n'a eu que le tort de se trouver trop près de son divin maître... Mais laissons là l'esthétique. Le catalogue, à propos du n° 260, dit : « A la plume, lavé de bistre ». Nous sommes persuadé qu'il faut dire : « A la plume avec encre de fer, lavé d'encre de fer légère ».

La transformation, pourtant, a été si complète dans ce dessin, qu'on aurait le droit de conserver des doutes, s'il n'y avait pas un « témoin » très véridique à l'appui de notre opinion. Un accident arrivé au dessin avait coupé le pied et la partie inférieure de la jambe d'un jeune bacchant dansant, et quelqu'un — Jules Romain ou un autre, peu importe, — ayant remplacé le morceau de papier déchiré, y avait redessiné le pied avec sa partie d'ombre au lavis. N'est-il pas évident *a priori* que le correcteur, quel qu'il soit, a dû rétablir le lavis d'ombre de la même couleur que le reste du dessin ? Et pourtant, chose bizarre, la portion de jambe et de pied rajustée est *grise*, nullement bistre !

Il faut en conclure qu'au moment où le raccord a été fait — par l'auteur ou non, je le répète, peu importe — *le dessin tout entier avait des ombres grises*, c'est-à-dire faites avec un pinceau trempé dans un mélange d'eau et d'encre de fer. Le restaurateur, pour ajouter la jambe et le pied manquants, s'est servi d'encre de Chine, sans se douter qu'avec le temps son encre resterait inaltérée, alors que tout le reste de la composition passerait lentement du noir au bistre.

Nous pourrions multiplier à l'infini les exemples. Dans la petite salle des Boîtes, nous avons noté, en courant, seize dessins de divers maîtres qui ont passé du noir au bistre et qui ont souvent beaucoup gagné, du reste, à cette transformation. Pour la plupart, l'évidence est flagrante ; quelques autres peuvent bénéficier du doute, puisqu'enfin on ne peut nier que certains dessins, surtout au pinceau seul, aient été exécutés à la sépia. Il serait absurde de vouloir aller d'un extrême à l'autre. Ce qui nous paraît légitime, c'est de demander qu'on examine chaque dessin en particulier avant de l'enrôler, soit dans les bisters inaltérés, soit dans les noirs d'encre de Chine, soit dans les noirs d'encre de fer, ces derniers, selon le cas, conservés noirs ou passés à diverses nuances de jaune, de brun et de roux.

Certains dessins, faits de deux encres, portent en eux la

preuve de leur double origine, à l'insu de leurs auteurs, bien certainement.

Voici une *Marine* de Willem van de Velde (dessin n° 607), faite au pinceau avec de l'encre de Chine et, comme il convient, restée d'un ton gris-neutre, plutôt bleuâtre. Mais, au moment où son travail était presque fini, l'artiste s'est avisé d'ajouter au second plan un petit bateau et de le terminer à la plume. Il a naturellement trempé cette plume dans son encier, qui contenait non pas de l'encre de Chine, mais de l'encre de fer, noire aussi. L'œuvre terminée ne présentait aucune disparate ; mais au bout de cinquante, cent, deux cents ans, la différence originelle s'est accentuée : tandis que le lavis restait noir, l'encre du bateau jaunissait visiblement.

Le même fait s'est produit peut-être plus marqué, dans une autre marine (n° 610) du même auteur.

La même disparate se montre dans un dessin d'animaux (n° 682) d'Adriaen van de Velde. Tout le trait de cette grande composition, où l'on voit un taureau, une vache, une brebis, une chèvre avec son chevreaux, un arbre, une haie de roseaux, une prairie lointaine, un bois, une maison, une colline, tout, y compris les nuages, est dessiné à la plume avec une encre aujourd'hui bistre, dont les parties les plus épaisses sont restées noires pour servir de témoins. En revanche, tout le lavis, qui intéresse le terrain du premier plan, la chèvre et le chevreaux dans l'ombre, d'autres animaux et les ombres des nuages, est resté du ton gris bleuâtre de l'encre de Chine.

Conçoit-on un artiste assez saugrenu pour avoir mélangé volontairement ces deux tons dans l'œuvre de sa main ?

— Pourquoi pas ? dira quelqu'un de très tenace. Pour me convaincre, il faudrait me prouver *historiquement* qu'un dessin a été noir et qu'il a plus ou moins bruni par l'effet du temps.

— C'est ce qu'on peut faire, répondrons-nous, et cela

pour des ouvrages qui en valent la peine, car ils sont du plus grand de tous les maîtres : Léonard.

Nous savons, historiquement, par Vasari lui-même, que Léonard faisait de petites maquettes sur lesquelles il disposait des draperies, et que, d'après ces maquettes, il peignait finement des études en noir et blanc sur du linon fin. Le Louvre possède trois dessins de ce genre qui sont incomparables. *L'Etude de draperies* n° 389, chef-d'œuvre où l'on sent le modelé des jambes à travers des plis merveilleux, conserve des traces du ton froid de l'encre neuve, mais la plus grande partie des ombres et surtout le fond sont tournés au brun. Dans l'étude n° 391, un peu moins belle, le noir de l'encre est beaucoup mieux conservé, sans l'être entièrement. Enfin le dessin n° 1641 de la salle des Boîtes, une draperie sans corps dessous, — merveille d'arrangement, de vérité, de dessin, de modelé, avec des rehauts blancs, au bord de plis à la fois délicats et fermes, — est d'un ton général bistre rompu avec des parties brunes très foncées. Ce dessin est un de ceux à propos desquels on pourrait, à toute force, nier le noir primitif, si on ne savait pas historiquement que ce noir a existé.

Faut-il tirer la conclusion de ces remarques ? Non ; elle nous paraît trop simple, et nous aimons mieux rester sur l'impression d'enchantement que nous a laissée, avec ses trois études, le plus profond des dessinateurs, le plus idéaliste à la fois et le plus réaliste des peintres.

E. DURAND-GRÉVILLE

LES ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES DE LA GRÈCE

MESSIEURS,

Très touché de l'honneur que vous m'avez fait, en m'invitant à prendre part aux savants travaux du Congrès international, pour l'Histoire de l'Art, je viens des lieux où Denis l'Aréopagite a vu la lumière du Saint Évangile, et dans cette ville de Paris où, selon la tradition, il a vu le coucher de la vie, avec l'intention de vous faire quelques communications relatives à l'Histoire de l'Art Chrétien en Grèce depuis les premiers siècles du Christianisme jusqu'à nos jours.

Je serais bien heureux, Messieurs, si mes communications pouvaient avoir quelque valeur à côté de vos savants travaux, et plus heureux encore si vous vouliez bien les accueillir avec indulgence.

En Grèce, depuis bien longtemps déjà, et surtout depuis la fondation de la Société d'Archéologie chrétienne (23 décembre 1884), placée sous le haut patronage de S. M. la Reine des Hellènes, l'attention des savants s'est tournée vers les richesses des antiquités chrétiennes, qu'elle avait jusqu'à ce moment négligées, absorbée qu'elle était par l'étude si séduisante des monuments païens et classiques.

La tâche de la Société d'Archéologie chrétienne était des plus pénibles. On devait tout faire puisqu'il n'y avait encore presque rien de fait.

On a travaillé, on s'est efforcé d'accomplir le mieux pos-

sible son devoir et, à l'heure qu'il est, la Société d'Archéologie chrétienne s'occupe, non seulement dans la mesure du possible, de l'étude et de la conservation des monuments de l'Art chrétien qui existent en Grèce, mais encore elle publie une revue, et elle a pu fonder un musée archéologique de l'Art chrétien contenant plus de trois mille objets, manuscrits, vêtements, vases sacrés, icônes, une grande collection de photographies et de plans architecturaux ; enfin à côté de tout cela, une collection personnelle de la Direction de quelque quatre mille inscriptions, presque toutes inédites¹.

L'Université nationale, et particulièrement la Faculté de Théologie d'Athènes, soutient avec un grand zèle ces efforts et ces études si intéressantes, et depuis quatre ans que le cours de l'archéologie chrétienne y a été officiellement introduit, on a pu réaliser des progrès considérables. Permettez-moi de vous présenter quelques tableaux bien simples, qui servent aux élèves pour les cours d'archéologie et qui expliquent la méthode de l'enseignement, méthode consistant à partir toujours de l'art classique qui nous sert d'introduction pour arriver graduellement à l'art chrétien, après avoir passé en revue l'art romain². Jetons maintenant un coup d'œil sur l'art byzantin et examinons rapidement l'architecture d'abord, l'hagiographie ensuite.

ARCHITECTURE

Les tout premiers temps du christianisme n'ont pas grand'chose à enseigner à celui qui s'occupe de l'architecture chrétienne.

Point de style, point d'architecture à cette époque, car il

1. Il serait à souhaiter que ces inscriptions eussent pu paraître accompagnées de divers paysages, d'hagiographies et des plans architecturaux des monastères de la Grèce en un volume spécial sous le titre « Χριστιανικὴ Ἑλλάς » « Graecia Christiana ».

2. Ici l'auteur a communiqué les dessins dont il fait usage à son cours d'archéologie chrétienne à l'Université d'Athènes.

n'y avait pas de monuments. On ne bâtissait pas encore ; on se cachait sous la terre !

Les grottes du mont Pentélique, de Salamine, de Némée et d'autres contrées de la Grèce, furent les premiers asiles qui abritèrent les chrétiens persécutés.

Puis, dans les temps qui ont suivi, après la suppression du paganisme, ce sont les anciens temples eux-mêmes, le Parthénon, le temple de Thésée à Athènes, le temple de Neptune à Sikinos (Cyclades) etc., qui ont servi à la nouvelle religion.

Peu de temps après, l'esprit chrétien Grec qui domina à Byzance du IV^e au VI^e siècle, donna naissance à un style architectural particulier : (période de formation).

Grande voûte centrale dominant l'ensemble du monument, plan fréquemment en croix, nous rappelant le martyre du Golgotha, de petites fenêtres en arc, le plus souvent géminées, laissant à peine pénétrer la lumière et rendant par conséquent le temple obscur, imposant, majestueux, voilà les principaux caractères de cette nouvelle architecture chrétienne que nous pouvons, en Grèce, diviser en trois périodes :

1^o Du VI^e au IX^e siècle, date de la fin de la querelle des Iconoclastes et du commencement de la séparation des deux Églises.

2^o Du IX^e au XV^e siècle, c'est-à-dire de la séparation des deux Églises jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs.

3^o Du XV^e siècle jusqu'à nos jours.

Je n'entreprendrai pas d'analyser ici les caractères de chacune de ces trois périodes. Je vous prierai, Messieurs, de vouloir bien me permettre d'attirer votre attention exclusivement sur les ornements céramoplastiques des églises des deux premières périodes dont nous avons été, croyons-nous, premier en Grèce à faire l'étude¹.

1. Georges Lampakis, *Archéologie chrétienne du monastère de Dafni*, Athènes, 1889. — *Le monastère de Dafni après les réparations* (Introduction), Athènes, 1899.

Jusqu'à une certaine époque, on a considéré ces ornements céramoplastiques comme une décoration purement et simplement architecturale, n'ayant aucune secrète signification théologique.

Eh bien! ils en ont une fort profonde!

Je m'explique! Entre les pierres qui entrent dans la construction de l'église, s'interposent bien souvent des ornements en brique encastrés dans les murs et qui ne sont autre chose que les lettres IX et IC.

C'est le monogramme du Christ employé comme représentation effective des paroles de saint Paul :

« EN Ω. ΧΡΙΣΤΩ. ΠΑΣΑ Η ΟΙΚΟΔΟΜΗ ΣΥΝΑΡΜΟΛΟΓΟΥΜΕΝΗ, ΑΥΞΕΙ ΕΙΣ ΝΑΟΝ ΑΓΙΟΝ EN ΚΥΡΙΩ. »¹ et de celles de saint Pierre : « Ο ΙΗΣΟΥΣ ΕΣΤΙ ΛΙΘΟΣ ΖΩΝ »² (Jésus et la pierre vivante).

On y trouve en outre des passages de l'Écriture, l'A et l'Ω de l'Apocalypse³, « l'Étoile brillante du matin » * (« Εγώ εἰμι... ὁ ἀστὴρ ὁ λαμπρὸς καὶ ὁ βθριός »)⁴, symbole de Jésus-Christ, formé par l'initiale X [= Christ] superposée à la croix, +, (X sur + forme *) et parfois le monogrammes des fondateurs (comme par exemple le nom ΜΙΧΑΗΛ ΔΟΥΚΑΚ du monastère de « Kato-Panaghia » près d'Arta) et une très riche et très originale collection d'anciens méandres, d'amandes, d'ornements en croix, etc., etc.

Comme spécimens superbes de ces ornements céramoplastiques si importants, je pourrais vous citer ceux des églises des Saints-Apôtres et de Saint-Nicodème à Athènes, ceux des églises de Vathia et de l'église Saint-Georges à Gymno (près de la ville de Chalcis), ceux des anciennes églises de Mistra, du monastère de « Méghalon-Pylon »

1. Saint Paul, Lett. Ephésiens II, chap., 19-22 et IV, 15-16.

2 Saint Pierre, I, Épit., chap. II, 4-5.

3. Apocalypse, I, 8, 11. XXI, 6. XXII, 12.

4. Apocalypse, XXII, 16.

en Thessalie, ceux de l'église de « Haghia-Moni », de Mergaga (tout près de Nauplie) ceux des églises de la ville d'Arta, d'Anguélocastro (près de Missolonghi et surtout ceux de l'église de Théotocos et de l'église de « Hosios-Loucas » près de la ville de Levadie.

Je serais bien heureux, Messieurs, si je parvenais, dans un avenir prochain, à vous présenter un ouvrage spécial et aussi détaillé que possible sur ce sujet si intéressant.

Passons maintenant à l'Hagiographie Chrétienne.

HAGIOGRAPHIE

L'Hagiographie Chrétienne, née dans les profondeurs des catacombes, est formée des monogrammes et des peintures mixtes dont nous avons parlé ailleurs *in extenso*¹ : après avoir considérablement grandi, elle s'est divisée en deux grandes branches : celle des fresques et celle des mosaïques.

Je ne parle pas des autres subdivisions que j'ai établies ailleurs².

Je dois seulement vous dire que la Grèce est le grand musée de l'art chrétien aussi bien pour l'architecture que pour l'hagiographie.

Le Parthénon, le temple de Thésée pour leurs très anciennes hagiographies sur marbre, les monastères de Kaisariani avec sa dépendance de Saint-Jean, d'Astéri, de Karéa, de Saint-Jean le Théologos, tous sur le mont Hymette, les monastères de Pétraki à Athènes, de Phanéroméni à Salamine, celui de Monembasie, les églises de Mistra, des Météores et la cathédrale de Calambaca en Thessalie, le monastère et la grotte de « Haghion Saranta » près la ville de Sparte, les couvents de Zerbitsa et de Golla au pied du

1. Voir Lampakis, *Hagiographie Chrétienne*, Athènes, 1896.

2. Dans ma leçon inaugurale à la Faculté de Théologie d'Athènes. Γενικὴ εἰσαγωγὴ εἰς τὴν γριπτιανικὴν Αρχαιολογίαν. Ἐν Αθήναις. 1897.

Taygète peuvent être considérés comme de véritables petits musées possédant de parfaits et précieux spécimens de la peinture byzantine¹.

Dans la dernière des églises ci-dessus mentionnées, on se rend compte du vaste esprit du christianisme par les hagiographies du Narthex, où parmi les saints de l'Église on remarque de grands philosophes et de grands hommes de la Grèce classique : Socrate, Platon, Thucydide, etc. etc.

C'est que, comme dit Justin martyr et philosophe : « Ceux qui même avant Jésus-Christ ont vécu conformément à la raison doivent être considérés comme chrétiens » [καὶ οἱ πρὸ Xριστοῦ μετὰ λόγου βιώσαντες κριτικοί εἰσιν].

D'autre part, le couvent de Saint-Louca, celui de Méghal-lon-Pylon et surtout le monastère de Dafni (dont il a été publié par nous deux ouvrages en 1889 et 1899, et récemment une monographie remarquable et très richement illustrée par M. G. Millet. Paris, 1899) sont des œuvres magnifiques de l'art chrétien du moyen âge.

Après avoir visité les mosaïques de Venise et de Sicile, je prétendais que les mosaïques de Dafni sont uniques au monde. Je ne les avais pas encore comparées aux mosaïques presque de même époque de Saint-Ambroise de Milan. Je viens de le faire, Messieurs, et les photographies que je vais vous présenter pourront, j'espère, vous prouver une fois encore et plus que jamais que les mosaïques de Dafni occupent sans contredit la toute première place parmi les chefs-d'œuvre de ce genre.

L'Annonciation, la Naissance de Jésus-Christ, le Baptême, l'Adoration des Mages, le Crucifiement, la Résurrection, l'Assomption, sont des mosaïques destinées à provoquer l'admiration de tous les siècles.

1. Une longue étude de ces œuvres hagiographiques nous a permis de dresser un vaste catalogue encore inédit : 1^o des noms de peintres chrétiens, 2^o de leurs œuvres et 3^o des épithètes données par les artistes au Christ et à la Vierge et pouvant être divisées en historiques, géographiques et théologiques.

Reconnaissance donc est due au gouvernement hellénique, à la Société d'archéologie, à la Société archéologique chrétienne qui, d'un même élan, se sont empressés de sauvegarder et de restaurer ce monastère précieux entre tous !

Reconnaissance est aussi due à la France, qui n'a jamais épargné les sacrifices les plus grands, qui n'a jamais reculé devant les dépenses les plus considérables, toutes les fois qu'il a fallu prêter son appui aux sciences et aux arts.

Pour ne parler que de l'archéologie chrétienne, les résultats obtenus jusqu'aujourd'hui ont été très importants et des plus satisfaisants, ainsi que nous le démontrent, par leur muette éloquence, les richesses actuellement exposées dans la section spéciale du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Je pense ne faire que mon devoir le plus essentiel en remerciant ici, au nom de la science, tous ces nobles savants qui ont, sans trêve, travaillé pour l'amour du beau, toujours avec le même but, toujours avec le même rêve, d'enrichir la science, de rendre de nouveau à l'admiration du monde civilisé, en les arrachant des entrailles de la terre, les chefs-d'œuvre que les siècles précédents ont vus naître et que le temps a momentanément dérobés à notre admiration, de prêter leur aide pour l'entretien et la conservation de ces magnifiques monuments, dont l'étude ennoblit l'âme, sanctifie l'esprit et fait de nous des enfants du ciel habitant provisoirement la terre !

Dr Georges LAMPAKIS,

Secrétaire privé de S. M. la Reine des Hellènes,
Professeur agrégé à la Faculté de théologie d'Athènes,
Directeur du musée d'archéologie chrétienne.

« MAGISTER NICHOLAS PIETRI DE APULIA »

Une étude de l'art italien, autemps des Hohenstaufen, rencontre inévitablement, avant d'arriver à sa conclusion, le redoutable problème soulevé par la biographie du sculpteur qui, sous le règne de Manfred, a signé son premier chef-d'œuvre du nom de *Nicolas Pisanus*, et qui, en même temps, est donné, dans un document siennois, pour le fils d'un Apulien : *Magistrum Nicholam Pietri de Apulia*. Dans le débat qui s'agit, depuis trente ans, autour de la chaire du baptistère de Pise, la plupart des maîtres de l'histoire ont pris parti; placés, par l'orientation de leurs études et de leurs doctrines, aux points de vue les plus opposés, ils ont examiné le problème sous toutes ses faces, sans qu'aucun d'eux ait réussi à imposer à tous la solution à laquelle il s'arrêtait. Mis, après tant d'autres, en face de l'éénigme irrésolue, il eût été vain de reprendre à mon compte des arguments que les autorités les plus hautes n'ont pas rendus décisifs, et j'aurais dû passer outre, si quelques observations entièrement nouvelles et la découverte d'un monument capital, qui était resté inconnu en pleine Toscane, ne m'avaient fourni les éléments inattendus d'une démonstration rigoureuse.

Un court historique de la question sera nécessaire pour marquer les étapes qu'a suivies la discussion et pour fixer les points qui restent en litige.

Vasari avait raconté, avec son heureuse simplicité, comment la chaire de Pise apparut à l'Italie étonnée. Des marbres antiques, rapportés de pays lointains par les galères victorieuses, étaient rangés devant la cathédrale de Pise. Il advint qu'un sculpteur regarda ces vieux trophées avec des yeux d'artiste. Ce fut pour lui le coup de la grâce, et, sur les bas-reliefs destinés au baptistère voisin, Nicolas Pisano se mit à copier des figures entières, d'après des sarcophages romains et un grand canthare bachique de marbre grec. Il fit une Vierge d'une Phèdre et un grand-prêtre hébreu d'un Bacchus barbu. Pour créer à la ressemblance des œuvres anciennes, il suffit à cet homme d'aimer et de vouloir. La beauté antique qui s'offrait, si longtemps délaissée, et le génie qui passa, il n'en fallait pas davantage pour donner naissance à une courte lignée d'œuvres sans pareilles en leur temps, et qui semblent venues dans le monde avant terme.

Le roman de cette union féconde qui, un beau jour, se serait accomplie, sans nul intermédiaire, entre l'antiquité et un sculpteur pisan, a satisfait jusqu'à nos jours la curiosité des historiens. Ne voyait-on pas au Campo Santo le sarcophage romain où, au xi^e siècle, la comtesse Mathilde avait fait ensevelir sa mère Béatrice et, à quelques pas de là, dans le Baptistère, les imitations de ce sarcophage signées par Nicolas, qui sont évidentes et indiscutables? On ne comprenait pas encore qu'en rapprochant l'original et la copie, on n'expliquait point comment l'une était sortie de l'autre.

Bien des tailleurs de marbre étaient passés à Pise devant les sarcophages alignés sur les dalles, sans que l'idée leur vînt de se mesurer avec des modèles trop savants pour leur ignorance. Si l'un d'eux, parfois, s'était essayé à copier quelque figure antique, il n'avait dégrossi qu'une informe caricature. Comment donc Nicolas Pisano avait-il seul acquis une vue assez affinée pour distinguer son modèle et pour l'analyser, une science technique assez parfaite pour rivaliser avec lui, enfin une culture d'esprit assez large et assez

libre pour s'affranchir des traditions où ses contemporains de Toscane restaient enfermés? Aux questions de ce genre, ceux qui croient encore au conte du biographe arétin n'ont qu'une réponse : le génie.

Il faut craindre d'employer un mot qui arrête au premier pas dans la recherche des causes. Assez longtemps l'historien des chefs-d'œuvre a été présentée comme une succession de miracles. En plein travail de critique et de synthèse, on devait se lasser de rompre la série des œuvres d'art italiennes par un phénomène de génération spontanée. Mais pour rendre intelligible l'apparition d'un Nicolas Pisano et pour ramener à la condition humaine une sorte d'insaisissable démiurge, il fallait que trois résultats fussent acquis. Il fallait tout d'abord, en reformant la série des sculptures toscanes, pendant le xire siècle et la première moitié du xire, mesurer la profondeur du fossé qui sépare de la chaire de Pise les plus remarquables de ces œuvres. Il fallait, en second lieu, découvrir, en dehors de la Toscane, une école de sculpture, où Nicolas put prendre sa place, à sa date, sans paraître isolé. Il fallait, enfin, posséder au moins un document formel, qui vérifiât le résultat des comparaisons instituées entre les monuments, en révélant que Nicolas Pisano n'était point originaire de Pise.

C'est le texte qui a été signalé le premier, quarante ans avant que fût entreprise l'étude critique des œuvres. Dès 1827, Rumohr, en donnant les résultats de ses recherches dans les archives de Toscane, fit savoir que le père de Nicolas Pisano s'appelait Pietro di Puglia. Mais il se contente d'enregistrer le document et d'énoncer en une ligne, sans aucun commentaire, un fait si gros de conséquences. Après la publication des *Italienische Forschungen*, on continuera de réimprimer, de traduire et de citer, sans aucun scrupule, la vie de Nicolas Pisano, écrite par Vasari. Pourtant Rumohr lui-même avait su montrer que les indications données par le biographe sur une œuvre comme le tombeau de

saint Dominique à Bologne étaient entièrement erronées : ce tombeau, loin d'être antérieur de trente années à la chaire de Pise, lui était postérieur. D'un autre côté les documents réunis par Schulz venaient ruiner les légendes rapportées par Vasari sur les prétendus travaux entrepris par Nicolas de Pise pour les Hohenstaufen et les Angevins de Naples. Dès 1860, tout historien qui avait présents les travaux de Rumohr et de Schulz, ne devait retenir de la biographie de Nicolas Pisano, rédigée par Vasari, que deux lignes : celles où se trouvait copiée l'inscription de la chaire de Pise.

Le moment était venu de substituer aux erreurs traditionnelles l'esquisse d'un chapitre d'histoire. La tentative fut faite en 1864 par Crowe et Cavalcaselle¹. Attirés par le texte que Rumohr avait depuis longtemps publié et par les monuments que l'Atlas de Schulz venait de révéler, ils cherchèrent dans l'Italie du sud la patrie et les maîtres du sculpteur que Pise avait toujours revendiqué comme sien. Ils opposèrent, dans un tableau sommaire, la pauvreté de l'art toscan antérieur à la chaire du Baptistère et la richesse de l'art campanien et apulien antérieur à la conquête angevine : après avoir rappelé les rapports commerciaux qui unissaient Pise aux grands ports méridionaux, ils conclurent en admettant que Pietro di Puglia, le père de Nicolas se fût rendu à Pise par la voie de mer.

Le chapitre de Crowe et de Cavalcaselle, malgré ses lacunes et sa confusion², eut un extraordinaire retentisse-

1. *Storia della pittura in Italia*, t. I^e; dans la nouvelle édition italienne, p. 193-199.

2. Crowe et Cavalcaselle, pour pouvoir mener une analyse détaillée et des comparaisons serrées, avaient embrassé trop de faits étrangers à l'histoire de la sculpture. « Ce n'est point, » écrivent-ils eux-mêmes, en terminant une énumération désordonnée, « les portes de bronze de Ravello et l'ambon exécuté dans cette ville par Nicola de Foggia, ni les portes de la cathédrale de Monreale ou celle de Trani, ni les œuvres de sculpture citées par nous à Amalfi et à Salerne, qui nous ont induits à considérer que la sculpture pisane avait subi l'influence de l'art qui avait fleuri dans le Midi de l'Italie.

ment. Il ouvrit un débat qui, après avoir été mené activement, surtout en Allemagne, pendant plus de quinze ans, s'est réveillé tout récemment, avec une intensité nouvelle, à la fois en Italie, en Allemagne et en France. Les savants les plus réputés se sont rangés en nombre à peu près égal dans les deux camps opposés : la thèse toscane a eu pour défenseurs Semper, Hettner, Schnaase, Dobbert, Milanesi, Dohme, M. Schmarsow et M. Müntz ; la thèse apulienne a été adoptée par Förster, Hermann Grimm, Lübke, Springer, Salazaro, M. Frey, M. Carabeliese et M. Venturi. De cette quantité de mémoires et d'articles, on ne peut que dégager les arguments principaux qui sont venus s'ajouter à ceux de Crowe et de Cavalcaselle, pour les compléter ou les combattre.

Milanesi crut, comme il l'avoue lui-même dans son édition de Vasari¹, « satisfaire à un devoir, en revendiquant pour la Toscane la gloire, possédée par elle pendant six siècles, d'avoir été le berceau et en même temps l'école de Nicolas Pisano. » Contre le document trahisusement offert à Rumohr par les Archives de Sienne, c'est aux Archives que l'érudit toscan demanda des armes. Il soutint que, dans le texte où est nommé le père du sculpteur Nicolas, les mots *de Apulia* ne désignent point la Pouille. Pour indiquer une région, dans une formule de ce genre, il faudrait, dit Milanesi, écrire, non point : *de Apulia*, mais : *de partibus Apulia* ; et il cite des exemples. L'*Apulia* qui fut la patrie de Pietro, père de Nicola, n'est pas une province, mais une ville. Or, il existait au XIII^e siècle dans l'Italie centrale deux localités du nom de *Pulia*, l'une dans la banlieue de Lucques, l'autre à trois milles d'Arezzo. On n'a qu'à choisir entre elles pour faire de Nicola un Toscan ou un

Nous avons été inclinés plutôt à notre hypothèse par l'ensemble des œuvres d'art exécutées dans ces régions, en marbre comme en bronze, en mosaïque comme en architecture. »

1. *Le Vite*, 1878, t. I, p. 329.

Ombrien : Milanesi inclinait la balance du côté de la Pulia lucquoise¹.

L'assertion formulée dans la grande édition des *Vite* de Vasari a fait fortune d'autant plus sûrement qu'elle était malaisée à vérifier². Pourtant l'aphorisme de l'archiviste toscan pouvait être facilement infirmé, et aux citations qu'il avait choisies dans les Archives italiennes il était aisément d'en opposer d'autres³. On n'offrira ici qu'un exemple, le plus frappant de tous, puisqu'il reproduit à deux siècles de distance la formule même de l'acte publié par Rumohr. En 1470, le sculpteur Nicolas dell'Arca, qui, comme on le sait, était originaire de Bari, en Pouille, adressa aux anciens de la commune de Bologne, où il était venu pourachever le mausolée de saint Dominique, une pétition qui porte l'en-tête suivant : « *Vostre Reverendissime Dominationis M. Nicolai de Apulia sculptoris* ».

Les observations ajoutées par Milanesi au texte publié par Rumohr ne laissent donc aucune raison de fixer la patrie de Nicola Pisano et de son père dans une province du sud ou bien dans une localité du Val d'Arno. Le document fameux ne suffit plus à constituer une preuve irrécusable de l'origine apulienne du sculpteur. Mais, en même temps, aucun des autres documents toscans où Nicolas est nommé n'apporte la moindre présomption en faveur de son origine toscane⁵.

1. VASARI, *Le Vite*, Ed. Milanesi, t. I (1878).

2. M. Schmarsow, qui adopte les observations de M. Milanesi, en profite pour gourmander dans une note sévère la légèreté de Crowe et Cavalcaselle (*Saint Martin von Lucca*).

3. En 1270, un ingénieur, au service de Charles I^{er} d'Anjou, est appelé dans les documents, tantôt Jean de Toul (*Johannes de Tullo*), tantôt Jean de Lorraine (*Johannes de Lorena*) et non point, comme l'exigerait la règle posée par Milanesi, *de partibus Lorene*.

4. *Archivio storico dell'Arte*, 1894, p. 365.

5. Dobbert et d'autres après lui ont cité un registre de Pistoia, où Ciampi, avant Rumohr, avait cru lire que le père de Nicolas était un Siennois : *Magister Nicholo quondam Petri de senis Sancti Blasii Pisani*. Mais Milanesi et tout récemment M. Tanfani-Centofanti (*Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pise, 1899), après avoir collationné le document, ont lu, non point

Il résulte de tous ces textes que maître Nicolas, fils d'un certain Pietro, dont un acte mentionne la patrie et dont les autres ne citent que le nom de baptême, était *domicilié* à Pise, dans la paroisse de San Biagio. Reste seulement l'inscription de la chaire du Baptiste, qui, selon toute vraisemblance, a été gravée par le sculpteur lui-même. Ici on lit clairement, à côté de la date de 1260 le nom : *Nicolas Pisanus*. Mais, pour que le maître se donnât ce titre de Pisan, ne suffisait-il pas qu'après s'être établi à Pise, il eût reçu de la ville la qualité de citoyen ? Plus tard son fils Giovanni, né à Pise, recevra à l'occasion de ses travaux dans la cathédrale de Sienne le droit de cité siennois¹.

Ainsi la signature même du sculpteur, pas plus que les documents d'archives, ne fournit un argument valable aux défenseurs de l'une ou l'autre thèse. Seule une connaissance approfondie de la sculpture italienne du XIII^e siècle permettra d'interpréter, en faveur de l'Italie du Sud ou de la Toscane, le mot énigmatique d'*Apulia*.

Crowe et Cavalcaselle avaient signalé la lacune qui séparait de la chaire de Pise les sculptures exécutées en Toscane entre 1250 et 1260. Le rôle de leurs adversaires devait consister à chercher dans la Toscane même des précurseurs inconnus à Nicolas Pisano, et à combler le vide où le chef-d'œuvre semblait surgir tout à coup. Hans Semper attira d'abord l'attention sur un petit bas-relief de l'Adoration des Mages, encastré dans une chapelle de la cathédrale de Sienne, et qui offre une ressemblance notable avec les sculptures de Nicola Pisano : les personnages sont seulement plus trapus et plus courts, les visages plus ronds, les compositions moins chargées. Avec cet unique fragment Semper

de senis, mais *de Cappella*. L'indication donné par le registre de Pistoia est donc la même que portent trois documents siennois, datés de 1267 et 1268 : *Magister Nicholus olim Petri, lapidum de Pisis, populi sancti Blasii.*

1. RUMOHR, *Ital. Forsch.* — MILANESI, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, I.

construisit l'hypothèse d'une école étrusco-chrétienne de sculpture, qui aurait obscurément conservé les traditions de l'antiquité. C'était exagérer singulièrement l'importance d'un morceau curieux, dont la date n'est précisée, ni par une inscription, ni par un détail de costume, et qui peut être, par rapport à Nicolas, l'œuvre d'un disciple, et non d'un précurseur.

M. Schmarsow qui, de nos jours, a repris la défense de la thèse toscane, renonce à tirer la chaire de Pise du sol de l'Étrurie. Mais, pour expliquer les vicissitudes de la sculpture dans l'Italie centrale, il fait appel, non à l'Italie du Sud, mais à l'Italie du Nord. Son étude sur Saint Martin de Lucques et les débuts de la sculpture en Toscane est une histoire des sculpteurs lombards qui dans la première moitié du XIII^e siècle ont travaillé à Florence, à Pise, à Pistoia et jusque dans les bourgades. Un chapitre obscur de cet écrit laborieux est consacré à Nicolas Pisano. La question d'origine, indiquée en deux mots, est résolue d'office en faveur de la Toscane. Le livre fermé, on a pu apprendre que Nicola Pisano était, comme Guido de Côme, « un maître de l'art mineur, » une sorte d'ivoirier en marbre, mais on ignore par quel miracle une même tradition artistique a pu produire, à dix ans d'intervalles, deux œuvres qui, comme la chaire de San Bartolomeo de Pistoia et la chaire du Baptistère de Pise, semblent séparées par plus d'un siècle. Que si l'on attendait un secours de la statue de saint Martin, à laquelle M. Schmarsow a demandé un titre, on aura beau suivre l'auteur dans les analyses qu'il entreprend du groupe vivant et fier que font, sur la façade de la cathédrale de Lucques, le cavalier et le mendiant. M. Schmarsow lui-même avoue, en terminant son étude, que ce groupe est unique, non seulement en son lieu et place, mais dans l'Italie entière. Expliquer la chaire de Pise par le groupe de Lucques, ce serait donc expliquer deux énigmes l'une par l'autre.

En fait, on a eu beau fouiller les églises de Toscane : ni les œuvres des marbriers indigènes, ni celles des *scarpellini* lombards n'ont donné la clef du problème. Aussi comprend-on que Dobbert, tout en se prononçant contre la thèse apulienne, n'ait pas osé défendre jusqu'au bout la thèse toscane. « Pour établir l'origine du style de Nicola Pisano, écrit-il à la fin d'une conscientieuse étude, trop de renseignements nous font défaut : nous ne savons rien de la personnalité du maître, rien de la formation de son talent. Son père était-il Apulien ou Siennois ? Nicola a-t-il vu le relief de Sienne, ou bien celui-ci a-t-il été exécuté après la chaire de Pise ? Autant de questions ouvertes¹. » Pour soutenir la tradition, sans l'appui des faits, il a fallu, comme a fait Schnaase, invoquer des causes lointaines, enveloppées dans la plus nuageuse philosophie de l'histoire², ou simplement, revenir à Vasari, aux modèles antiques, à l'illumination du génie.

Les défenseurs de la thèse apulienne, mieux partagés que leurs adversaires, n'avaient à combattre qu'une objection, formulée par Dohme : « L'art de l'Italie méridionale est tout byzantin, tandis que l'art de Nicolas Pisano est précisément le contraire du byzantin³. » L'antithèse ainsi posée pouvait être renversée par la simple indication de quelques

1. *Ueber den stil Nicolo Pisano's und dessen Ursprung*, Munich, 1873, p. 61.

2. Sous prétexte d'annoncer la venue de l'artiste providentiel, Schnaase divague à travers toute l'histoire, du XII^e et du XIII^e siècle. C'est l'esprit de liberté politique qui, à l'en croire, aurait affranchi l'art. « Dans le Nord de l'Italie, écrit-il, et, sans doute, par l'influence des éléments germaniques qui dominaient dans cette région, il y eut un vif élan vers la liberté républicaine, qui anima dès le XII^e siècle les villes lombardes et toscanes. » Si Nicolas parvint à une science supérieure à celle de ses contemporains et sut se rapprocher des modèles qu'il s'était proposés, en veut-on savoir la raison ? « C'était, continue Schnaase, l'œuvre de ses dons d'artiste, mais l'œuvre aussi d'un temps de progrès, où le développement du sentiment moral accompagnait celui du sentiment de l'art, et non pas l'effet d'une compréhension plus profonde des conditions et de la valeur de l'art antique » (*Gesch. der Bild. Künste*, 1876, t. VI, p. 298).

3. DOHME, *Kunst und Künstler*, 1878, p. 15.

monuments. Dès 1865, Hermann Grimm, qui avait repris avec plus de clarté et de force l'argumentation de Crowe et Cavalcaselle, citait, avec l'ambon de Ravello, les bustes de Capoue et les reliefs du Candélabre pascal de Gaète¹. Il manquait au critique sage une connaissance personnelle des œuvres qu'il énumérait, et dont quelques-unes n'avaient pas même été dessinées dans l'Atlas de Schulz. Mais, depuis 1870, les planches photographiques publiées par Salazaro ont mis hors de doute l'existence d'une école de sculpteurs attachés au service des Hohenstaufen de Sicile et qui, avant Nicolas Pisano, avaient su imiter savamment les bas-reliefs et les statues antiques, et ressusciter dans l'Italie méridionale la statuaire de rondebosse.

Dans les études où les sculptures de Ravello et de Capoue furent rappelées à propos de Nicolas Pisano, il restait pourtant une lacune grave : pour expliquer l'œuvre du fils de Pietro d'Apulia, on citait des œuvres campaniennes ; mais parmi les ouvrages de l'art apulien on ne faisait allusion qu'aux portes de bronze, comme celles de Troja et de Trani. M. Venturi, le dernier des historiens qui ont admis l'origine apulienne de Nicolas, a cherché en Pouille la trace des œuvres contemporaines de la jeunesse du grand sculpteur. Il en vient à croire à une diffusion de la sculpture imitée de l'antique sur les deux versants de l'Italie méridionale. « Sur le versant Tyrrhénien, écrit-il, la sculpture, quand elle abandonna les formes byzantines, s'inspira des formes pleines et luxuriantes de la sculpture antique de la Campanie ; sur le versant Adriatique, elle traduisit les formes antiques de l'art italo-grec². » Mais M. Venturi ne peut citer à l'appui de son affirmation que les deux ou trois têtes minuscules qu'il a distinguées dans la série des modillons rangés sous le toit de la cathédrale de Ruvo, et qui sont imitées de figurines antiques en terre cuite.

1. H. GRIMM, *Ueber Kunst und Künstler*, I, 1865, p. 49.

2. *Rivista d'Italia*, 15 janvier 1898 (1^{re} année, p. 11).

Sans doute la découverte du buste mutilé de Castel del Monte est venue apporter à l'éloquent historien une confirmation inattendue de lui-même. Il n'en est pas moins vrai que dans la série des sculptures apuliennes du XIII^e siècle, on n'aperçoit point la figure ou le détail, qui, signalé d'abord en Pouille, se répéterait ensuite en Toscane, et serait un jalon du chemin parcouru par le sculpteur. Entre l'Apulie et la Toscane les distances ont été diminuées, mais le contact n'est pas établi.

L'unique argument des défenseurs de la thèse apulienne est, au fond, le même que Crowe et Cavalcaselle avaient employé dès 1864, et qu'on peut formuler ainsi : « Il est probable que Nicola Pisano soit venu du Sud, parce que, dans la première moitié du XIII^e siècle, l'art du royaume de Sicile est plus savant et plus proche de l'antique que l'art de la Toscane¹. »

La conclusion se présente donc comme l'énoncé d'une nécessité logique, et non comme l'indication d'un fait établi par l'expérience. Pour qui n'admet pas que l'histoire se puisse écrire *a priori*, la croyance à l'origine apulienne de Nicola Pisano n'est jusqu'ici qu'une adhésion personnelle à une hypothèse non vérifiée.

Il y a plus. L'argument que l'on applique à l'art de l'Italie méridionale pourrait être logiquement étendu à l'art d'un autre pays. Au XIII^e siècle l'Apulie et la Campanie n'ont pas été seules à posséder alors une sculpture qui laissait loin derrière elle la pratique maladroite des premiers marbriers toscans ou lombards. Personne ne conteste plus que l'art des cathédrales françaises, — la sculpture comme l'architecture, — n'ait exercé, au temps de Philippe-Auguste et de saint Louis, une véritable hégémonie sur la chré-

1. Crowe lui-même, en reprenant en 1896, l'exposé qu'il avait esquissé en 1864, délimite la position où il se tient : « J'ai inféré, dit-il, de l'existence d'un art supérieur dans le sud que la véritable impulsion était venue de cette direction » (*Nineteenth Century*, 1896, p. 682).

tienté. Pour expliquer la soudaine perfection des sculptures allemandes de Freiberg et de Bamberg, on eut recours pendant longtemps au génie créateur d'un Saxon ou d'un Bavarois. Ainsi les continuateurs de Vasari expliquent encore la chaire de Pise par le génie d'un Toscan. Mais aujourd'hui que l'on sait comment la statuaire de Bamberg est née de la statuaire de Reims¹, n'est-ce pas un véritable devoir d'historien que de chercher si l'art français n'aurait pas exercé, au XIII^e siècle, en Italie la même influence qu'en Allemagne, si le courant qui a vivifié l'art de l'Italie centrale, au lieu de remonter la voie Appienne n'aurait pas traversé les Alpes?

L'hypothèse française, qui vient nécessairement s'ajouter aux deux hypothèses toscane et apulienne, n'est pas nouvelle. En 1864, dans l'année même où Crowe et Cavalcaselle cherchaient dans l'ancien royaume de Sicile les origines de l'art de Nicola Pisano, François de Verneilh, dont les divinations les plus hardies ont été si souvent vérifiées par des observations ultérieures, écrivait dans les *Annales archéologiques* de Didron ces lignes remarquables : « Ce qui distingua essentiellement Nicolas de Pise de tous les sculpteurs romans qui, à Modène, Ferrare, Vérone et à Pise même, signaient si volontiers des œuvres médiocres, c'est une initiation à peu près complète à l'art des sculpteurs français du XIII^e siècle. Maintenant, comment Nicolas de Pise a-t-il connu cette sculpture française? Indirectement, sans doute. Il lui aura suffi de se trouver un moment le collaborateur, dans quelque grand chantier d'Italie, d'artistes formés à l'étranger². »

Tout récemment M. Reymond a repris la même thèse et il en a fait le pivot de ses premières études sur la sculpture

1. Cf. A. WEESE, *Die Bamberger Domsculpturen (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, t. X)*, Strasbourg, 1897, in-8°, et l'importante étude de M. Dehio, publiée dans le présent Volume.

2. *Annales Archéol.*, t. XXI.

toscane. Son meilleur argument consiste à reproduire, en face des œuvres italiennes du XIII^e siècle, quelques-unes des œuvres françaises qui leur sont antérieures. Mais en vain rapproche-t-il de la Nativité et de l'Adoration des Mages représentées sur la chaire de Pise la Mort de la Vierge représentée à Strasbourg : l'impression que l'auteur dégage de cette comparaison reste flottante¹.

M. Reymond aurait pu serrer le problème de plus près, en recherchant à travers la Toscane les fragments de sculpture française du XIII^e siècle qu'on a la surprise d'y rencontrer. Il aurait pu remarquer aux portails de deux églises de Lucques, une petite Vierge assis<é> sous un dais, qui est comme une réduction de la Vierge du vieux portail de Chartres², ou bien un linteau chargé de volutes et de fleurons superbes, dont le travail, énergique comme celui d'une pièce forgée, rappelle étrangement les pentures des portes de Notre-Dame de Paris³. De même, la statue équestre de saint Martin, que M. Schmarsow proclame unique en Italie, me paraît être, sur les consoles qui la tiennent comme suspendue contre la façade de la cathédrale de Lucques, une œuvre d'inspiration française, comme l'héroïque chevalier qui semble sortir de la muraille, à mi-hauteur de la nef de Bamberg. D'ailleurs le cavalier et le mendiant, comme les bas-reliefs de la légende de saint Martin et de saint Régulus, qui sont probablement l'œuvre de l'auteur du groupe, n'ont pas été exécutés par quelque Français voyageur : statues et reliefs ont, dans la rai- deur des plis, une évidente ressemblance avec les œuvres

1. V. par exemple les considérations indiquées dans le premier volume de la *Sculpture florentine* (1897), p. 63.

2. Église Santa Maria Forisportam. Le relief encastré dans l'arcade surhaussée du tympan est entièrement indépendant du portail lui-même, qui reproduit le type ordinaire des portails pisans et lucquois des XI^e et XII^e siècles.

3. Église San Giusto. Ce linteau du XIII^e siècle contraste d'une manière frappante avec les chapiteaux des pilastres lucquois du commencement du XII^e siècle sur lesquels il repose.

authentiques de Guido de Côme¹. Ces œuvres à demi françaises ont été sans doute sculptées par des Lombards, qui, avant de gagner la Toscane, avaient été louer leurs services au delà des Alpes². Quelle que soit l'origine des morceaux remarquables qui viennent d'être cités, il faut reconnaître qu'aucun d'eux ne porte une date précise. Peut-être le saint Martin est-il postérieur à la chaire du Baptistère; fût-il antérieur à celle-ci, on devrait avouer que le groupe de Lucques n'offre aucune ressemblance avec les reliefs de Pise : ce serait folie d'unir des œuvres aussi différentes par un rapport de cause à effet. Rien ne permet de croire que Nicola ait jamais rencontré dans les chantiers toscans un tailleur d'images Français ou un Lombard revenu d'Outremont³.

1. Le bas-relief du portail de San Martino à Pise, qui représente, comme le groupe de Lucques, le saint français à cheval et le pauvre, est, selon toute vraisemblance, un travail de main française (REYMOND, *La sculpture florentine*, I, p. 53-54); mais, en France même, on le jugerait postérieur à 1260.

2. M. ZIMMERMANN admet comme certain que Benedetto Antelami, le sculpteur du baptistère de Parme et de la cathédrale de Borgo San Donnino, a voyagé en Provence et même à Chartres (*Oberitalienische Plastik*, Leipzig, 1897, p. 155). L'étude de l'iconographie des deux portails de Parme (Glorification de la Vierge et Jugement dernier), rendrait nécessaire cette dernière supposition.

3. Pour Giovanni Pisano on admet généralement, même en Italie, qu'il a été initié à l'art des cathédrales de France ou d'Allemagne. Peut-être l'a-t-il été par les ivoires; lui-même a taillé, en suivant la courbe de la défense d'éléphant, de hautes Vierges, hanchées comme leurs sœurs du Nord. Peut-être a-t-il collaboré avec un de ces artistes voyageurs qui s'en allaient par tous pays colportant leur talent. On peut même citer un nom que Rumohr a publié (*Ital. Forsch.*, II, 142) et qui depuis est rentré dans l'oubli. C'est le nom de Ramus, fils de Paganellus, « l'un des meilleurs tailleurs d'images et des plus subtils sculpteurs que l'on pût trouver au monde, » *De bonis intalliatoribus et sculptoribus subtilioribus de mundo qui inveniri possit.* » Lui-même, ou son père, était venu de l'autre côté des Alpes avant 1280 et avait reçu droit de cité à Sienne : « *Magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis qui olim fuit civis senensis.* » Ramus se mit au service de l'Œuvre de la cathédrale, et si grande était l'estime qu'on avait pour son talent, qu'en 1287 les anciens lui firent remise de la peine du bannissement, qu'il avait encourue en mettant à mal la vertu d'une dame de Sienne. Que d'ailleurs Giovanni Pisano ait connu l'art du Nord par ce maître qu'il rencontrait tous les jours à la cathédrale,

C'est ainsi que toutes les tentatives engagées pour expliquer Nicolas Pisano, soit par la Toscane, soit par l'Apulie, soit même par la France, échouent l'une après l'autre, dès qu'on abandonne les affirmations hasardées pour toucher les marbres du doigt. Après trente ans d'un travail poursuivi dans la plupart des laboratoires historiques d'Europe, la filiation des sculptures de la chaire du Baptistère demeure enveloppée d'ombre.

Il restait une voie à tenter. On a toujours considéré jusqu'ici la chaire de Pise comme une série de bas-reliefs encastrés dans une architecture négligeable; pourquoi ne pas l'analyser provisoirement comme une œuvre d'architecture qui a servi de cadre à une œuvre de sculpture? Après avoir si longtemps, et sans résultat positif, étudié en Nicolas le sculpteur, on pouvait étudier en lui l'architecte, et non point l'auteur des monuments de Florence, de Naples ou de Venise que Vasari mettait au compte du tout puissant créateur, mais simplement l'architecte de la chaire de Pise.

Dès qu'on se plaçait à ce point de vue, on refaisait une découverte aisée que Dobbert avait faite le premier et consignée dans son précieux opuscule sur le style de Nicolas Pisano : tandis que les bas-reliefs de la chaire de Pise se rattachent, au moins en apparence, à l'art antique, l'architecture et la sculpture décorative en sont gothiques, c'est-à-dire françaises.

Les édifices d'architecture française élevés en Toscane par les Cisterciens, comme l'église abbatiale de San-Galgano, qui a servi de modèle à la cathédrale de Sienne, ont avec l'architecture de la chaire de Pise des ressemblances trop

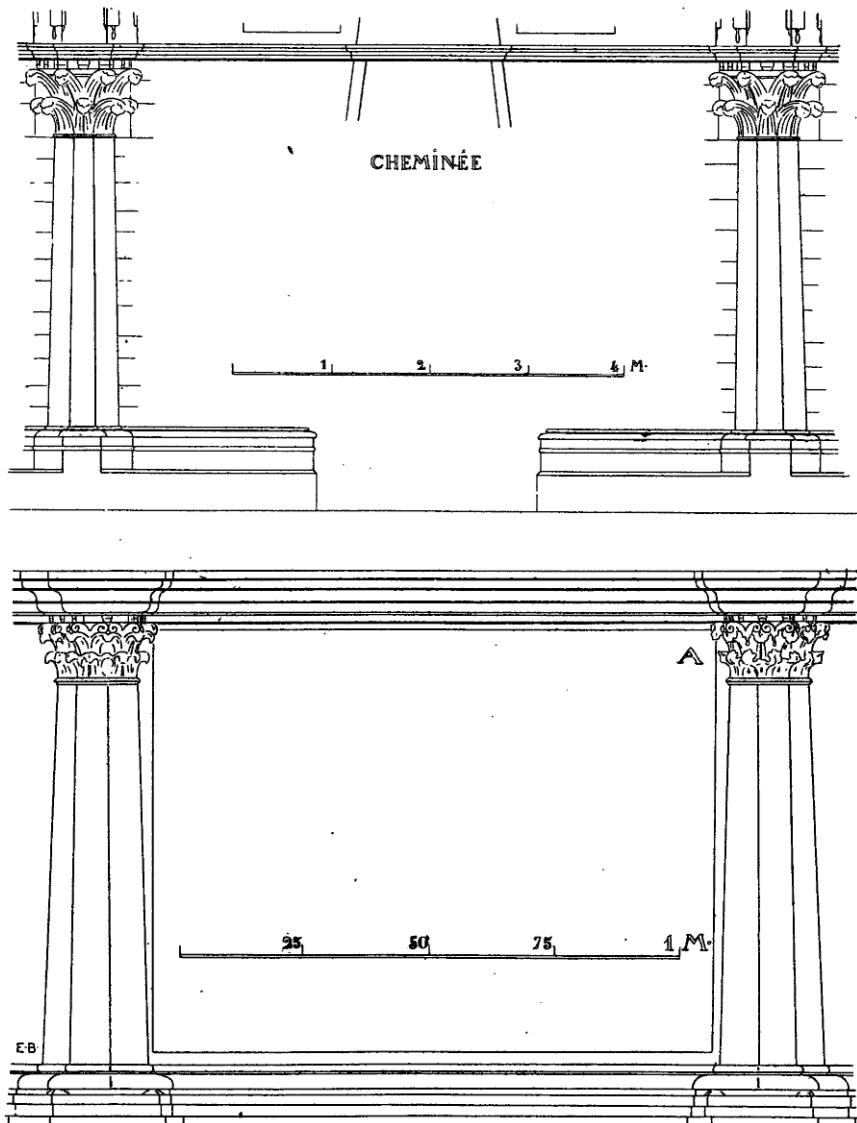
ou par une autre voie, il n'importe à notre étude. Si le fils de Nicola diffère si profondément de son père, c'est précisément par la ressemblance que ses œuvres ont prise avec la statuaire française de la fin du XIII^e siècle. A supposer que Nicola lui-même eût connu quelque chose de l'art français, il faudrait admettre, au temps où Giovanni achevait son apprentissage, et après l'achèvement de la chaire de Pise, une seconde importation d'art français, qui ne peut contribuer à expliquer la première.

indirectes pour qu'on puisse admettre qu'ils ont servi de modèles à son auteur¹.

D'autres monuments d'architecture française ont été élevés dans le sud de l'Italie, non par des moines, mais par l'empereur Frédéric II. Comme la chaire de Pise, Castel del Monte a jusqu'à nos jours passé pour une création de génie, sans autre modèle que l'antique : en Pouille comme en Toscane, un placage romain avait suffi à masquer le corps d'une construction toute française. L'erreur commune, dont le château et la chaire ont été l'objet, établit entre eux comme un premier lien et suggère naturellement l'idée d'une comparaison. Le résultat de cette comparaison est saisissant.

Si l'on isole des bas-reliefs qui forment le parapet de la chaire de Pise les moulures et les faisceaux de colonnettes qui leur servent de cadres, on aura le schéma exact des moulures et des colonnettes qui se détachent sur les parois du premier étage de Castel del Monte. Non seulement les moulures sont de profil identique, et plus développées seulement à Pise pour conserver leur valeur et leur accent à une échelle très réduite, mais encore on relève, dans les deux figures rapprochées, un détail extraordinaire, dont la seule présence pourrait établir la parenté des deux fragments analysés. Les trois colonnes soudées en un faisceau, à chacun des angles de la chaire, ont une forme tronconique, exactement comme les trois colonnes qui, au premier étage

1. M. Enlart a très justement noté à San Galgano des chapiteaux, sculptés sans doute vers 1250, et qui rappellent ceux des chaires de Pise et de Sienne (*Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 55). Mais il a eu raison de ne pas pousser plus loin son observation, car, en examinant les proportions des colonnettes, les profils et le travail même des feuillages, il se fut bientôt convaincu que les Cisterciens n'avaient pas contribué à l'éducation artistique de Nicolas. Les ressemblances qu'il a relevées sont celles qui unissent la chaire de Pise à des monuments fort éloignés, comme l'ambon d'Amaseno, achevé en 1291, par un artiste de Piperno et par ses deux fils (ENLART, *ouv. cité*, p. 111-112), et en général à toutes les œuvres italiennes imitées de modèles français.



Relevés comparés d'une salle du premier étage de Castel del Monte
et d'un panneau de la chaire du Baptistère de Pise.

de Castel del Monte, s'unissent pour porter un doubleau et deux branches d'ogives. Or, dans tous les édifices italiens ou français du XIII^e siècle dont j'ai pu avoir connaissance, on observe ou bien des colonnettes gothiques, rigoureusement cylindriques, ou bien des fûts monolithes empruntés à une ruine antique et renflés suivant le module corinthien ; mais on ne rencontre jamais de colonnes fuselées sans être galbées. L'anomalie que présentent les faisceaux de colonnes de Castel del Monte, s'explique par les matériaux employés. Les fûts antiques de marbre cipollin, réunis par ordre de l'empereur, ont été retaillés par les soins de l'architecte qui en a fait disparaître le galbe : mais, tout en rabotant la colonne à sa partie renflée, on a laissé intacts les diamètres anciens à la base et à l'astragale. La particularité, qui est explicable à Castel del Monte, demeurera inintelligible à Pise, si l'on n'admettait que l'architecte de la chaire a reproduit exactement un véritable relevé pris au château apulien.

Les ressemblances ne se bornent pas à ce détail remarquable. En descendant du parapet de la chaire jusqu'aux socles des colonnes, on notera sur la chaire de Pise d'autres souvenirs de l'édifice impérial.

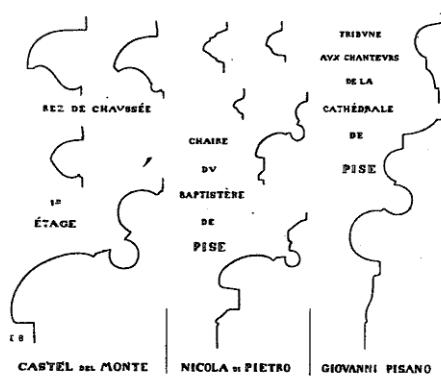
Les statuettes qui occupent chaque angle de l'hexagone au-dessous des faisceaux de colonnettes, sont adossées à des colonnes trapues, surmontées de chapiteaux à crochets. Colonnes et chapiteaux se retrouvent identiques au rez-de-chaussée de Castel del Monte. Ainsi, sur la chaire de Pise on retrouve en quelque sorte, superposés dans leur ordre naturel, les deux étages du château.

Les chapiteaux de marbre de Carrare aux feuillages profondément refouillés qui surmontent les sept colonnes antiques sur lesquelles repose l'édicule de Pise reproduisent moins exactement les chapiteaux du Castel del Monte. Mais, quand on arrive aux profils des astragales et des bases, la copie se retrouve identique au modèle. Si même on veut prou-

ver, d'une manière aussi précise qu'inattendue que l'infiltration de style français, dont l'architecture de la chaire de Pise porte les traces, ne s'est point répandue directement de France en Toscane, on n'aura qu'à relever, d'une part, les profils des moulures de Castel del Monte et de la chaire de Pise, de l'autre, ceux de la grande tribune aux chanteurs élevée par Giovanni, fils de Nicolas, dans la cathédrale de Pise. On verra, d'un côté, des profils français : l'astragale biseautée, la base creusée d'une gorge profonde, étranglée à l'entrée, et dont le filet d'ombre contraste avec la large surface claire du tore inférieur, élargi et aplati; de l'autre, c'est, comme dans tous les monuments toscans du XIII^e siècle, l'astragale formée d'un simple tore, et la base « attique », dont la gorge a la même courbe que les deux tores. Les formules exactes et géométriques de l'architecture française n'avaient point pénétré dans la grammaire de l'art toscan : déjà le fils de Nicola, le sculpteur même qui, en Italie, a été le maître le plus voisin des tailleurs d'images français, avait oublié les leçons d'architecture que son père lui avait traduites, pour revenir aux formules antiques, que se transmettaient les marbriers de Toscane.

A cette série de détails précis se bornent les imitations directes de Castel del Monte qu'on peut relever sur la chaire de Pise. D'autres indices attestent que l'auteur de ce monument connaissait de près les églises campaniennes et apuliennes et leur magnifique mobilier de marbre historié. La forme même des chaires exécutées par Nicola di Pietro est insolite en Toscane et dans le Nord de l'Italie, et ne se rencontre pas en Campanie. Tandis que les chaires élevées par les *Comacini* dans l'Italie centrale sont rectangulaires, la chaire du Baptistère de Pise est hexagonale, et celle de la cathédrale de Sienne octogonale. Or les grandes églises de Pouille, comme la cathédrale de Trani, ont possédé des ambons de forme polygonale, qui ont été imités vers le milieu du XIII^e siècle sur la côte illyrienne de l'Adriatique.

En l'absence des monuments apuliens de ce type, dont il ne s'est conservé aucun fragment, l'ambon de Spalato se présente comme un schéma sommaire de la chaire de Pise, sans les colonnettes de Castel del Monte et sans les bas-reliefs.



Profils comparés de bases et d'astragales.

Un autre détail, par lequel la chaire de Pise diffère de tous les monuments analogues exécutés en Toscane avant 1260, est d'origine, non plus apulienne, mais campanienne. Les ambons et les chaires de Braga, de San Leonardo in Arcetri, de Brancoli, de Volterra, sont formés d'une simple caisse rectangulaire de marbre, qui repose directement sur quatre colonnes. A Pise, comme à Trani et à Spalato, des archivoltes s'interposent entre les colonnes et le parapet. Le sculpteur a représenté dans les écoinçons de ces archivoltes des prophètes tenant des banderoles. C'est un motif qui apparaît pour la première fois sur la chaire de Salerne, et qui a été reproduit sur les ambons de Sessa et de Capoue¹.

Voilà sans doute bien des assurances concordantes. Pour-

1. Il faut retenir ce dernier monument, dont un fragment s'est conservé, encastré dans le pavement d'une chapelle de la cathédrale de Capoue : si en effet Nicolas d'Apulie est venu de Foggia ou de Bari en Toscane, il est possible qu'il n'ait jamais visité ni Salerne, ni Sessa ; mais, en suivant la via Appia, il devait nécessairement passer par Capoue.

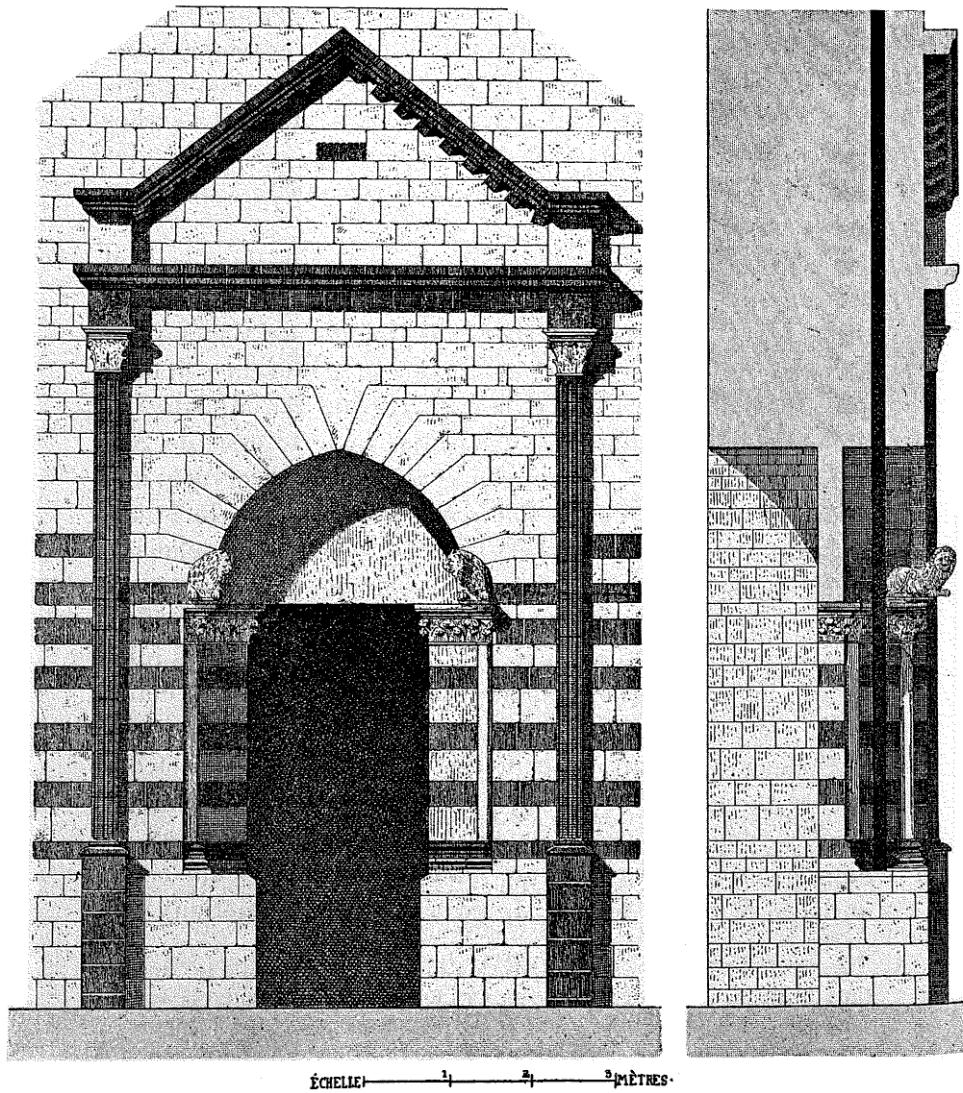
tant on voudrait encore, au moins comme garantie, un monument qui marquât une étape du sculpteur apulien, entre les *Murgie*, du haut desquels on voit la série des ports sur l'Adriatique, et l'esplanade où les trois monuments sacrés de Pise s'élevaient à deux lieues de la mer Tyrrhénienne. Cet intermédiaire dont le témoignage lèvera les derniers doutes, il m'a été donné de le rencontrer à quelques lieues de Florence.

Frédéric II n'avait point bâti de châteaux dans le seul royaume de Sicile. Le chroniqueur Villani, quand il a énuméré les résidences impériales de Naples, de Capoue, de l'Apulie et de la Basilicate, ajoute que le souverain « fit faire aussi le château de Prato et la forteresse de San Miniato¹ ».

Sur la fière colline que couronne la forteresse de San Miniato al Tedesco, à mi-chemin entre Pise et Florence, une tour carrée de brique est le seul reste de château gibelin ; mais la caserne de Prato, que personne ne visite sur l'esplanade où s'élève son enceinte pentagonale, flanquée de cinq tours, est encore, dans son ensemble et dans ses plus nobles détails, l'édifice bâti par Frédéric II. Le long des murs intérieurs, des groupes de trois consoles, toutes pareilles à celles qu'on voit en Sicile dans le donjon de Castrogiovanni ou dans le château de Catane, marquent la place du doubleau et des ogives que chacun d'eux supportait ; la porte monumentale, masquée depuis plusieurs années par une informe bicoque, et dont aucun historien n'a soupçonné l'existence, est une copie de la porte de Castel del Monte². Seuls les matériaux ont

1. « Questi fece molte notabili cose al suo tempo, che in tutte le Caporali Città di Sicilia e di Puglia fece fare uno forte e ricco castello, che ancora sono in piedi; e fece fare il Castello di Capovana in Napoli, e le torri e porte sopra il ponte del fiume del Volturino a Capova, le quali sono molto meravigliose, e fece il parco delle uccellagioni presso a Gravina et a Melfi alla montagna; e l'verno stava a Foggia a uccellare, la state alla montagna a cacciare a suo diletto; et fece fare il Castello di Prato, e la rocca di San-Miniato, e molte altre cose notabili fece, come inanzi faremo mentione » (libre VI, chap. 1^{er}; MURATORI, R. I. S., XIII, col. 153-156).

2. Pour mieux apprécier la parfaite ressemblance des deux monuments,



Porte monumentale du château gibelin de Prato, près Florence.
Copie de la porte de Castel del Monte (vers 1250).

changé¹ : au lieu de la brèche rouge d'Apulie, l'architecte a employé des marbres toscans, — ceux-là même dont on avait bâti un siècle auparavant la rude cathédrale voisine, et dont on bâtira deux siècles plus tard l'harmonieuse église de Madonna delle Carceri, tout auprès de la forteresse, — le marbre blanc de Carrare et le marbre presque noir qu'on appelle *verde di Prato*.

Pour l'histoire de l'influence apulienne en Toscane, dont nous possérons maintenant le principal document, il serait important de fixer les dates où fut commencé et achevé le château de Prato. D'après Cesare Guasti, c'est Panfolla Dragomari, seigneur à vie de la terre de Prato, qui, en mourant en 1233, aurait laissé par testament la somme nécessaire à la construction d'une forteresse gibeline. Frédéric II, venu à Prato en 1237, aurait fait exécuter le testament². On ne trouve pas trace de cette étape dans les itinéraires de l'empereur. Peut-être convient-il de supposer une erreur de chiffre. En effet, en 1247, les gibelins de Florence appellèrent à la rescouasse, dit Villani, « un fils bâtard de l'empereur Frédéric, qui avait nom Frédéric comme son père et lui aussi était roi. » Les guelfes quittèrent la ville pendant la nuit de la Chandeleur. L'année suivante le prince, qui était Frédéric d'Antioche, occupa la ville de Prato. Frédéric lui-même vint en Toscane au mois de mai 1249. Ces faits expliqueraient à merveille la construction du château, et ces dates concorderaient fort bien avec une tradition conservée à

il faut remarquer que l'on a creusé l'entrée en déchaussant les fondations, sans doute pour permettre à des charrettes de fourrage de passer sous la porte. La rainure de la herse, qui devait descendre autrefois jusqu'au sol, commence aujourd'hui à 1 m. 75 de hauteur.

1. Dans le style du monument, comparé à la porte de Castel del Monte, une seule modification vaut d'être signalée; les chapiteaux des pilastres cannelés ne sont plus des chapiteaux à crochets, mais des chapiteaux corinthiens : c'est un premier souvenir de l'architecture française d'Apulie qui se perd en voyage.

2. *Calendario Pratese del 1851*, Prato, 1850, p. 14.

Congrès d'histoire (VII^e section).

8

Prato et d'après laquelle une cloche qui se trouvait dans l'une des tours du château aurait porté la date de 1254.

La conclusion n'a plus même besoin d'être formulée. La chaire de Pise est, dans les parties essentielles de son architecture, une copie de Castel del Monte. D'autre part le portail du château de Prato est une copie de la porte monumentale du château apulien. Comment ne pas admettre dès lors que le même artiste, formé aux mêmes modèles, a travaillé au château de Prato et à la chaire de Pise ? On ajoutera, si l'on veut combler la mesure des preuves accumulées, que les grands chapiteaux de la chaire de Pise, qui diffèrent sensiblement des chapiteaux de Castel del Monte, sont identiques, avec leur système de crochets retournés aux chapiteaux mutilés de la porte de Prato, et dès lors on ne s'étonnera plus de trouver une réduction de cette porte, sculptée sur un des bas-reliefs de Pise, dans l'angle de la composition qui représente l'Adoration des Mages. Dans cette réduction de la porte de Prato, un détail seulement diffère de l'original : les chapiteaux qui surmontent les pilastres cannelés, portent non point des volutes corinthiennes, mais des crochets de dessin français : or cette variante n'est pas autre chose qu'un souvenir direct et sans intermédiaire de Castel del Monte.

En faut-il davantage pour avoir enfin établi l'origine de Nicola Pisano et les conditions mêmes de son voyage en Toscane ? Et aura-t-on besoin d'un document écrit pour pouvoir affirmer que le grand sculpteur, né en Apulie, s'établit avec son père en Toscane, après le voyage qu'il avait fait, pour éléver à Prato, par ordre de l'empereur, un château digne de rivaliser avec les châteaux de Pouille et de Sicile¹ ? Un seul point, à mon gré, reste obscur et on

1. Entre la cloche du château de Prato qui portait la date de 1254 et l'inscription gravée sur la chaire de Pise, avec la date de 1260, il y a exactement l'intervalle nécessaire à l'exécution du chef-d'œuvre de Nicolas d'Apulie.

peut le négliger. Nous ne savons si Pietro, le père de Nicolas, était lui-même architecte ou sculpteur et s'il a pu avoir quelque part à la construction du château de Prato.

Il est prouvé que Nicola di Pietro a fait partie de l'école impériale qui a travaillé pour Frédéric II, et sous son inspiration. Comme les plus savants des maîtres employés par le grand empereur, Nicola avait connu, en plus de la tradition byzantine, apulienne et siculo-campanienne, quelques œuvres de la sculpture antique et de l'architecture française. C'est au milieu de cette collection de formes complexes, issues d'un art mort ou d'un art en pleine vie, qu'il acquit cette finesse d'œil et cette habileté de main, dont les sculpteurs lombards de son temps n'approchent pas : on ne peut comparer alors en Italie à la virtuosité du sculpteur de la chaire de Pise que celle de Peregrino, le sculpteur de Sessa, ou de Nicola di Bartolomeo de Foggia, qui a signé la chaire de Ravello. Du moment où l'on a fixé dans l'Italie méridionale la patrie de l'artiste, on a rendu moins inexplicable sa science de praticien. Mais a-t-on rendu compte de la puissance souveraine et de la richesse inattendue de son œuvre ? Il serait puéril de le croire. Pour comprendre la révolution qu'a opérée dans l'art cet homme unique en son temps, il ne suffit pas d'avoir reconnu en lui l'un des derniers représentants des écoles artistiques qui ont grandi autour des palais impériaux de Foggia et de Capoue.

A ne considérer que les sujets qu'il a représentés en bas-reliefs vivants, il se montre déjà bien différent des sculpteurs qui avaient ébauché sur les portails de Bitonto ou de Terlizzi, ou sur les chapiteaux de San Leonardo de Siponto, quelques scènes évangéliques. Dans l'art apulien, où la sculpture décorative atteignait, par l'imitation des motifs byzantins et des modèles antiques, tant de richesse et d'ampleur, la sculpture de figurines saintes et de sujets religieux fut presque réduite à rien. En Campanie, sans doute, les maîtres de l'école salernitaine et Peregrino, leur

imitateur, avaient sculpté dans les écoinçons des arcades qui soutenaient les chaires et les ambons, ces figures de prophètes que Nicola di Pietro devait reproduire à Pise. Mais sur les parapets des ambons, étincelants de mosaïques, il ne restait pas de place pour un bas-relief. Quelle nouveauté, lorsqu'en sortant de l'Italie méridionale, on voit, en faisant le tour de la chaire de Pise, se développer toute l'histoire évangélique et toute la nouvelle Loi, depuis la Nativité du Christ jusqu'au dernier Jugement! La chaire n'est plus une simple estrade; elle est elle-même un sermon qui s'adresse aux yeux. Ce mobilier d'église, dans le sanctuaire, donnait aux fidèles les mêmes leçons que le portail couvert de sculptures à ceux qui abordaient les cathédrales du Nord. Nicola di Pietro a trouvé en Toscane le modèle de ces ambons chargés de reliefs; mais ce n'est pas en Toscane que ce modèle a été créé. Les marbriers qui, entre Volterra et Florence, ont grossièrement sculpté la vie du Christ sur les chaires de Groppoli, de Braga, de San-Leonardo étaient des Lombards ou des élèves de Lombards. La suite la plus riche de scènes évangéliques qui, avant le chef-d'œuvre de Nicolas, ait décoré un ambon, se voyait sur la grande tribune de la cathédrale de Modène. L'artiste qui, en exécutant la chaire de Pistoia, achevée dix ans avant la chaire de Pise, donna directement au maître apulien l'idée de consacrer les cinq panneaux de la chaire du baptistère aux plus grands sujets religieux, s'appelait Guido de Côme.

Ainsi, tout en apportant avec lui les traditions florissantes dans l'Italie méridionale, Nicolas d'Apulie recueillait en Toscane des traditions qui venaient de l'Italie du Nord. Quand il dessine l'architecture de la chaire et qu'il sculpte les chapiteaux, il a pour précurseurs immédiats un Nicolas de Foggia ou un Melchior de Montalbano; quand il sculpte les prophètes, il est le continuateur de Peregrino de Sessa; enfin, quand il couvre les parapets de la chaire d'une foule de personnages en bas-relief, il se souvient des œuvres qu'ont exécutés en Toscane des Lombards tels que Guido de Côme.

Par une rencontre qui fut l'une des causes de sa haute fortune, Nicola di Pietro se trouva en Toscane au confluent des courants artistiques dérivés de l'Apulie et de la Lombardie. L'effort d'artiste par lequel il a combiné les efforts tentés d'une extrémité à l'autre de la péninsule, a réalisé, pour la première fois, l'unité italienne dans le domaine de l'art.

Pourtant, si telle partie de l'œuvre de Nicolas, telle figure, tel motif, semble sortir des œuvres précédentes par une génération naturelle, la chaire de Pise tient en réserve, pour l'observateur, des figures et des scènes dont rien dans la sculpture italienne du XIII^e siècle ne laissait prévoir l'apparition. Quelques-uns de ces détails portent en eux la preuve qu'en dehors des œuvres de ses contemporains et de ses compatriotes, Nicola d'Apulie a consulté des modèles étrangers à l'époque de Frédéric II et à l'art des sculpteurs italiens. On sait quel usage il a fait, non seulement des traditions d'imitation antique qu'il a pu recevoir en Pouille ou à Capoue, mais encore des œuvres de sculpture grecques et romaines dont Pise lui offrit un musée en plein air. Non content de copier des marbres antiques, il a copié des ivoires byzantins ou peut-être des miniatures. Dans la Terre de Bari les très rares sujets religieux qu'ont représentés les marbriers étaient pour la plupart traités dans une ignorance totale de la composition savante et du noble style des diptyques byzantins consacrés aux douze Fêtes de l'année. Tout au contraire Nicola di Pietro, s'il veut mettre en scène la Nativité, n'omet point les détails caractéristiques de l'iconographie orientale : au pied du lit de la Mère de Dieu il dispose la vasque et groupe les deux sages femmes pour la représentation du Bain de l'Enfant. De même, pour figurer un archange assis, il l'a vêtu aussi richement qu'un saint Michel peint par un moine grec de la Terre d'Otrante, et autour de sa chlamyde ouvragée, il a disposé en sautoir le λῶπος impérial¹.

1. Sur la chaire de Sienne que Nicola a exécutée en collaboration avec son fils Giovanni, une des allégories des Vertus se montre sous un costume de

Est-ce en Apulie ou bien en Toscane, dans les collections de Frédéric II ou dans quelque trésor d'Église que Nicola di Pietro a trouvé les ivoires ou les miniatures qui lui ont fait connaître quelques détails byzantins ? On ne sait, et peut-être n'importe-t-il. Au contraire, il y aurait un intérêt capital à découvrir par quel intermédiaire Nicola a eu connaissance du modèle de son *Jugement dernier*. La scène, en opposition avec celle de la Nativité, n'offre plus un seul des détails propres à l'iconographie byzantine. Le Christ deminu, la grande croix tenue par les Anges, les files des Élus, les corps monstrueux et velus des diables, tout fait penser à un portail de cathédrale française.

La seule présence du sujet est faite pour étonner dans une œuvre de sculpture italienne. Le Jugement dernier ne fait point partie du cycle chrétien qui, sur tous les ambons sculptés, avant 1260, en Lombardie ou en Toscane, s'achève avec la Crucifixion. Un seul bas-relief figurant le Jugement dernier, a été signé par un Italien dès la fin du XIII^e siècle : c'est une œuvre de Benedetto Antelami qui décore l'une des deux portes du baptistère de Parme. Or ce bas-relief, de même que celui qui lui fait pendant et qui représente une Vierge glorieuse, est comme l'a remarqué M. Zimmermann, en rapport direct avec l'art de la cathédrale de Chartres. Quant au grand Jugement dernier sculpté, au XIII^e siècle, sur la façade de la cathédrale de Modène, aucun historien n'hésitera à y reconnaître non seulement une composition identique à celle de Bourges, mais encore l'œuvre d'une main française. Ainsi le Jugement dernier de Pise, qui révèle au premier examen sa parenté avec l'art des cathédrales de France fait partie d'un groupe très restreint de bas-reliefs exécutés en Italie d'après un modèle ou par un artiste venu de l'autre côté des Alpes. Si l'on veut supposer que Nicolas d'Apulie avant de sculpter son Jugement consul de Byzance, aussi riche que celui de l'archange de Pise (MÜNTZ, *les Précurseurs de la Renaissance*).

dernier, ait connu un artiste tel que le Français qui a travaillé à Ferrare, on ne pourra pas admettre qu'il ait rencontré ce Français parmi les maîtres qui furent employés par Frédéric II. La sculpture française à Castel del Monte se compose exclusivement de feuillages et de quelques têtes et figurines. L'art religieux qui animait d'une vie si intense et d'une pensée si profonde les portails des cathédrales n'a pas pénétré dans l'Italie méridionale, non pas même après la conquête angevine. Pour que Nicolas d'Apulie se soit trouvé un moment en contact avec l'art vivant de Chartres ou de Notre-Dame, il a fallu le hasard d'une rencontre, que seule l'Italie centrale pouvait lui offrir, et dont les circonstances resteront toujours enveloppées d'ombre. On sait, à n'en plus pouvoir douter, comment Nicola di Pietro a connu l'art apulien en Apulie et l'art lombard en Toscane. On ne saura jamais, sans doute, comment il a appris ce qu'il a connu de l'art byzantin et de l'art français. Pourtant, si les causes restent obscures, les faits sont éclatants : l'artiste qui a uni en lui l'art des deux moitiés de l'Italie a joint encore à la synthèse qu'il a opérée quelque parcelle des deux arts qui tinrent l'un après l'autre, dans le moyen âge, l'hégémonie de la Chrétienté.

Ces combinaisons d'art antique et d'art français, d'art byzantin et d'art lombard, par lesquelles Nicola di Pietro devint, à Pise, comme le centre d'un univers artistique, révèlent une puissance de réaction féconde qui élève le sculpteur au-dessus de tous ses maîtres, bons ouvriers dociles à un enseignement et à une tradition. Lorsqu'après avoir établi l'origine de Nicola di Pietro, on essaie de disséquer son œuvre, il s'en dégage une énergie vivante qui fuit l'observation et une beauté dramatique qui est la révélation soudaine d'un poète unique. Ayant expliqué ce qui a paru susceptible d'analyse, il convient de s'incliner enfin devant l'éénigme du génie.

Une œuvre s'est élevée brusquement au-dessus de la série

régulière des travaux d'école qui formaient jusqu'ici la trame ininterrompue de l'art italien. Un maître s'est révélé, contre lequel échouent les procédés d'investigation qui arrachent aux médiocres les secrets de leur talent d'emprunt. N'est-ce pas pour l'histoire une acquisition, si l'on a pu savoir enfin dans quelle région et dans quel milieu est apparu le premier artiste d'Italie qui, intervenant comme une cause créatrice dans la suite commune des modèles et des imitations, semble défier l'analyse et échapper à l'histoire ?

E. BERTAUX.

LES COLLECTIONS
D'OEUVRES D'ART FRANÇAISES DU XVIII^e SIÈCLE
appartenant à l'Empereur d'Allemagne.
(D'après les travaux de M. le Dr Paul SEIDEL)

Le congrès d'Histoire de l'art ayant inscrit à son programme la question de l'expansion de l'art français à l'étranger, il a paru légitime et presque indispensable de signaler et de présenter ici l'ensemble des publications toutes récentes de *M. le Dr Paul Seidel*, directeur des collections royales de Prusse et du musée Hohenzollern.

Ces publications comprennent d'abord un grand catalogue¹, luxueusement illustré et tiré à petit nombre, des collections d'œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle appartenant à l'empereur d'Allemagne. Outre un inventaire méthodique et raisonné des différentes séries, peintures, sculptures, objets d'art qui composent ces collections, ce catalogue contient une longue introduction historique où l'auteur, résumant et complétant de nombreuses études antérieures, nous présente un tableau magistral de l'histoire de la formation des collections.

En même temps, une partie de ces collections ayant été pour un temps ramenée dans leur pays d'origine, grâce à

1. PAUL SEIDEL. *Französische Kunstwerke des XVIII Jahrhunderts im Besitze Seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen. Erwerbungsgeschichte und Verzeichniss* (Dessins et eaux-fortes par Peter Halm) 1 vol. in-fol. 232 p. Berlin et Leipzig, Giesecke et Devriendt.

Une édition française de l'ouvrage a paru chez les mêmes éditeurs et dans le même format, par les soins de MM. Paul Vitry et Jean J. Marquet de Vasselot.

une libérale pensée de l'empereur d'Allemagne, M. le Dr Seidel a rédigé, à l'usage des visiteurs de la collection Frédéric le Grand à l'Exposition universelle de 1900, un joli livret qui est un modèle de catalogue scientifique¹. On y trouve la description des œuvres essentielles apportées à Paris et une étude sur *Frédéric le Grand et l'art français* qui résume l'introduction du grand catalogue et en met les résultats à la portée du public, sous une forme qui, bien que luxueuse encore, est cependant plus modeste et plus abordable.

Enfin, toujours sous l'inspiration et la direction du Dr Seidel, la Société photographique de Berlin vient de publier un luxueux album de vingt-sept héliogravures reproduisant avec une rare perfection les pièces capitales de Watteau, Lancret, Pater, Chardin, etc. qui font partie des collections de l'empereur².

Cet ensemble de publications constitue évidemment l'une des plus importantes contributions qui aient été apportées depuis longtemps à l'étude de l'art français à l'étranger. Le travail que s'est imposé M. le Dr Seidel et que lui seul, grâce à la situation qu'il occupe, était capable de mener à bien, n'était pas du reste sans difficultés, si l'on se rend compte du caractère, pour ainsi dire privé, de ces collections, et de leur dispersion à travers un grand nombre de résidences fort éloignées les unes des autres, si l'on considère que les œuvres dont il s'agit sont comme noyées au milieu d'un ensemble qui ne comporte pas moins de 9000 peintures et qu'elles ont été regardées, jusqu'à l'heure présente, plutôt comme objets mobiliers que comme objets de collection.

1. PAUL SEIDEL. *Die Kunstsammlung Friedrichs des grossen auf der Pariser Weltaufstellung 1900* (48 reprod. d'après les gravures et dessins de Peter Halm), in-16, XVI. 96 p. Berlin et Leipzig Giesecke et Devrient. Traduction française par MM. P. Vitry et J. J. Marquet et Vasselot.

2. *Chefs-d'œuvre de l'École française du XVIII^e siècle appartenant à Sa Majesté l'Empereur d'Allemagne*. Société photographique. Paris, Berlin.

M. le Dr Seidel a fait preuve dans le choix, l'identification et le classement des œuvres qu'il nous présente, d'un esprit critique tout à fait méritoire. Il faut remarquer, en effet, qu'il ne pouvait presque en aucune façon tenir compte des travaux de ses devanciers. L'inventaire publié en 1773 par *Matthieu Oesterreich*, garde des tableaux de Frédéric le Grand, ne contient que des indications assez vagues et devenues inutilisables aujourd'hui par suite du déplacement des objets qu'il décrit. Quant aux descriptions et attributions de l'ouvrage de Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, elles sont fort sujettes à caution, puisque l'auteur n'a généralement pu voir lui-même les œuvres dont il parle.

Au reste il y a assez peu de temps que l'intérêt s'est réveillé en Allemagne pour ces œuvres charmantes de l'art français du XVIII^e siècle. Collectionnées avec passion par Frédéric II, elles avaient été singulièrement négligées et méconnues sous ses successeurs. C'est ainsi que, dans le cours du XIX^e siècle, la commission chargée de choisir, dans les collections royales, les tableaux dignes de figurer au musée de Berlin, n'élut que quelques œuvres de l'école académique du XVII^e siècle et deux petites toiles très secondaires de Watteau, tandis qu'elle dédaignait des chefs-d'œuvre, tels que l'Embarquement pour Cythère et l'Enseigne de Gersaint. C'est l'exposition organisée en 1883, à l'occasion des noces d'argent du Kronprinz Frédéric-Guillaume, qui remit en honneur cet art si dédaigné jadis, et c'est à partir de cette date seulement que l'on s'essaya en Allemagne à l'aimer, à le comprendre et à l'étudier scientifiquement.

Le beau livre de M. le Dr. Seidel est comme le couronnement de ces travaux commencés au lendemain de l'Exposition 1883, par le docteur R. Dohme, et poursuivis avec activité, par M. Seidel lui-même, dans les archives royales et les collections dont il a aujourd'hui la garde. Les œuvres douteuses y ont été laissées de côté et les morceaux seuls, dont la cri-

tique prudente de l'auteur a reconnu le caractère et la provenance authentiques, y ont été minutieusement décrits, leurs dimensions, leur emplacement actuel et leur histoire étant soigneusement enregistrés.

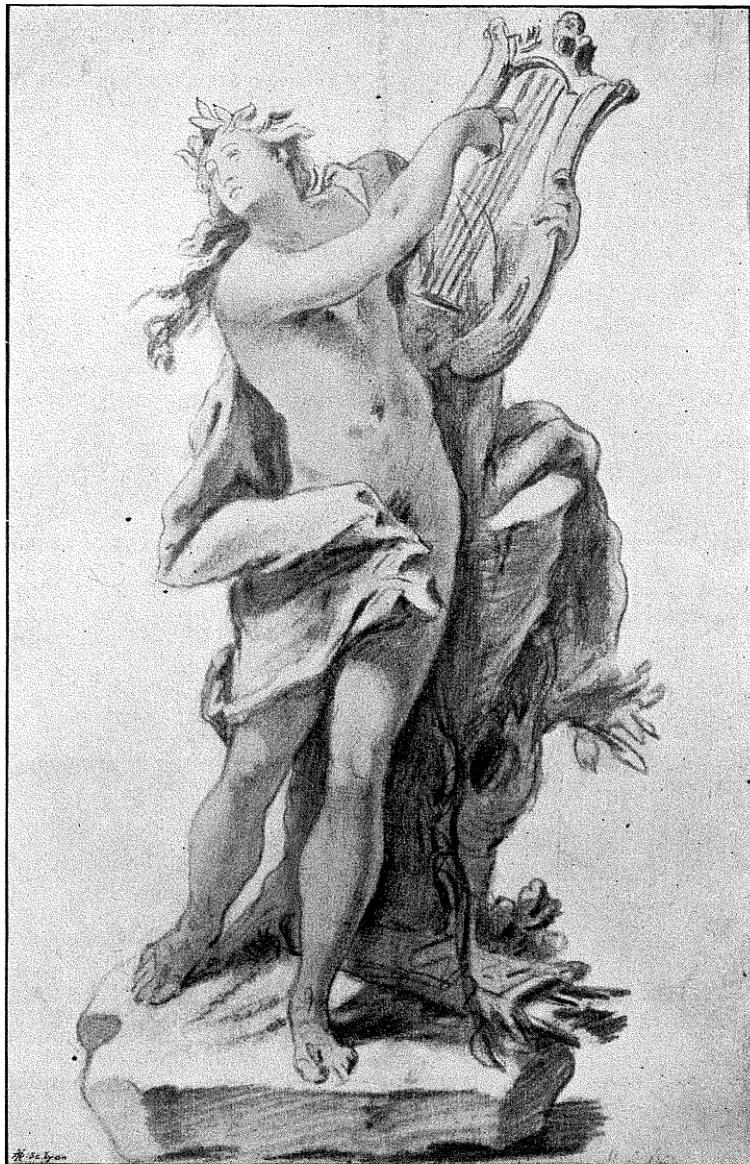
Ce catalogue, qui pourra certainement être enrichi de nouvelles observations, complété par l'adjonction d'œuvres encore méconnues, a cependant par la rigueur et le soin avec lequel il est dressé un caractère en quelque sorte définitif.

Quant à l'introduction historique qui le précède, elle n'est guère moins importante pour l'historien de l'art français que pour celui qu'intéresse la personnalité du Grand Frédéric. C'est une étude très complète sur Frédéric II et ses goûts artistiques, sur son entourage, ses parents et ses amis, enfin sur ses rapports avec les artistes français de son temps, ceux à qui il fit commander par ses agents des œuvres d'art destinées à l'embellissement de Potsdam et ceux qu'il attira près de lui pour les faire concourir plus directement encore à son œuvre.

Parmi ces derniers, le plus important et celui qui fut le véritable introducteur de l'art français à Berlin, c'est le peintre *Antoine Pesne*, établi à la Cour de Prusse depuis 1711, et que le jeune Frédéric put connaître et fréquenter de bonne heure. C'était un bon peintre, mais d'une originalité médiocre et qui semble avoir voulu être à lui seul comme un résumé de toute l'école qu'il représentait. Portraits, allégories mythologiques, peintures de genre, peintures d'église, il s'exerça à peu près dans tous les genres avec un succès inégal d'ailleurs : car c'est de beaucoup la peinture légère et galante que préférait son royal ami et qu'il lui conseillait de cultiver de préférence à toute autre en des vers qui s'efforçaient, eux aussi, d'être galants et légers. Mais Pesne avait connu Watteau et Lancret ; il possédait quelques-unes de leurs œuvres et sut inspirer à Frédéric une véritable passion pour leur peinture aimable, gracieuse et parfois si profonde.

PL. V.

M. A. SLODTZ



APOLLON JOUANT DE LA LYRE
(DESSIN DE LA COLLECTION DE CHENNEVIÈRES)

On pourrait peut-être se demander si Frédéric sentait véritablement tout le charme et toute la poésie de cet art léger et subtil, sorti d'un esprit si différent du sien, ou si plutôt ses goûts d'épicurisme aimable n'en étaient pas simplement flattés de manière agréable : il n'est peut-être pas nécessaire d'invoquer à ce propos le besoin de rêve et d'oubli du réel qui aurait parfois saisi le grand homme d'État. Toujours est-il que cette passion, quelle qu'en soit la nature exacte, fut assez vive pour faire acquérir au prince, soit avant, soit après son avènement, un nombre considérable d'œuvres de Watteau, de Lancret et de Pater, et pour lui faire même parfois accepter de la main d'intermédiaires peu scrupuleux, des contrefaçons habiles attribuées pompeusement à ces artistes.

Il faut remarquer également du reste qu'à un certain moment de sa carrière, les goûts du collectionneur royal, dirigés par de nouveaux conseillers et suivant, eux aussi, l'évolution générale de la mode contemporaine, se transforment du tout au tout. Il ne brûla pas ce qu'il avait adoré, fort heureusement ; mais il n'acheta presque plus aucune œuvre de l'école française de la Régence, réservant toutes ses faveurs pour le « grand art » et pour les tableaux de l'École classique italienne.

Le successeur de Pesne fut un des peintres de la famille des *Van Loo*. Presque en même temps que celui-ci Frédéric faisait engager un sculpteur, *François Gaspard Adam*, qui allait prendre la direction d'un véritable atelier de sculpture destiné à orner les parterres de Sans-Souci et de Potsdam et devait être lui-même remplacé plus tard par *Sigisbert Michel*, le frère du célèbre Clodion.

Dès l'année 1742, le roi de Prusse avait acquis en même temps que la collection d'antiques du cardinal de Polignac, quelques belles œuvres de l'aîné des Adam. En 1752, le roi Louis XV lui faisait don de deux grands groupes du même Lambert Sigisbert Adam, la *Chasse* et la *Pêche* ainsi que des

deux admirables marbres de Pigalle le *Mercure* et la *Vénus*. Plus tard enfin les agents de Frédéric à Paris commandaient encore quatre grandes statues de marbre à des sculpteurs parisiens, un *Mars* et une *Vénus*, un *Apollon* et une *Diane*.

Le *Mars* devait encore être exécuté par L. S. Adam. Mais celui-ci mourut, et Coustou le jeune qui était chargé de la *Vénus*, reprit la commande. De même l'*Apollon* et la *Diane* avaient été demandés aux frères Slodtz, mais c'est J. B. Lemoyne et Vassé qui s'en chargèrent à leur défaut.

Si l'on joint aux œuvres exécutées par les artistes français émigrés ce magnifique ensemble de statues de marbre une belle suite de bustes de Houdon provenant des collections de Frédéric ou de celles de son frère le prince Henri et plusieurs pièces de moindre importance, on verra que la série des sculptures françaises étudiées par M. le Dr Seidel n'est guère moins importante que celle des peintures.

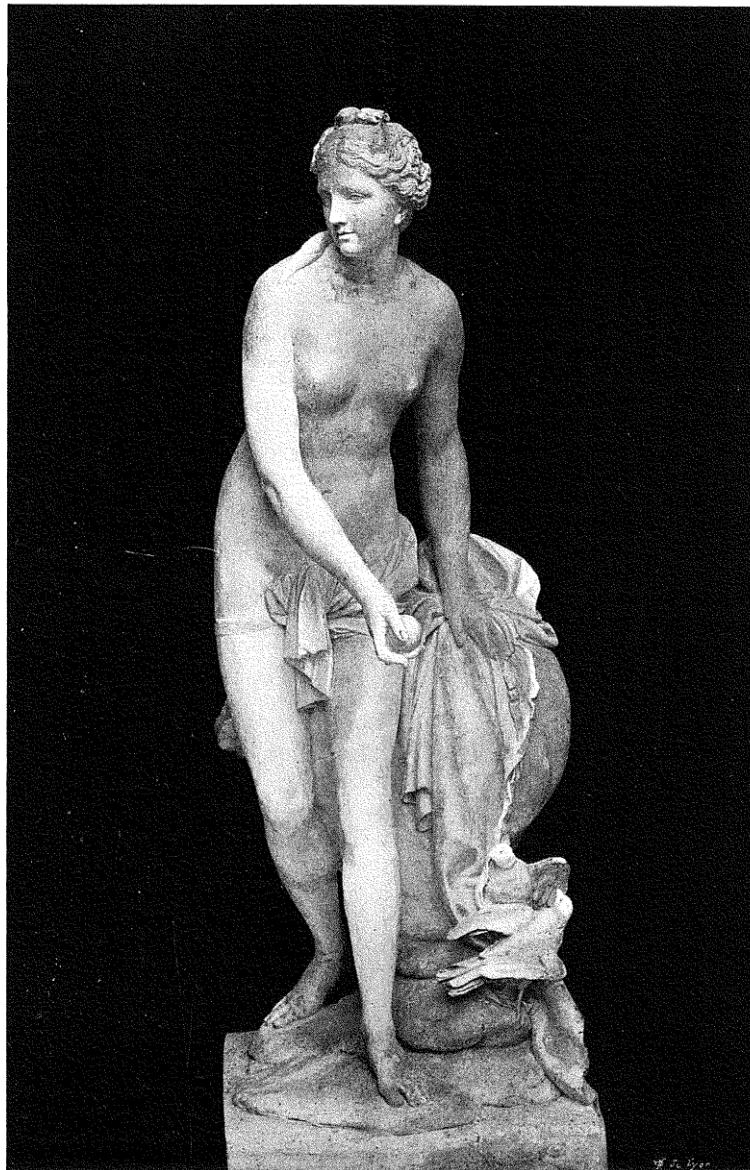
**

C'est à propos de ces œuvres de sculpture que nous venons de rappeler rapidement que nous voudrions, pour terminer, donner ici quelques indications complémentaires qui n'ont pu prendre place à temps dans l'ouvrage de M. le Dr Seidel. Ce sera un exemple de la façon dont un ouvrage du genre et de la valeur du sien peut être complété sans être contredit par des recherches dont il a lui-même fourni le modèle et le prétexte.

Dans la dernière série de statues commandées par Frédéric figurait, nous venons de le voir, un *Apollon* dont l'auteur devait être Michel-Ange Slodtz. Cette statue ne fut jamais exécutée ; mais on voyait dans la collection du marquis Philippe de Chennevières un beau dessin de Michel-Ange Slodtz représentant un *Apollon* jouant de la lyre, véritable projet de statue qui semble avoir été fait pour

PL. VI.

GUILLAUME II COUSTOU



VÉNUS

Modèle en plâtre. — (HÔTEL DE BESENVILLE A PARIS)

être soumis à Mettra, l'agent de Frédéric à Paris¹. Ce projet nous donne en tout cas l'indication exacte de ce qu'eût pu réaliser, s'il eût vécu, l'artiste plein de verve et passionné de mouvement qu'était Michel-Ange Slodtz. Dans le dessin reproduit ci-contre, le geste forcené, l'attitude un peu dégingandée, les draperies brusquement envolées nous rappellent toutes les qualités et les défauts de l'art lyrique et décoratif des Slodtz; c'est exactement le même thème mais l'œuvre témoigne d'un esprit infiniment différent de celui qui anime la figure si calme, si pondérée et harmonieuse, réalisée par J. B. Lemoyne. Mais l'*Apollon* de celui-ci est daté de 1771 et à ce moment cet artiste vieillissant sentait peut-être, en outre de son instinct propre, le besoin de se mettre à l'unisson d'un art qui cherchait de plus en plus le simple et le naturel, qui renonçait de parti pris aux traits brillants et fougueux, chers aux artistes contemporains des beaux jours du règne de Louis XV.

La *Vénus* de Coustou le jeune, si le marbre en a quitté définitivement la France en 1771, y est encore représentée par un plâtre de grandeur naturelle, sorti très vraisemblablement de l'atelier de l'artiste et placé dès la fin du XVIII^e siècle dans l'hôtel de Besenval, rue de Grenelle. Thierry dans son *Guide des amateurs* de 1787 (t. II, p. 277), nous le décrit comme étant placé « sur un magnifique poêle en bronze doré dans la pièce dite le Cabinet ». Il n'a pas quitté l'hôtel qui appartient aujourd'hui à M. le prince de Montholon et que décorait également autrefois une incomparable série de sculptures de Clodion transportées depuis dans un château de province. La statue de plâtre dont nous donnons ici une reproduction photographique est identique dans l'ensemble et dans tous les détails au marbre de Potsdam.

Au contraire, une statuette en terre cuite conservée au

1. Ce dessin qui passe à la vente des dessins du marquis de Chennevières en 1900 a été acquis pour le musée Hohenzollern à Berlin.

musée du Louvre et qui est encore comme un souvenir laissé chez nous par l'œuvre de Coustou, nous en offre bien la silhouette générale, mais avec certaines modifications de détail. La main droite est ramenée vers la poitrine au lieu d'être tendue en avant, et la draperie qui s'enroule autour des hanches est inversée. Quelques arrangements dans les accessoires diffèrent également. Cette statuette a été acquise en 1896 du vicomte de Frédy, descendant des Coustou. C'est donc très probablement une maquette ou une réduction provenant de l'atelier même du sculpteur.

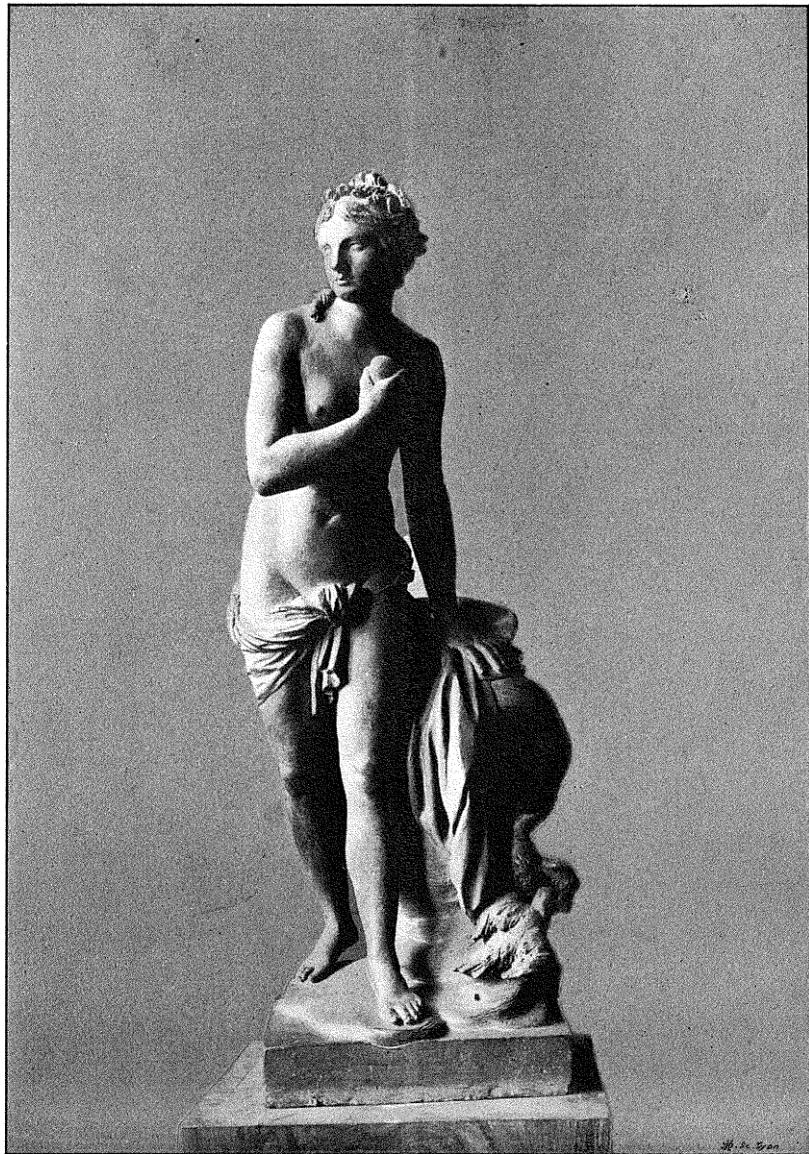
* * *

Une autre statuette en terre cuite du Louvre, désignée dans le *Catalogue Sauzay* (B. 68) comme un travail français du XVIII^e siècle peut être rapprochée d'un autre marbre de Potsdam, celui de la *Vénus* de Pigalle dont nous donnons ici une reproduction d'après l'original placé dans les jardins de Sans-Souci. L'attitude générale y est la même, mais totalement inversée. La déesse s'y appuie du bras droit sur le rocher et c'est la main gauche qui se tend vers Mercure pour accentuer l'ordre donné. Le faire de cette petite œuvre est élégant, mais assez banal. Le torse de la déesse est même un peu lourd si on le compare au marbre exquis de Potsdam, et nous ne croyons pas qu'il faille y voir une œuvre sortie de la main même de Pigalle. Ce n'est sûrement pas une maquette et cela peut passer bien plutôt pour une imitation libre d'une œuvre qui, lors de son apparition, obtint certainement, de même que le fameux *Mercure*, un très grand et très légitime succès.

Paul VITRY.

PL. VII.

ATELIER DE GUILLAUME II COUSTOU

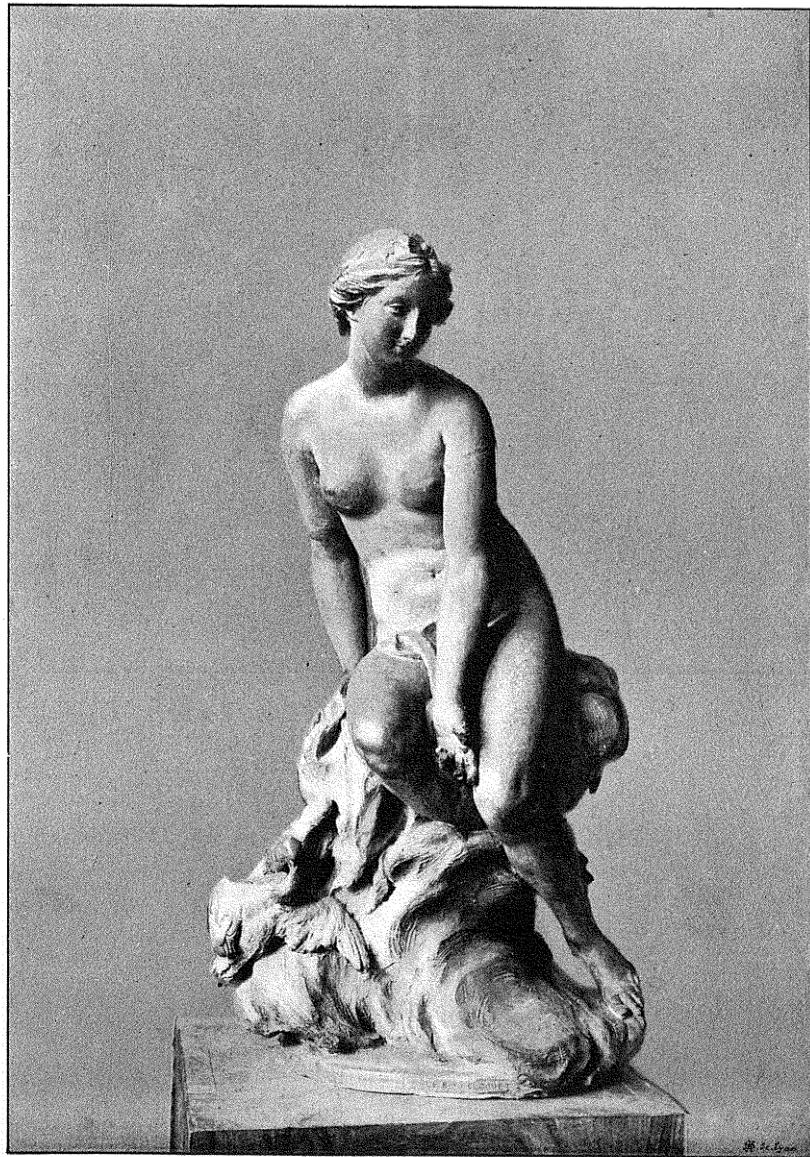


VÉNUS

STATUETTE EN TERRE CUITE (MUSÉE DU LOUVRE)

PL. VIII.

ATELIER DE PIGALLE



VÉNUS

STATUETTE EN TERRE CUITE (MUSÉE DU LOUVRE)

UNA BIBBIA FRANCESE DEL PRINCIPIO DEL SEC. XV

Giuseppe Campori nelle sue « Notizie dei miniatori dei principi estensi », io stesso trattando della miniatura a Ferrara, Adriano Cappelli discorrendo della biblioteca estense nella prima metà del secolo xv (Giornale storico della letteratura italiana, 1889, vol. XIV, p. 1), e Pio Raina ne' ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi nel secolo xv (*Romania*, vol. II, pp. 49-58), accennammo ad alcune bibbie in francese inscritte ne l'« inventarium bonorum mobilium domini », di Nicolò III d'Este, dell'anno 1436¹. Niuno di noi seppe tuttavia indicare alcuna di queste bibbie come esistente. Esse erano tre, e una designata in modo partico-

1. 1436 :
Inventarium bonorum mobilium domini.

.....
In la tote de la quale hano le chiave et in loro custodia li suprascripti Ser Iacomo da la croxe et Raynaldo di Silvestri adj XXIIIJ de zenaro (c^{te} 42).

.....
Libro uno in francexe chiamado la bibia zoe parte in membrana coverto de chore negro (c^{te} 42. t.).

.....
Libro uno chiamado la bibia in francexe compida in membrana bella da Segnori coverta de veludo carmex cum quattro azuli et puntioli soi et brochete de ariento dorade cum razi quatordexe in summa de ariento sovradoradi siti in le aleve del dicto libro (c^{te} 42 t.).

.....
Libro uno chiamado la bibia in francexe coverto de chore rosso in membrana (c^{te} 42 t.).

V. Camera = Casa, Amministrazione = Nicolò III d'Este (Arch. di Stato in Modena).

lare, tanta ne era la bellezza, e ricoperta, più riccamente delle altre due legate in cuoio, con velluto cremisino e fornimenti d'argento. Ora, nella biblioteca Barberini di Roma, àvvi una bibbia, che è proprio la stessa di cui avevamo notizia nell'*inventarium* di Nicolo III d'Este, ed è segnata XIII-22. Che abbia appartenuto agli Estensi nella prima metà del secolo xv si può ritenere per fermo : primo, perchè vi si vede ripetuto due volte lo stemma Estense, senza la tiara papale che vi fu aggiunta poi; secondo, perchè a c. 4 si leggono i nomi di Scipione Fortuna, Francesco di Putti, Niccolò di Tossigi, nomi che si ritrovano indicati come di ufficiali estensi nei registri dell'arch. di Stato in Modena. Nell'archivio segreto estense, Francesco di Putti e Scipione Fortuna « *officiales ad thurim* » chiedono a Borso d'Este di poter fare eseguire cassette per collocarvi le bolle, i privilegi e gli strumenti di casa d'Este¹. Nello stesso archivio segreto, sotto la data del MCCCCCLXVII, si legge l' « *Inventarium et Descriptio Librorum et voluminum existentium in Biblioteca Turris magne Palatij Ill^{mi} Principis et domini nostri domini Borsij Ducis Mutine et Regij, Marchionis Estensis²* ». E tale inventario fu compilato da Niccolò di Tossigi e da Scipione Fortuna. Non v'è dubbio

1. 1462 ottobre 23 Ferrara : Lettera di Francesco de Putti e Scipione Fortuna « *officiales ad thurim* », al Duca Borso d'Este. (Archivio secreto — Stato — Documenti relativi alla storia de l'Archivio Estense).

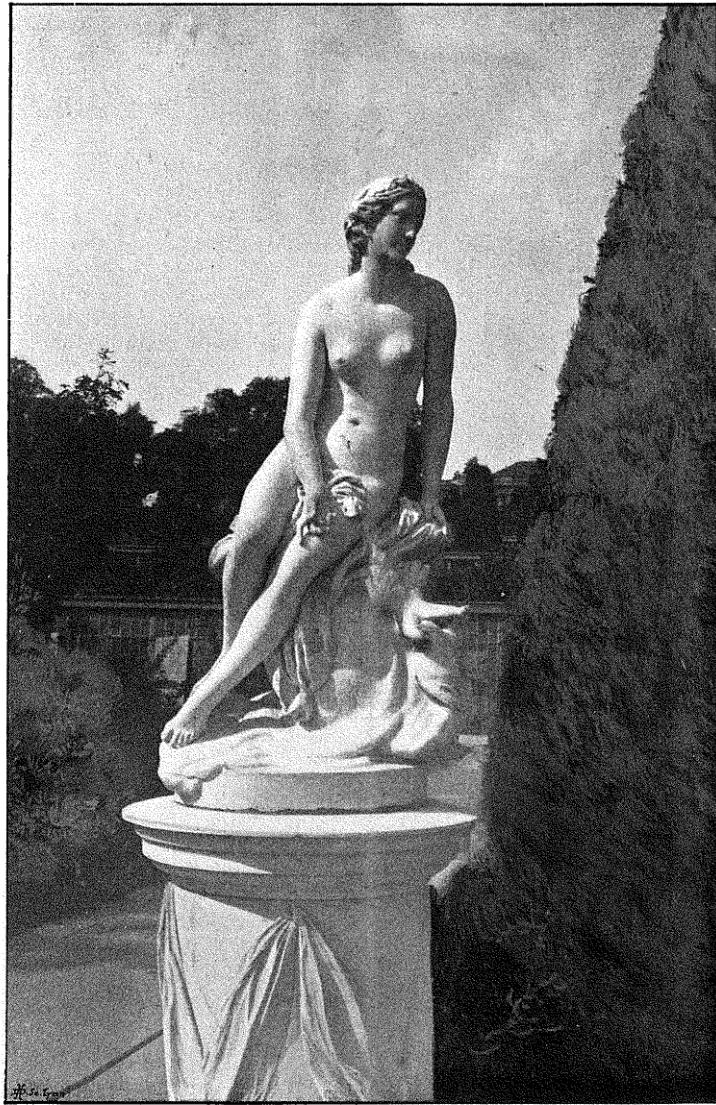
2. MCCCCCLXVII :

« In Christi nomine amen Anno Eiusdem nativitatis Millesimo quadragesimo sexagesimo septimo Indictione Quintadecima Die Veneris decimo mensis Julii ferarie.

« *Inventarium et Descriptio Librorum et Voluminum Existentium in Biblioteca Turris magne Palatii Ill^{mi} Principis et domini nostri domini Borsii Ducis Mutine et Regii Marchionis Extensis etc. In Civitate Ferrarie repertorum ibidem per Spectabilem Virum Nicolaum de Thosicis et Egregium Virum Scipionem Fortunam Camerarios et Officiales deputatos etc. Scriptum et anotatum per me Jacobum de Curlo notarium publicum ferariensem etc. ut infra* » ecc (Archivio Secreto — Stato Repertori).

PL. IX

J.-B. PIGALLE



VÉNUS

MARBRE ENVOYÉ PAR LOUIS XV A FRÉDÉRIC II (1752)
(*Jardins de Sans-Souci.*)

quindi che il codice abbia appartenuto agli Estensi e che sia questo stesso indicato da quegli ufficiali della Corte ne' loro registri. Ma quando entrò tra i bellissimi codici miniati della corte estense? Se si tiene conto che lo stemma marchionale porta i tre gigli di Francia, noi possiamo ritenere che la Bibbia fosse miniata intorno al 1430, quando i tre gigli furono uniti allo stemma estense; ma essa arrivò incompiuta a Niccolò III, tanto è vero che Jacopo di Arezzo miniatore fu invitato l'anno 1434 a fiorire le lettere del codice¹, e ne fiorì 1563 a denari 16 l'uno e lettere di capitoli, cioè lettere maiuscole 11412, più una lettera iniziale con figure. Ora, per identificare la bibbia Barberini con la bellissima bibbia francese del 1434 conservata dagli Estensi, ho contato le lettere fiorite e le lettere maiuscole, e le ho

1.

M.CCCC.XXXIIII°

Expense librorum cartarum et scripturarum extraordinariorum.

Allo Illu. nostro Signore per caxone de la dicta spexa et per lui ali Infrascripti videlicet.

A mastro Jacomino da rezo de toschana aminiadore adi X de aprille £ centotre soldi XVIIJ dinari IIII marchesini per resto de soa merzegna de fiorire letere in la bibia scripta in lingua galicha in la quale fono letere 1563 fiorite in raxon de din. 16 luna et letere da capituli 11412 in raxon de s. 4 m. per cento et uno capitulo a miniatore con figure che gli manchava £ IIIIJ s. 18 tute in la ditta bibia, et per letere aminiate doro et colori 247 per s. 3. m. luna poste in uno libro de canto et per capreti VIJ, de fogli reali per s. 3 d. 6 luno per dicta bibia tute del nostro Signore le quale letere et conto fonnno vezude et contade per galeotto de lassassino famio del nostro Signore Como apare per una scritta de mano de zohane bianchino sotto scritta per mano de lo Illus. Messer lionello adi V. de dexembre proximo pasfato et registrata al registro de la Camera per mano de ser Dolzino a carte 185 che monta in tutto £ 170. s. 4. m. de li quali se nabate £ 54 s. 5 d. 8 m. chel dito M° Jacomin have da la Camera fino de lanno 1432 et fonnno poste a spexa a libro R a carte 149 in VIJ partite Item £ dodexe che lui have de lanno 1433 et fonnno poste a spexa a libro S a carte 149 che sono in tutto li dinari che luy ha havuti £ 66 s. 5. d. 8 m. Unde resta quello chel de havero £ 103 s. 18 d. 4 Et posto che dito M° Jacomin debia havere a libro G a carte 163 Al Memoriale a carte 163 Al Memoriale a carte 31 £ CIIJ s. XVIIJ d. IIII.

V. Registro : « Intra et Spexa » 1435, segnato X = a carte 149 = Camera Registri vari (Arch. sudetto).

riscontrate eguali in numero a queste eseguite da Jacopo d'Arezzo. Dunque la bibbia Barberini è la vantata bibbia francese degli Estensi. Giacomo d'Arezzo nota d'aver miniato con figure una lettera iniziale mancante; e questo basta a far comprendere che la bibbia francese arrivò a Ferrara miniata solo nelle parti figurate più importanti. La bibbia è una copia di altra tradotta in francese nel 1291 da un prete e canonico del vescovato di Terouanne « mi prestres et chanoine de saint pierre daire de leueschie de therouanne ». Le miniature sono d'una bellezza rara: sono l'opera d'un Gentile da Fabriano francese che fa volare le angeliche figure sui cieli a stelle a nubi formate da nastri raggianti, sui boschi di tronchi d'oro, sui monti a corni, sugli edifici verdi e violetti, sui fondi a scacchi dorati o di alberi folti, sui piani a sassolini o ad erbe che formano un incannicciato. Gli angioletti di esili forme sono racchiusi nelle vestimenta ondeggianti; le terrestri figure hanno gli abiti contornati come da nastri gotici lumeggiati d'oro. Chi è questo meraviglioso miniatore francese? La fortuna delle ricerche, ora che un filo è dato, che una data è segnata, che una identificazione è fatta, lo dirà in seguito. Io lo spero.

Adolfo VENTURI.

UN NUOVO QUADRO DI GIORGIONE

Nella galleria nazionale a palazzo Corsini in Roma da breve tempo è entrato un quadro, che era tutto guasto da ridipinti; le figure erano imbiaccate, il terreno tutto verde. Toltosi il velo che ricopriva ogni cosa, poche parti sono apparse conservate, ma esse bastano a pronunciare un gran nome, come autore del quadro: Giorgione. La composizione del San Giorgio è di una arditezza, di una fantasia ardente, di una novità singolare; il cavaliere corrusco in armi, dalla chioma d'oro agitata, col manto aggirato come una bandiera dal vento, trafigge il mostro, che s'avventa contro il destriero dell'eroe; il destriero impaurito s'impenna, e il cavaliere gli stringe i fianchi e lo domina, mentre con la lancia trapassa la gola del drago. Questo par fatto di fuoco, ha gli occhi di brage, le ali acute con occhi lucenti, aurei i peli; e la ritorta coda par che trasudi sangue. La figlia del Re si fugge spaventata, volgendo il capo alla scena terribile, che avviene nell'ora del tramonto, mentre la terra prende toni caldi rossastri e gli alberi e le case e il monti lontani sono avvolti dalla luce morente. Le nubi gialle verso l'orizzonte divengono, salendo più in alto, violacee e smorte. Tale è il quadro che ho assegnato a Giorgio Barbarelli, detto Giorgione.

La finezza del dipinto è tutta quella dell'artista fiorito al limifare del secolo XVI. Vedasi l'armatura d'acciaio coi riflessi di luce, come nel S. Liberale dell'ancona di Castelfranco; la scimitarra con la guaina di velluto e con l'elsa terminata a testa d'aquila, a mo'di quelle che si vedono ne'

Trionfi del Mantegna ; il drago, che par fatto da un orafo con oro e smalti ; il pennone sacro, che ha trapassato senza macchiarsi la gola del drago, stretto da sottili lacci alla lancia ; il manto della figlia del Re con orli a ricami d'oro, e la sua veste damascata e la corona con perline. Tutto quanto resta sano e salvo dall'antico restauro ci rivela il quattrocentista coscienzioso, diligente all'estremo in ogni particolare, ma senza pedanteria, senza leziosaggini, fine e forte. La testina del cavaliere, coi capelli ondeggianti al vento, sul leggiere trasparente pulviscolo d'oro del nimbo che luce sul verde, e la criniera argentea del cavallo, e la scimitarra nel fodero di velluto con fornimenti dorati che spicca sul guarnello verde del San Giorgio, e il manto rosso svolazzante, e il fantastico drago infocato, abbagliante, e la luce che rade le foglie degli abeti nel fondo, e si riflette sulle case e sulle alture, sui molteplici piani della lontananza ; tutto mostra un colorista raffinato, che sa rendere senza eccessi i rapporti più festosi delle tinte, che sa fiorire le sue forme nella luce. Il rosso del manto è quello proprio del Giorgione ; la sinistra mano del S. Giorgio, che ci rende più schiettamente il tono delle carni giorgionesche, è del colore abbronzato, della tinta scura zingaresca del maestro ; e sua è quella luce di tramonto, sue sono quelle nubi luminose dell'orizzonte che svaniscono salendo nella volta del cielo ; e suoi quegli arbusti, quelle foglie segnate con tocchi rapidi e grossi nel primo piano, formanti come fiocchi o pizzi di canna di padule.

La disposizione della scena con la grande quinta da un lato o la gran rupe che fa da quinta alla scena, e con il fondo luminoso nel centro, è simile a quella del quadro di Vienna, già detto dei « Tre filosofi » ; ed è la stessa rupe che si vede nell' « Apollo e Dafne » del Seminario di Venezia, nella « Venere » di Dresda ; il movimento della figlia del Re corrisponde a quello di Dafne fuggente ; il disegno delle gambe della donna regale è lo stesso tanto nella Dafne, quanto

nella madre che alatta il Bambino del dipinto di casa Giovanelli a Venezia.

È doloroso di non poter presentare questo quadro nella sua integrità, di dovere contentarci ad ammirarlo in pezzi. Ma anche così, esso ci serve a meglio restringere la classificazione delle opere di Giorgione. La Madonna di Castelfranco e l'altra del museo del Prado a Madrid sono i due quadri d'altare che di lui si sono conservati; la fantastica scena di casa Giovanelli a Venezia, e le altre dei « Tre Filosofi » a Vienna, dell' « Età d'oro » della « National Gallery » di Londra, di « Orfeo e Euridice » a Bergamo, di Apollo e Dafne nel Seminario di Venezia formano un gruppo col nostro S. Giorgio. A quest'elenco noi pensiamo che si possano aggiungere soltanto la Giuditta di Pietroburgo, la Venere di Dresda compiuta da Tiziano, « Mosè salvato dalle acque » della galleria degli Uffizi, la Madonna col Bambino della galleria di Vienna, e un ritratto nella galleria di Budapest, attribuito sin qui a Sebastiano del Piombo. Troppo lunga sarebbe la discussione sui tanti quadri che sono attribuiti a Giorgione, che passò sul campo dell'arte come una meteora. Ci basta di avere indicato un nuovo saggio del suo genio.

ADOLFO VENTURI

L'INFLUENCE DE
L'ART FRANÇAIS SUR L'ART ALLEMAND
AU XIII^e SIÈCLE

I

C'est avec le plus vif plaisir que j'ai accueilli l'invitation qui me permet d'étudier, devant une assemblée d'élite, une question qui m'a occupé depuis plusieurs années : Quelle a été l'influence de l'art français sur l'art allemand au XIII^e siècle ?

Pour répondre à cette question, on n'a rien à tirer des documents écrits, et sans doute aucun de ceux qui sont familiers avec le moyen âge ne s'en étonnera. Les seuls témoins sont les monuments. On doit les consulter avec prudence. Il est facile de leur prêter ce qu'ils ne disent point, facile aussi de ne point écouter ce qu'ils disent. Cependant des résultats positifs sont acquis depuis peu d'années.

Il faut remarquer, d'abord, que l'influence en question s'est exercée pendant une période relativement courte, mais que, dans les limites de cette période, elle a produit des effets de la plus grande portée. L'influence de l'art français en Allemagne est à peu près également circonscrite dans le XIII^e siècle. Auparavant elle ne se produit pas encore ; après, elle devient insignifiante ou disparaît complètement. D'après l'époque où s'est exercée cette influence, il est facile de comprendre pourquoi elle a été puissante : le XIII^e siècle est l'époque florissante du style gothique.

Pour la première fois depuis des siècles, le développement tranquille, spontané, intérieur de l'architecture allemande est, comme il l'est aujourd'hui, traversé par une force étrangère. L'Allemagne s'était formée dans les premiers temps du moyen âge un trésor assez médiocre de formes architecturales empruntées aux derniers temps de l'antiquité par l'Église. Ce premier fonds s'était développé, sans l'aide des pays voisins, et avait formé un style roman.

Sans doute, les puissantes congrégations originaires de Bourgogne, comme celles de Cluny et de Cîteaux, ont ajouté au plan des églises quelques particularités ; mais dans le domaine des pures formes d'art elles n'ont exercé aucune influence. Vers l'année 1200, l'art gothique, qui s'était développé en France depuis cinquante ans, frappa à la porte, et l'Allemagne lui ouvrit. Elle ne l'accueillit pas dans l'intention de se soumettre à lui simplement. Cependant on sait qu'en peu de temps le style nouveau devint maître dans la maison du voisin. Avec son système de construction, il résumait mieux qu'on ne l'avait fait hors de la France le problème capital pour l'histoire de l'architecture occidentale : celui de transformer la basilique, composée de trois nefs parallèles, dont la nef centrale est plus haute que les deux autres, en une pure construction de pierres. Pourtant, si grands et si éclatants que fussent les avantages du système gothique, je doute que son triomphe eût été aussi complet s'il n'avait pas été aidé par de puissants auxiliaires. Ces alliés de l'art français, nous devons les chercher dans l'histoire générale de l'Europe.

Le XIII^e siècle est l'époque de pleine maturité de la civilisation du moyen âge. L'humanité a rarement connu un rayonnement pareil de beauté et de noblesse, de richesse dans la pensée et la création artistique. Au commencement du moyen âge, l'unité de la chrétienté occidentale, comme Charlemagne l'avait rêvée, n'était qu'une idée sans réalité. Les peuples vivaient leur vie propre, chacun

pour soi, réunis par le seul lien que formait entre eux l'Église romaine. Mais dans le cours du XII^e siècle s'éveilla et au XIII^e se précisa une aspiration vers une union plus profonde et plus réelle. Les Croisades contribuèrent fortement à ce rapprochement. Il n'était plus permis à une nation de rester isolée, au point d'ignorer le travail de pensée accompli par ses voisines. Un véritable cosmopolitisme régna sur le XIII^e siècle, exaltant les forces assoupies, diminuant les originalités locales, provoquant des mélanges nouveaux et merveilleux. Aucun peuple ne possédait alors une hégémonie incontestée, comme celle qu'avaient exercée les Romains. Mais il y eut un centre où les problèmes généraux du temps furent plus clairement étudiés et où le progrès fut plus rapide que partout ailleurs. Ce centre fut le pays où 700 ans auparavant les Francs avaient établi leur domination sur une population celto-romaine, dans les bassins de la Seine et de la Somme.

Rien ne peut donner une idée plus exacte de la profondeur et de la force des aspirations communes qu'eurent alors les peuples occidentaux que leur activité dans le domaine de l'art et spécialement de l'architecture. Les styles romans n'avaient rien eu de commun entre eux que le fondement laissé par l'héritage antique. Établis sur cette base, ils se sont développés en se différenciant, d'une manière de plus en plus frappante, en styles nationaux et provinciaux. Que peut-on voir de plus profondément différent que les architectures bourguignonne, aquitaine, provençale, normande, toscane et lombarde du XII^e siècle ?

Le style gothique, au contraire, portait en lui tous les attributs d'un art universel. Si maintenant nous repassons en revue les idées indiquées plus haut, nous verrons que ce style ne pouvait venir que de la France, et plus exactement de la France du nord.

En examinant la première influence de l'art français sur l'Allemagne, nous remarquerons un mélange de libre tra-

vail en commun et d'emprunts instinctifs. L'architecture allemande n'était point, au commencement du XIII^e siècle, un art vieilli et qui se survivait à lui-même. En vérité, il n'avait jamais eu une sève si riche. Donc il n'était pas impossible qu'un style roman germanique, en continuant à se développer, se transformât par ses propres forces en un style nouveau. Ce style resté dans le devenir aurait eu sans doute quelque parenté avec le gothique.

Mais un combat s'engagea entre l'esprit national et l'esprit général du temps, et l'esprit national fut le plus faible. Le temps où le gothique pénétra en Allemagne est celui de la décadence de Hohenstaufen, de la ruine du pouvoir central, de la destruction de toutes les formes anciennes dans l'État et la Société. Tout ce que l'on peut regretter, c'est que l'art allemand, en empruntant les formes françaises, c'est-à-dire le système gothique, ne l'ait pas fait plus tôt. Quand l'art nouveau triompha enfin, il était trop tard, par deux raisons. Trop tard, parce que l'art français, qui servait de modèle, était arrivé à un point de son développement et de sa maturité, au delà duquel l'art allemand ne pouvait aller bien loin ; trop tard, parce que la vie entière du peuple allemand était en décadence.

II

La connaissance historique de l'architecture gothique a passé par bien des préjugés avant de trouver le fondement solide sur lequel elle repose. Tant que dura le mépris que la Renaissance avait conçu pour cet art, c'est-à-dire jusqu'en plein XIX^e siècle, aucune nation ne le revendiquait et toutes renvoyaient aux vieux Goths la responsabilité de cette invention barbare. Mais quand vint l'heure des admirations, chaque nation revendiqua des titres de propriété à cette création. En Angleterre le gothique fut anglais, en Allemagne il fut allemand. Aujourd'hui, aucun homme dont

l'opinion puisse compter n'ignore que l'art gothique a eu son origine en France et s'est répandu de là dans les autres pays. C'est l'honneur de l'esprit scientifique de notre temps, que les Anglais et les Allemands aient été plus empressés à proclamer cette vérité que les Français qui y étaient le plus intéressés. La question qui se posait et sur laquelle il y aura encore beaucoup de recherches à faire est celle-ci : Comment le style gothique s'est-il transformé d'un style local en un style universel ? — Il faudra avant tout préciser comment le style s'est développé dans son pays d'origine. Ici, je dois avouer que je m'écarte en quelques points de l'opinion de mes collègues français. Je ne crois pas que l'école française, dans le sens restreint du mot, ait été la seule qui ait donné naissance au style gothique. Je crois à un mouvement contemporain et indépendant dans les écoles normande, angevine et bourguignonne. Il reste certain qu'entre ces écoles, celle de l'Ile-de-France a été la plus puissante et s'est promptement assimilé les autres. Mais ce n'est pas elles, ce sont les écoles secondaires qui ont le plus fait pour l'expansion du nouveau style. L'Angleterre a reçu de Normandie les premiers rayonnements du gothique, et un moment de Sens ; l'Espagne les a reçus d'Anjou et de Bourgogne ; l'Italie, de Bourgogne seulement. L'Allemagne, au contraire, a été en rapports à la fois avec l'Est, l'Ouest et le Centre.

La première influence, qui fut très étendue, vint de Bourgogne avec ces formes simplifiées que les Cisterciens avaient données au système gothique. D'après les principes mêmes de l'ordre, ce style n'était point susceptible d'un grand développement. Il a marqué en Allemagne le point de départ de la nouvelle influence et, plus tard, il a servi d'obstacle à un développement plus riche. De toute manière son influence a été très grande et a duré en Allemagne longtemps après qu'en France les racines mêmes de cet art monastique s'étaient desséchées.

La seconde influence fut celle de l'Anjou. Elle s'exerça par la voie de mer. En Westphalie, sur le cours inférieur du Rhin et en particulier dans les provinces qui appartiennent aujourd'hui aux Pays-Bas, comme la Frise et Groningue, on trouve dans les édifices du style de transition des formes de voûtes et des dispositions de plans qui offrent les ressemblances les plus frappantes avec des monuments de l'ouest de la France, comme les cathédrales d'Angers et de Poitiers.

En troisième lieu vient l'école française proprement dite. Elle reléguera dans l'ombre, en Allemagne comme en France, les écoles antérieures et fut le gothique, dans le sens précis du mot. Je dois à cette école un examen spécial.

D'abord je me demanderai encore : de quelle manière se produisit l'influence ? On pensera peut-être tout d'abord que des Français voyageurs sont venus servir de maîtres, et l'on pourra rappeler Villard de Honnecourt, qui alla jusqu'en Hongrie, ou Étienne Bonneuil qui fut envoyé en Suède avec vingt ouvriers, pour bâtir la cathédrale d'Upsal. Mais en dehors de ces exemples, on peut dire que ce mode de contact fut le plus rare. Si, en effet, des maîtres français, dont les ouvriers auraient été pour la plupart des Allemands, avaient bâti en Allemagne les premières églises gothiques, ces édifices auraient dans le plan général un aspect français, et dans le détail resteraient fidèles aux habitudes allemandes. Mais précisément c'est le contraire qui se présente : les premiers édifices gothiques d'Allemagne sont français dans leurs procédés matériels, mais l'esprit de leur architecture n'est nullement français. Dans l'art du moyen âge, l'individu importe peu ; l'école est tout. Des édifices d'un style aussi uniforme que l'église Notre-Dame de Trèves ou Sainte-Élisabeth de Marbourg, n'ont pu exister que si le maître était entouré d'une troupe entière d'ouvriers, qui, comme lui-même, auraient fait leur apprentissage sur les chantiers français. Cette appréciation sera

encore appuyée par l'examen des détails. Qu'on prenne, par exemple, les profils d'ogives du style de transition. Souvent ils sont déjà parfaitement gothiques, alors que la construction dans son ensemble est encore romane. Il faut penser que les tailleurs de pierre employés à la construction avaient ces formes « dans la main ». Et où, si ce n'est en France, ont-ils pu les apprendre ?

La langue donne une autre indication des plus frappantes. Nous avons un poème allemand, *la Rédemption*, composé entre 1240 et 1250. Le trône de Dieu y est décrit en détail, avec des expressions empruntées à la langue technique des architectes. Les mots sont, d'après leur origine, allemands, latins ou français. Les expressions allemandes ont rapport au travail du bois ; les mots latins (*posten, basis, capitel*) remontent au temps où les moines dirigeaient les constructions ; enfin les mots français (*pinâkel, fiôlen, gargôlen, pilen, tripanen*, etc.) n'ont pu être empruntés qu'à une époque récente et à une source orale. Si ces expressions étaient dès lors courantes pour les artisans allemands, il faut admettre qu'un nombre considérable de ces artisans ont été pendant quelque temps chercher de l'ouvrage en France. Et, en réalité, l'extraordinaire activité déployée dans les constructions du nord de la France pendant la grande période gothique serait à peine compréhensible sans un appel incessant à la main-d'œuvre étrangère. On connaît aussi, du reste, l'excès de population qu'eut l'Allemagne au XIII^e siècle et l'émigration qui en devait être la conséquence.

Nous aurons passé en revue les progrès les plus importants du style gothique en Allemagne depuis son introduction, si nous divisons l'histoire de ce progrès en trois stades.

Le premier correspond au style de transition. Celui-ci est quelque chose de tout à fait différent de ce que l'on désigne en France par le même nom. Ce n'est pas un élan intérieur vers le gothique, mais un assemblage d'éléments

isolés, détachés d'un ensemble cohérent, qui appartient au système gothique désormais achevé. Quand des ouvriers allemands allaient en France, ce qui a dû déjà arriver au XIII^e siècle, ils y voyaient encore un grand nombre d'édifices romans, et, dans le nombre, quelques monuments bâties dans le nouveau style et pour la plupart inachevés. Il leur fallait du temps pour comprendre à fond la nature systématique d'une création inconnue d'eux. Aussi commençaient-ils par s'assimiler des motifs de détail ; ils les rapportaient chez eux, sans songer à l'ensemble. C'est ainsi qu'en Allemagne, pendant toute la première moitié du XIII^e siècle, l'idée put régner qu'il était possible de combiner le style français, c'est-à-dire le style gothique, avec l'art local, c'est-à-dire l'art roman, sans altérer l'essence de ce dernier. On prit les artifices nouveaux et étrangers (ogives, arc brisé, ça et là l'arc-boutant), parce qu'on pensait avec eux pouvoir réaliser plus facilement ses propres plans. C'était une erreur facile à comprendre.

Peu de maîtres s'en étaient dégagés avant le milieu du XIII^e siècle, ceux-là sans doute qui avaient rempli en France des charges plus importantes. Avec eux nous arrivons au deuxième stade du développement.

Ils ne forment pas une école ; leurs constructions sont dispersées, à de grandes distances les unes des autres. D'ordinaire ils abandonnent la tentative poursuivie jusqu'alors pour combiner les deux styles. Ils construisent et décorent à la française ; mais leurs compositions, dans l'ensemble, sont remarquablement originales et individuelles.

Le plus ancien édifice à citer ici est la cathédrale de Magdebourg. La première période de la construction va de 1209 à 1235 environ. Le plan primitif, qui a subi dans la suite des transformations, se laisse pourtant reconnaître. C'est un chœur avec déambulatoires et chapelles rayonnantes ; sur les bas-côtés, des tribunes ; aux façades du transept, deux tours, et sur les croisées, une tour centrale. Ces

dispositions sont absolument nouvelles pour l'Allemagne. Elles sont françaises, et les tours ont évidemment pour modèle celles de la cathédrale de Laon. Mais les formes de détail sont, dans les parties les plus anciennes, purement romanes. C'est seulement vers 1225, quand les tribunes furent élevées, qu'il arriva une troupe plus importante d'ouvriers formés en France : nous trouvons de nouveau des souvenirs de Laon. De même aux façades de la cathédrale d'Halberstadt, aux tours des cathédrales de Bamberg et Naumbourg, et surtout à la collégiale de Limbourg sur la Lahn. Ce dernier édifice est un monument magnifique de l'art germanisé. Ici nous avons une construction française déterminée, dont une série d'églises allemandes, géographiquement dispersées, ont reçu leur type. Il faut supposer qu'à la cathédrale de Laon, qui était encore, comme on sait, en construction en 1226, nombre d'ouvriers allemands ont été occupés dans les vingt ou trente premières années du XIII^e siècle.

Un autre lieu de rendez-vous a été Soissons. C'est d'ici qu'est venu, selon moi, le maître qui, à Saint-Géron de Cologne, a disposé des voûtes d'ogives sur un plan inconnu en France, à savoir sur une rotonde. Dans l'année même de 1227, où Saint-Géron fut terminé, commença la construction de Notre-Dame de Trèves. C'est la première église d'Allemagne qui ait été bâtie depuis ses fondements en style gothique. Elle offre une application remarquablement ingénieuse du motif du chœur de Saint-Yved de Braisne à un plan central. Les plans en rotonde sont de vieille tradition rhénane. C'est peut-être l'exemple de l'église de Trèves qui aura suggéré à Metz, évêché suffragant de la métropole de Trèves, la disposition d'un autre plan circulaire, celui de l'église depuis longtemps détruite de Notre-Dame-la-Rtonde. Sur l'église de Trèves je remarquerai encore que sa partie la plus récente, la tour centrale, revient à des formes romanes : il faut donc admettre que le

premier maître est parti ou est mort et que son atelier, formé en France, s'est dispersé, puisqu'il vient un moment où personne ne sait plus ou ne veut plus bâtir à Trèves en style gothique.

Une autre église très originale est celle qui fut commencée à Marbourg en 1235, pour recevoir les os de la veuve du landgrave de Hesse, Élisabeth, nouvellement canonisée. Beaucoup de détails me font penser qu'ici aussi on a voulu éléver tout d'abord une église circulaire. Le maître de Sainte-Élisabeth a fait ses études dans la même région que le maître de Trèves; il a dû connaître entre autres Saint-Léger de Soissons.

La quatrième église qui appartient à l'école origininaire de Soissons est la magnifique église abbatiale de Saint-Victor à Xanten. Le chœur seulement a été construit au XIII^e siècle. Il répète le motif de Saint-Yved; est-ce par un emprunt direct ou par l'intermédiaire de Trèves, il est difficile d'en décider. Je passe sous silence les autres détails que l'on pourrait donner sur la deuxième période de l'influence française.

Les maîtres de la troisième période ne sont plus les disciples d'une école française bien déterminée. Leurs connaissances sont plus larges. Ils rivalisent hardiment avec les grandes cathédrales de l'époque de pleine maturité. Tous les archaïsmes, tous les souvenirs de l'architecture romane ont disparu de leurs œuvres. Mais ils ne sont pas des copistes; ils sont des maîtres originaux et ils ont des conceptions d'ensemble, comme leurs contemporains français.

Les créations les plus importantes de cette période, qui ont été conçues et commencées peu d'années avant ou après le milieu du siècle, sont la nef de la cathédrale d'Halberstadt, la nef de la cathédrale de Strasbourg et le chœur de la cathédrale de Cologne. Le premier de ces édifices a subi au XIV^e siècle des remaniements qui empêchent d'en juger l'état primitif. Le chœur de Cologne apparaît tout d'abord

dans sa partie inférieure comme une véritable copie du chœur d'Amiens. En y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'ici le mot « copie » n'est pas exactement à sa place. Le rapport qui unit les deux édifices est très remarquable et assez énigmatique. On sait que dans la cathédrale d'Amiens le chœur est la partie la plus récente. Les travaux furent suspendus en 1240 et repris seulement en 1258 ; or, l'année où le chœur de Cologne fut commencé est l'année 1248. Qu'on remarque maintenant que dès 1248 le maître de Cologne avait connu des parties de la cathédrale d'Amiens qui n'existaient pas encore en construction ; je ne puis en conclure qu'une chose : c'est qu'il a dû au moins connaître un plan dessiné. Mais comment l'aurait-il connu s'il n'a pas joué un rôle prépondérant dans la construction ? En réunissant ces observations, on peut arriver à une conclusion surprenante. On admettra, non point comme évident, mais comme possible et peut-être comme vraisemblable, que le maître Gérard de Cologne et l'architecte inconnu qui a dessiné les parties supérieures du chœur d'Amiens sont une seule et même personne. Cet architecte était-il un Français ou un Allemand ? La question reste ouverte. Il est possible que les Coloniais aient fait appel à un maître français renommé ; — qu'on se souvienne que les travaux commencent à Cologne exactement dans le temps où ils s'arrêtent à Amiens ; — et il est possible d'autre part qu'un des innombrables Allemands qui travaillaient en France se soit élevé à la place de directeur des travaux. S'il était établi que maître Girard avait pour nom de famille « von Rill », on n'aurait plus aucune difficulté de se rallier à la seconde de ces hypothèses.

Pour la nef de Strasbourg, on a longtemps cherché un nom d'architecte, et on a fait des confusions avec le préposé au paiement. Les documents semblent prouver que l'architecte s'appelait Rudolf et qu'il a eu un fils du même nom, qui a été son élève et son successeur. Il était certainement

d'origine allemande et non moins certainement il a étudié en France. Des particularités de son œuvre rappellent directement les constructions de Louis IX à Saint-Denis. La méthode de construction et les détails de décoration sont purement français. Cependant personne ne croira à Strasbourg, ce qui serait possible à Cologne, qu'il se trouve dans un édifice français. L'impression esthétique est profondément différente de celle que donnent les cathédrales de France. Le facteur nouveau est la proportion du vaisseau. C'est là la création personnelle du maître Rudolf : l'union très homogène d'un plan tout allemand avec les procédés les plus perfectionnés de la construction française. Dans le libre maniement du style nouveau le premier maître de Strasbourg n'est surpassé que par son successeur Erwin, le maître de la façade. Ici nous ne trouvons plus une imitation ou une assimilation des idées françaises, mais un développement de ces idées. La façade fut entreprise dans un temps, le dernier quart du XIII^e siècle, où, dans le pays natal du style gothique, des éléments de décadence matérielle et morale étaient apparus, avec une incontestable fatigue. Si Erwin avait eu la fortune de terminer sa façade, et en vérité le plan de sa main que nous avons sur parchemin ne donne que l'étage inférieur, il aurait construit peut-être la plus belle et à coup sûr la plus riche façade gothique du monde. Telle qu'elle est, cette façade marque, avec la tour de la cathédrale de Fribourg, le moment très court où le gothique allemand égale le gothique français, en s'affranchissant de l'imitation. Mais déjà la génération suivante descendit de ces hauteurs.

III

Le style roman s'est éteint et le style gothique a été introduit vers le milieu du XIII^e siècle dans l'Allemagne

occidentale. Le même fait s'est produit vingt-cinq ans plus tard dans l'est et dans le nord. On supposera peut-être que l'expansion de l'art français sur ce nouveau domaine marque un regain d'influence nouvelle. Mais ce n'est pas le cas. Depuis le dernier quart du XIII^e siècle, cette influence commence à diminuer visiblement, à mesure que l'architecture allemande franchit le fossé qui l'avait, dans la première moitié du siècle, séparée de l'art français, et s'incorpore le style gothique. C'est un fait analogue à celui qui se présente dans la vie d'un artiste pris à part : l'élève doit s'être élevé presque à la même hauteur que son maître, pour pouvoir s'affranchir de lui. L'habileté dans l'imitation que l'on remarquait dans les édifices de la première époque, se transforme en force créatrice, et l'Allemagne produit son gothique à elle. D'un autre côté, et ceci n'a pas moins d'importance, comme l'activité apportée dans les constructions diminuait en France, on n'avait plus à faire appel à la main-d'œuvre allemande. Après la période d'imitation était venue la période d'assimilation, de germanisation. Nous ne nous occuperons que de quelques-uns des plus anciens édifices de cette dernière période, qui appartiennent à des maîtres qui ont puisé directement le nouveau style à la source française.

Je cite d'abord l'église collégiale de Wimpfen, à l'entrée du Neckar dans la plaine du haut Rhin. C'est précisément pour cet édifice, qui est si peu français, que nous avons un témoignage, unique en son genre, d'après lequel l'architecte serait venu de France (*latomus, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Francie*). Sur la nationalité de ce maître, on ne nous dit rien. Mais il doit avoir été allemand, car c'est précisément la combinaison du style français avec des créations allemandes qu'il a tentée et réalisée avec bonheur.

Je rappelle ensuite la cathédrale de Regensburg, commencée en 1275. C'est le premier édifice franchement

gothique dans le sud-est de l'Allemagne. L'architecte de cet édifice a dû travailler longtemps en Bourgogne; mais du pur gothique français il n'a presque rien, car son plan est une reproduction agrandie de Saint-Bénigne de Dijon. L'exécution incertaine des parties qui appartiennent au XIII^e siècle montre qu'il n'était pas possible alors de réunir en Bavière un nombre suffisant d'ouvriers rompus aux habitudes gothiques.

Vers le même temps le gothique arriva pour la première fois sur la mer du Nord. Je veux parler de l'église Notre-Dame commencée en 1277 à Lübeck, qui était alors la ville principale de la Hanse et en rapports continuels avec le nord de l'Europe. Jusqu'alors ces pays, où le granit et les briques étaient les seuls matériaux de construction, avaient bâti dans un style de transition attardé. La connaissance du gothique développé ne vint pas de l'intérieur de l'Allemagne, mais de la mer. Le plan du chœur de l'église Notre-Dame et des églises baltiques qui l'ont suivie ne laisse aucun doute sur l'origine de ce style. Il montre cette disposition simplifiée des chapelles rayonnantes que nous remarquons pour la première fois dans la cathédrale de Soissons. Ce dessin n'a trouvé aucun imitateur dans l'école de la France du nord. Mais il fait un saut brusque vers le sud jusqu'à Bayonne, et de là jusqu'à Pampelune, vers l'ouest jusqu'à Quimper, et vers le nord jusqu'à Tournai et à Bruges. C'est probablement de Bruges que ce plan a été porté à Lübeck, et de là il a passé non seulement dans d'autres villes de la Hanse, mais encore en Suède et en Livonie. Ainsi ce motif, né dans l'intérieur des terres, est un document architectural de l'histoire du commerce maritime international. C'est probablement le seul qui ait été emprunté directement à la France. Pour le reste, l'architecture gothique du littoral de la mer Baltique a pris un développement très particulier, ne fût-ce qu'à cause de la nécessité d'employer la brique.

Les maîtres de la cathédrale de Strasbourg, de celle de Regensburg et de l'église Notre-Dame de Lübeck, qui tous trois commencent leur œuvre vers 1270, sont les derniers architectes qui aient encore travaillé et étudié en France. Il serait absurde d'affirmer qu'après eux personne en Allemagne n'a suivi leurs traces, mais on ne peut plus parler désormais d'une influence continue de l'art français sur l'art allemand.

IV.

Les résultats fournis par l'architecture, que j'ai résumés ici très brièvement, coïncident-ils avec ce qu'on peut savoir des arts si étroitement unis au moyen âge avec l'architecture? Peut-on parler d'une influence française sur la peinture et la sculpture? En ce qui concerne la peinture, les recherches ne sont pas même commencées. Mais pour la sculpture on est arrivé à la certitude, Oui, ici comme pour l'architecture, l'influence française s'est exercée.

Les moyens que possédaient les premiers siècles du moyen âge pour la création plastique étaient, comme on le sait, fort limités. Ce qui fut fait alors en Allemagne n'était pas inférieur à ce qu'on faisait alors en Italie ou en France, et souvent même était supérieur. C'étaient des ouvrages de bronze, de bois, d'ivoire, pour la plupart, dont les plus remarquables sont ceux de l'école saxonne. Mais l'art de travailler la pierre ne s'était pas développé chez les Allemands. Lorsque, vers le milieu du XIII^e siècle, une plastique monumentale se forma, qui était en accord avec les aspirations mêmes de l'architecture, la supériorité de la France fut éclatante. Plus tard et soudainement, vers le milieu du XIII^e siècle, apparurent aussi en Allemagne, à Bamberg, Naumbourg, Magdebourg, Strasbourg, etc., des œuvres de statuaire dont nous jugeons aujourd'hui qu'elles égalent les œuvres françaises en noble beauté et en allure monumen-

tale, et qu'elles les dépassent par l'énergie du réalisme. Nous nous étions accoutumés à considérer ce style comme un produit spontané du sol allemand. Nous croyions trouver des influences françaises dans la sculpture plus tard, et seulement quand l'architecture allemande prit toute sa puissance, vers la fin du XIII^e siècle, au porche de Fribourg, à la façade orientale de Strasbourg, à Wimpfen, etc. Cette manière de voir comportait de graves difficultés. Les œuvres de l'époque de perfection n'avaient été préparées par rien et n'étaient unies entre elles-mêmes par aucun lien d'école. Comment comprendre cette apparition ? Il fallait admettre que les progrès graduels, dont nous ne voyions pas la trace et dont nous devions pourtant supposer l'existence, auraient été accomplis dans le développement artistique d'un autre pays. Et ce pays, d'après tout ce que nous savons, ne pouvait être que la France. Il aurait été bien extraordinaire que parmi les tailleurs de pierre qui avaient été employés dans les chantiers français, il ne se fût pas rencontré un talent de sculpteur. Comme il n'y avait pas encore dans la patrie de ces ouvriers un style monumental vraiment libre, ils devaient s'attacher au style français, et, une fois rentrés en Allemagne, ils n'en pouvaient reproduire un autre. Il restait toujours assez de champ à l'essor individuel.

Dans le domaine de la sculpture, l'histoire des rapports est plus difficile à suivre que dans l'architecture. Les traits caractéristiques sont moins frappants ; la complexité des formes est plus grande, et, même en France, on trouve, d'une cathédrale à l'autre, des écoles différentes dont les influences se mêlent et s'entrecroisent.

J'ai trouvé pour la première fois un terme de comparaison solide à la cathédrale de Bamberg. Là, on ne peut parler seulement de parenté dans le style et la technique ; on trouve l'emprunt des motifs les plus caractérisés, dont les originaux sont au grand portail de la cathédrale de Reims. Un jeune érudit a continué ces rapprochements, et un troi-

sième a pu établir qu'aucune influence ne s'était exercée sur l'église bavaroise en dehors de celle de Reims. Je n'ai pas à analyser ici les transformations et les germanisations qu'ont subies à Bamberg les modèles français.

On ne pouvait pas s'en tenir aux résultats obtenus à Bamberg. Un sujet de prix proposé par l'Université de Strasbourg invitait à une comparaison d'ensemble de tous les monuments.

Le travail est fait, mais pas encore publié. Il m'est permis d'en faire connaître ici quelques résultats particulièrement importants. Il s'agit des sculptures du transept méridional de Strasbourg, autant que les destructions permettent de les étudier, et en particulier des célèbres statues de l'Église et de la Synagogue. Les sources de ce style sont probablement à Chartres. Il est plus difficile de localiser la période d'étude du grand sculpteur qui a exécuté les statues de la cathédrale de Naumbourg. Sa manière est très personnelle et très réaliste. Mais on trouve des tendances analogues vers le milieu du siècle à la cathédrale de Reims, où le maître de Naumbourg a fort bien pu se former. La chronologie est encore très flottante; on peut admettre tout au plus que les cycles les plus importants, ceux de Bamberg, de Strasbourg, de Naumbourg, se placent entre 1240 et 1270.

Comme on le voit, on doit admettre que l'influence de la plastique du pays voisin s'est fait sentir plus tard que celle de l'architecture et qu'elle n'aurait point existé sans doute, sans l'influence préalable de cette dernière. Les chefs-d'œuvre dans l'un et l'autre domaine prennent place dans les mêmes années, c'est-à-dire dans le troisième quart du XIII^e siècle. Au XIV^e siècle, le style de la plastique, comme celui de l'architecture, est, dans un certain sens, international, et il devient impossible de mesurer l'influence d'un peuple sur un autre.

Ce que l'art allemand a reçu au XIII^e siècle de l'art fran-

çais a été un grand présent, bien qu'il ait coûté quelques sacrifices. Mais si nous allons au fond des choses, nous devrons penser que ces sacrifices ont été faits à l'idée de l'unité de la civilisation européenne¹.

G. DEHIO.

1. Traduit sur le manuscrit de l'auteur par M. Bertaux.

A la suite de la communication de M. Dehio, M. Wrangel fait part de quelques observations :

Permettez-moi, Messieurs, de faire quelques observations à propos de l'excellente conférence de M. le professeur Dehio.

M. Dehio a touché à l'architecture du moyen âge en Scandinavie. J'ai remarqué une petite erreur dans sa communication, erreur provenant d'une vieille source suédoise qui n'a été corrigée qu'il y a peu de temps.

A ce propos je vous demande la permission de tracer une courte esquisse de *l'influence française sur l'architecture scandinave au moyen âge*.

Comme je l'ai dit dans ma communication à la Section pour l'*Histoire littéraire*, les Suédois doivent aux Français leur première culture chrétienne et en partie aussi leur première érudition. Saint Ansgaire, « l'apôtre du Nord », était Picard. Il était sorti de la Nouvelle Corbie (en Westphalie), abbaye d'une grande importance pour notre civilisation et qui a exercé une certaine influence aussi sur l'architecture.

Déjà, dans nos premières constructions chrétiennes — des XI^e et XII^e siècles, — on reconnaît certains traits français, par exemple les chœurs secondaires (absidioles souvent seulement dans l'intérieur). Quelquefois la partie orientale est d'une grande étendue, avec des chapelles disposées en forme d'escalier. Ainsi l'église abbatiale de *Borgkum* (Danemark) rappelle celles de Saint-Georges de Boscherville, de *Saint-Vigor*, l'église de Cerisy-la-Forêt. La tour centrale, qu'on observe dans quelques églises romanes de la Norvège et du Centre et Nord de la Suède est faite d'après le modèle français. Il est du reste très curieux que les façades des anciennes cathédrales suédoises semblent avoir été dépourvues de tour.

C'est probablement la Normandie qui, en plusieurs cas, a été l'intermédiaire artistique entre la France et la Scandinavie. On sait du reste que le style anglo-normand, spécialement le jeune style gothique,

qu'on appelle « early-english », a été transporté en Norvège, — où la cathédrale de Trondjhem rivalisa bientôt avec ses précurseurs anglais, — ainsi que dans certaines régions de la Suède et du Danemark.

Cependant une autre influence véritablement française se fait remarquer chez nous : celle de l'*Ordre de Cîteaux*. Eskil, archevêque de Lund, était l'ami de saint Bernard, qui lui envoyait des moines, qui fondèrent les premiers couvents scandinaves. Le premier fut *Herrisvad* fondé en 1144, et nommé la seizeième fille de Cîteaux. Dix ans plus tard, l'abbaye d'*Esrøs* fut fondée par des moines de Clairvaux, etc., etc. Plusieurs églises de l'*Ordre de Cîteaux* sont maintenant détruites, comme celles que je viens de nommer ; mais d'autres montrent encore les différents systèmes architectoniques de cet Ordre, par exemple celles de Fontenay (*Alvastra*), de Silyacalne (*Nydala*) et de Pontigny (*Varnhem*). L'église de Varnhem est le vrai type du style de la « Transition », et le plan et les détails, les voûtes, les chapiteaux, les colonnettes, qui furent bientôt imités chez nous, sont tout à fait français.

En Norvège, les premiers couvents — ceux-là aussi de l'*Ordre de Cîteaux* — étaient des fondations anglaises. On sait que les œuvres architectoniques les plus intéressantes de la Norvège sont les constructions en bois. Parmi les édifices de pierre, on prétend qu'il y en a eu quelques-uns modelés sur des bâtiments français, par exemple une chapelle (maintenant détruite), à *Bergen*, imitation de la Sainte-Chapelle à Paris.

Vers 1200, on peut observer d'autres relations ecclésiastiques et artistiques entre la France et la Scandinavie. La cathédrale de *Roskilde* (en Danemark) fut probablement modelée sur la cathédrale de Tournai (cf. aussi la cathédrale de Langres et l'église de Saint-Germer). Le chœur semicirculaire avec une galerie à deux étages est très caractéristique, ainsi que les fenêtres groupées trois par trois.

Quelques autres cathédrales, par exemple, celle de *Linköping* (Suède) ont profité de l'art des Cisterciens. L'arcature sous les fenêtres de la nef de cette église suédoise a-t-elle beaucoup d'analogues en France. Et c'est en France qu'on a été directement chercher les modèles de la plus grande des cathédrales scandinaves, celle d'*Upsal*.

C'est à propos de celle-ci que M. Dehio a prétendu qu'elle avait été bâtie par Estienne de Bonneuil, appelé de Paris, « avec dix élèves ».

En effet, il existe aux Archives nationales de Stockholm un document datant de 1287, et signé par le « garde de la prevosté » de Paris, où il est parlé d'un certain Estienne de Bonneuil désirant se rendre en Suède pour le bâtiment de l'église d'*Upsal*, et l'on parle aussi de ses « compagnons et bachelers », seulement non pas de *dix*, mais de « les *diz* » — quelques lignes plus bas « les devant *diz* ». C'est là une erreur très curieuse qui a eu cours chez nous pendant près de deux

cents ans, et qui a pénétré même dans la littérature étrangère. Quant à Estienne de Bonneuil, désigné comme « tailleur de pierre », on n'a pas pu constater qu'il soit en effet parvenu à Upsal. Cependant j'ai trouvé un autre document, datant d'un peu plus tard, et regardant cette cathédrale, où l'on parle d'un « Stephanus lapicida », qui est probablement identique à Estienne, tailleur de pierre.

J'ai consacré il y a trois ans (1897) une étude à la question de la cathédrale d'Upsal. Je reconnais que la partie orientale de cet édifice a une disposition tout à fait française (cf. par exemple celle de la cathédrale d'Amiens) et que les piliers dont les plus anciens ont été ornés de statues sous baldaquins, les décorations des portes et des fenêtres sont selon toute vraisemblance, dues à l'école sculpturale française, introduite en Suède par Estienne de Bonneuil. Mais comme les détails décoratifs sont seuls faits en pierre, tout le reste étant en brique, je pense qu'il a fallu que les « magistri fabricæ » cherchent leurs modèles en dehors de la France, c'est-à-dire aux Pays-Bas, où le système français du style gothique avait été directement traduit en brique. En effet, les églises de Bruges ressemblent beaucoup à celle d'Upsal. Plus tard celle-ci a subi l'influence de l'architecture baltique, de Lübeck et de Mecklembourg, qui est devenue peu à peu prépondérante surtout dans les régions méridionales de la Scandinavie.

L'école sculpturale française a peut-être laissé des traces non seulement à Upsal, mais aussi aux grands bâtiments du voisinage (Vestros, Stengnos, etc.).

Après 1300 environ l'influence française va diminuant dans notre architecture — pour revivre trois cents ans plus tard dans les châteaux élégants de la Renaissance.

E. WRANGEL.

GUILLAUME MARCILLAT

NOTE CRITICHE ALLA VITA DEL MAESTRO VETRAIO

SCRITTA DAL VASARI

Sotto la volta che il Pinturicchio popolò di santi austeri e procaci Sibille e cui, da principe del colorito, prodigò a profusione i tesori di una smagliante tavolozza, piove sui sepolcri sansovineschi, nella Cappella del Coro di S^a Maria del Popolo la polvere d'oro del bel sole di Roma attraverso le ampie invetriate su cui uno squisito maestro di Francia svolse con colori di lapislazulo, smeraldo e fiammante rubino i fatti della vita della Madre di Cristo.

E Guglielmo Marcillat, il più grande maestro vetraio del bel Cinquecento che in quelle vetrare — quasi ultimo superbo avanzo della vita operosa di lui — ci si mostra in tutta la gloria dell'Arte sua. Eppure questo maestro cui la Francia dette i natali e cui l'Italia offrì così largo campo all'esplalarsi nell'arte della attività di lui, questo maestro così latino nell'anima che dalla Francia e dall'Italia sembra aver succhiato i germi della sua educazione artistica è ancora oggi pressochè ignorato nelle opere, nella vita, finanche nel nome. Comincia e finisce quasi ciò che sappiamo di lui in ciò che serisse il Vasari e nessuno finora aveva creduto necessario recar controllo a quelle notizie, andare in cerca delle poche opere rimaste del maestro — ultimi avanzi che la fragilità della loro natura non aveva tolto ancora per sempre ai nostri occhi — studiarne l'iconografia, indagarne la tecnica, chiarirne lo spirito, scindere in esse la parte spettante al maestro da quella dei suoi aiuti, da quella dei

restauratori, sceverare in qualcuna la parte del maestro vettoria da quella del pittore che forse fornì il cartone. È un lavoro lungo, è vero, e difficile, perchè, da un punto di vista generale, scarsi sono gli aiuti a chi vuol trattare di un arte così poco studiata e, nel caso particolare, perfino le notizie del Marcillat lasciate dal Vasari sono, come dimostrerò, incerte ed erronee. Bisogna anzi tutto rifarsi da capo e, prima di procedere oltre a studiare l'opera del Maestro, mettere in chiaro, per quanto è possibile, la vita di lui che su quelle opere e sull'identificazione di esse può gettare non poca luce. A questo compito di ricostituire criticamente la vita del Marcillat, correggendo e colmando la tradizione-Vasariana, io mi sono acciuto e dei risultati cui sono per venuto in base a un documento da poco ritrovato, offro qui un saggio.

* *

Questo documento consiste in un libro di appunti, di memorie, di conti del Maestro, trovato nel Monastero dei Camaldoli e sequestrato dal Ministero della P. I.

È un libro abbastanza grande di formato, piuttosto voluminoso, tutto di pugno del Maestro, ed è preziosissimo per tante notizie che, in mezzo a tante altre di scarso valore, sono di eccezionale importanza per il Maestro di cui ci occupiamo. Detti poco sopra che fino il nome del nostro artista fu quasi ignorato; aggiungo ora che quando anche fu noto, spesso lo fu in modo errato. Il Vasari lo chiama Guglielmo da Marcilla e in seguito sulla testimonianza del Padre della Valle il quale disse di aver trovato scritto in alcune carte « Marsiglia » del nome dell'Artista si fece presto un *Guglielmo da Marsiglia* » in cui all'errore sul nome si accoppiava l'errore sulla patria; e il « *da Marsiglia* » rimase nella tradizione e fin oggi esso talvolta perdura sebbene il Milanesi già da qualche tempo nelle note al Vasari abbia, in base a documenti tratti dall' Archivio

d'Arezzo (Debitori e creditori del Opera del Duomo) e pubblicati dal Gaye, rimesso le cose a posto. A conferma autorevole di questo documento viene la testimonianza del Marcillat nel suo quaderno d'appunti, la parola dell'Artista stesso, il quale alla prima carta del suo libro c'informa del suo nome, del suo cognome, della sua patria : « A nome della S. Trinità, Padre, Figliuolo e Spirito Santo, Tre in Uno, et de la Vergine Maria, Vergine innanzi al parto, Vergine nel parto, e Vergine dopo el parto, et del Beato Sancto Guilelmo Episcopo et de Madonna Sancta Agnesa Vergine et Martire : io Guilelmo de Pietro de Marcillat preste, di nazione franzese de la diocesi Bituriciense de uno castello chiamato *La Chastre* en Berry, prometto scripvere in questo con verità et fede de bon cristiano quello che haverò de dare et havere comenciando a di octo de Novembre 1515. Sedente per providencia Divina Leone Papa X et regnando in Francia el cristianissimo re Ludovico duodecimo.

Intitulato questo libro A.

(Noto fra parentesi che la parole « *Ludovico duodecimo* », scritte forse per distrazione, sono cancellate e sostituite con quelle di « Francesco I », il quale era già salito al trono fino dal Gennaio del 1515.)

Il Milanesi, nelle note al Vasari, fondandosi sul documento del Gaye faceva il Marcillat nativo del Castello di S. Michele sulla Mosa, nella diocesi di Verdun, mentre già nel testamento dell'artista pubblicato nel *Giornale degli Archivi Toscani* (anno 1859) il Marcillat è chiamato nativo della *Sciastra* nella diocesi Bituricense. Trattandosi di un atto così solenne era naturale doversi invece prestare fede all'asserzione del testamento piuttosto che a quella del documento del Gaye ; il libro d'appunti tronca la questione e per bocca del Marcillat stesso ci dice che l'artista era

oriundo della Francia centrale — del Berry — e particolarmente del Castello di *La Chastre* nella diocesi di Bourges.

Non c'è noto dal Vasari, nè in questo può aiutarci il nostro libro, in che anno nascesse Guglielmo de Marcillat; ed anche riguardo alla giovinezza dell'artista nulla ci apprende da porre a confronto della tradizione Vasariana il nostro quaderno d'appunti che comincia soltanto col Novembre 1515. Non ci resta dunque per questa parte che attenerci al Vasari il quale racconta come Guglielmo, già esperto nell'arte del disegno e in quella di dipingere sul vetro, a fine di evitare noie dalla giustizia del suo paese, per avere coadiuvato alcuni suoi compagni nell'uccisione di un loro nemico, entrasse tra i Domenicani, e come la religione non lo distogliesse dall'arte, tantochè quando Bramante ebbe commissione da Giulio II di eseguire alcune vetrate, Mastro Claudio franzese, capo di quell'arte in Francia, al quale Bramante si era rivolto, riuscì a condurre seco a Roma il Marcillat. Non sappiamo in che anno essi venissero in Italia: dice il Vasari che, venuti a Roma, per il Marcillat *l'abito di S. Domenico si suntu in quello di S. Pietro*: noi abbiamo un breve di Giulio II del 19 Ottobre 1509, col quale si concede al Marcillat di uscire di tra i Domenicani per entrare nei Benedettini; quindi, con ogni certezza, l'artista, nel 1509, era già a Roma e, certo, tra il 1509 e il 1513 (anno della morte di Giulio II) compiò le vetrate di S. Maria del Popolo, nelle quali si scorge l'arme e il nome di Papa Giulio II. Racconta il Vasari di parecchi lavori fatti dal Marcillat a Roma, tra questi da una vetrata nella stanza dell'Incendio di Raffaello; e prosegue narrando come in seguito a desordini nel metodo di vita morto Maestro Claudio, el Marcillat «da sè dipinse una fenestre in Santa Maria de Anima, chiesa de' Tedeschi in Roma, pur di vetro, la quale fu casione che Selvio Cardinale di Cortona gli fece offerte e convenne seco, perchè in Cortona, sua patria, alcune finestre e altre opere gli facesse; onde seco in

Cortone lo condusse ad abitare. » Il nostro libro d'appunti comincia nel 1515 e ci presenta il maestro a Cortona senza darci punta luce sul quando e sul perchè il Maestro partisse da Roma. C'è da supporre forse che il Marcillat si recasse colà nel 1513, alla morte del suo protettore Giulio II : certo nel 1515 egli vi si trovava e vi lavorava per conto del Cardinale Silvio (Silvio Passerini.)

Nomina qui il Vasari parecchie opere lasciate dall'artista a Cortona prima di recarsi in Arezzo e nel nostro libro oltre i lavori fatti colà pel Cardinale Passerini e altri, trovo ad esempio che nel 1516 egli eseguisce per i priori della città di Cortona *3 arme fatte su pannolino con festone pel palazzo*, che dovettero essere qualche pittura decorativa. Oltre ai lavori menzionati dal Vasari trovo che al 1° di Agosto 1516 Madonna Margarita Bernardina (probabilmente la madre del Cardinale Passerini) gli alloga un vetro con in mezzo la Vergine col figlio nel seno e due angeli (a destra S. Giovanni, a sinistra S. Girolamo) per la cappella grande del Duomo di Cortona; così pure chel' 8 Ottobre, sempre nel 1516, un certo Pietro Evangelista di Francesco di Fini gli commette un'altra finestra su cui deve esser dipinta una Madonna della Misericordia, con sotto un popolo in protezione, per la Madonna di Cortone. Come ho detto, il Vasari non fa menzione di queste due opere, di una di esse però, della prima, si trova conservato ricordo dal Padre Costantino Ghini, il quale rammenta come esistente nella Madonna del Calcinaio, ad un miglio da Cortone, un vetro fatto circa il 1517 con su dipinta Maria Vergine, con ai lati S. Giovanni e S. Girolamo. Trattasi evidentemente della prima vetrata che fu eseguita per Madonna Margherita.

Quanto alla seconda, essa ancora esiste, se io non erro identificandola colla vetrata che si conserva nella Madonna del Calcinaio, dove in un occhio si vede la Vergine che rac coglie sotto il manto Pontefice, religiosi, cardinali, laici...,

— come ricorda il Pinucci nelle *Memorie artistiche della chiesa del Calcinaio*. — Io credo che questa vetrata di cui parla il Pinucci sia tutt'una con quella ricordata del Marcillat stesso, come raffigurante una Madonna, con un popolo sotto in protezione.

* * *

A Cortona il Marcillat stringe relazione di amicizia con Luca Signorelli, e siccome gli artisti su per giù sono stati sempre un pò gli stessi in tutti tempi, e anche allora un vincolo spesso li legava — la mancanza, cioè di un pò di quattrini per pagare qualche debito —, Luca e Guglielmo, che certo si erano conosciuti a Cortona non tardano a sentire la necessità di venirsi reciprocamente in aiuto ; ce ne dà indizio il quaderno del Marcillat che per due anni, dal 1516 al 1518, vede spesso Guglielmo tirar giù note di prestiti fatti al Signorelli e da lui ricevuti, e registra un continuo calare e crescere, e crescere e calare tra i due artisti, del *dare* e dell'*avere*.

Ai primi del 1516, stando ancora il Marcillat a Cortona, incominciano i primi rapporti di lui con Arezzo. Al 4 Giugno 1518 egli scrive : « Gli operai del Vescovado d'Arezzo hanno alocato per nome mio un occhio de vetro con lo Spirto santo che discende sopra gli apostoli a messer Ludovico Guilichini, fisico e cittadino aretino. »

Questo Ludovico Guilichini del Marcillat è senza dubbio quel M. Lodovico Bellichini del Vasari, il quale, a detta del biografo aretino, andando in Cortona a medicare la madre del Cardinale Passerini, si dimesticò assai con Guglielmo, tanto che questi si recò dietro i consigli di lui in Arezzo, dove, sempre secondo il Vasari, compì prima una finestra in S. Lucia, cappella degli Albergotti, nel Vescovado d'Arezzo, e quindi l'occhio grande della chiesa con entro la discesa dello Spirto Santo. In questo, come abbiamo viste

la notizie del quaderno non s'accordano con quelle del Vasari, giacchè questa rappresentazione della Pentecoste fu la prima ad essergli commessa degli Aretini. Di fatti nemmeno a lui in persona fu locata, ma al medico Giulichini, per conto del Maestro, quando questi era ancora a Cortona.

Qui il Vasari si diffonde a dare notizie di una quantità di lavori eseguiti, subito dopo i primi, dal Marcillat in Arezzo, da dove non lo fa più muovere; invece il nostro libro improvvisamente ci mostra nel 1518 il Marcillat, probabilmente dopo eseguito l'occhio per la chiesa d'Arezzo, di nuovo a Roma e per una non breve dimora. Ricordo che il Vasari parlando della partenza del Marcillat da Roma poneva come causa della andata da Roma a Cortona il favore che presso il Cardinale Passerini aveva incontrato la finestra del Marcillat in S. Maria dell'Anima; il Passerini avrebbe per essa apprezzato i meriti del Marcillat e l'avrebbe condotto seco a Roma. Invece quando il Marcillat si recava a Cortona a lavorare per Passerini la finestra di S. M. dell'Anima era ancora in *mente Dei*; è soltanto nel 1518, dopo esser stato due anni o più a Cortona, che della vetrata di S. M. dell'Anima s'incomincia a avere notizia, alla venuta a Roma del Marcillat.

Senza data, ma indiscutibilmente appartemente al 1518 (perchè posta fra due notizie ambedue di quest'anno), trovo nel libro d'appunti questa importante nota :

« Messer Giovanni de Belza prefetto cameracense et scriptor apostolico me a locato a fare una finestra de vetro per la ecclesia de Sta. Maria de Anima per precio di ducati 200 d'oro in oro di camera el braccio con la figura della nostra Donna tenendo Cristo in braccio a sedere sopra el sole, e sotto li piede la luna con angeli e a dextra Sto. Pietro a sinistra Sto. Paulo e adornati d'angeli dentro uno ovale et de mezzo in giù di detta finestra debbio fare Sto. Andrea et Sto. Giovanni Baptista et in mezo lo detto

Messer Jovanni de Belza con tre arme cioè l'arme de Papa Leone, de l'imperadore e la terza dell'archiduca di Borgogna e debo finire la detta finestra per mettere in suo logo a mia fatiga. »

Dunque la vetrata di S. Maria dell'Anima fu allogata al Marcillat soltanto nel 1518, ed ecco difatti che l'artista si stabilisce a Roma, e vi prende casa nel moderno Borgo Pio presso un sarto : « lo Turchetto sartore per sino a questo di 25 Novembre 1518 deve 24 l. soldi quattro che tanti o dati per la pisonne di due camere in sua casa nel Borgo di Santo Pietro in Roma nella via Alexandrina per el termine di mesi 6 comenciando a di 12 November 1518 e finendo ai 25 Maggio 1519. »

Inutile che aggiunga come purtroppo la finestra di S. M. Anima — di cui pure il Marcillat ci ha lasciato tale minuta descrizione sia andate distrutta; la chiesa oggi ha vetrate modernissime.

* *

A Roma il Marcillat si ferma due anni e, durante la sua dimora, gli sono anche commessi altri lavori. Sappiamo della sua permanenza qui dalla conferma che egli fa di 6 mesi in 6 mesi dell'affitto delle camere presso lo Turchetto sartore. Paga la pigione il 25 Maggio fino al 25 Novembre poi fino al Maggio 1520 e quindi fino al 25 Novembre dello stesso anno ; e, durante questo frattempo, trovo nel libro molte note di spese fatte a Roma per vestiti o altro e ricordi di vecchi conti, non saldati ancora, con aretini.

Mentre lavora per S. Maria dell'Anima ai primi del 1519 gli è commesso da un Monsignor Filippo per commissione di Papa Leone X una finestra in Vaticano, e al 15 Agosto avverte una nota che ha rifatto l'occhio di vetro della cappella di S. Lorenzo nelle camere del Papa. Di questi

lavori per Leone X fa cenno indirettamente il Vasari, quando parla, al principio, del viaggio a Roma del Marcillat al tempo di Giulio II, ed enumerando le opere compiute da Guglielmo in quello che fu, secondo lui, l'unico viaggio, dice che l'artista fece per le camere papali infinite vetrate, fra le quali una con l'angeli che tengono l'arme di Leone X.

Il 1º settembre la finestra di S. Maria dell'Anima è finita e il Marcillat nota il credito che ha verso il de Belza di 562 d. pagamento della vetrata stessa.

Intanto il nostro artista non tronca le relazioni con Arezzo e, nello stesso anno 1519, in cui egli era sicuramente a Roma, gli vediamo allogate 3 finestre dagli Operai del Vescovado d'Arezzo. Questa notizia trova riscontro nel documento pubblicato dal Gaye, che referisce come, il 31 Ottobre 1519, fossero allogate al Marcillat dagli Operai del Vescovado 3 finestre sopra la capella di S. Francesco, di S. Matteo e di S. Nicola (delle quale parla pure il Vasari) da essere finite per il Giugno dell'anno venturo. Invece nel Giugno 1520 il Marcillat era sempre a Roma perchè, appunto nel Giugno del 1520, egli scrive che ha pagato « *oggi giorno in cui mi partii da Roma* » una certa somma a Turchetto sartore per pigione del 25 maggio al 25 Novembre 1520. Si vede che l'artista, al quale, da parecchi mesi prima, era stato allogato il lavoro, non avendolo compiuto nel termine prefisso, dovette improvvisamente alla scadenza del termine stesso recarsi in Arezzo — forse nella speranza di farsi concedere una dilazione ; difatti prima di partire paga la pigione della casa, fissandola fino al 25 Novembre. Probabilmente però non riuscì nel suo intento : dovette subito mettersi all'opera, ed ecco che al 31 Decembre dello stesso anno il lavoro è compiuto e le 3 finestre gli sono pagate dai committenti.

Dal Giugno 1520 il Marcillat si stabilisce dunque in Arezzo e, compiute le 3 finestre pel Vescovado, gli stessi Operai del Vescovado gli allogano nel 1521 le 3 grandi volte colle storie del vecchio e del nuovo Testamento. Anche

il Vasari parla di queste volte e dice il Pasqui, nella *Guida d'Arezzo*, che alcune esistono ancora ; una fu restaurata nel' Seicento.

Secondo il documento del Gaye, nel Maggio 1522 due delle tre volte erano già compiute e quando già le tre volte gli erano state allogate e erano quasi del tutto finite gli sono commessi altri vetri nel Duomo d'Arezzo con *Gesù che caccia i profanatori dal tempio* e con *Gesù e l'adultera*; vetri che, invece, secondo il Vasari, egli avrebbe compiuto prima di darsi alla pittura e di prendere la commissione delle 3 volte. Lo sappiamo dal libro, dove al 1º Giugno del 1522 egli scrive : « gli Operai del Vescovado d'Arezzo mi hanno allogato a fare due finestre de vetro, in una come Xpo espulse dal templo li venitori, et in un'altra come a lui fu presentata la donna in adulterio. »

Queste finestre che il Vasari chiama *egregie e meravigliose* si conservano restaurate, insieme con quelle col *Battesimo di Cristo* e con la *Resurrezione di Lazzaro* allogatagli , secondo il documento del Gaye, nel Giugno 1520 e compiute perciò insieme con quelle delle tre capelle di S. Francesco, S. Matteo e S. Nicola.

Ai 19 di Gennaio 1524 gli è allogato dagli operai del Vescovado un occhio di vetro per la porta maggiore; non sappiamo che cosa vi fosse rappresentato, nè il Vasari parla di altre opere eseguite nel Duomo d'Arezzo.

* * *

Poche note e di nessuna importanza contiene il libro su gl'anni 1525 e 1526, solo sotto la data del 12 Luglio 1526 c'è una nota di pugno del medico Ludovico di Andrea Guillichini il quale contratta col maestro perche prenda con sè a lavorare un certo *Bartolomeo di Gregorio di Lazzaro aretino* e gli assegni una certa mercede per i lavori che compirà.

*
* *

A proposito degli aiuti che ebbe il maestro trovo una nota all'anno 1521. È un certo *Battista di Lorenzo de Bosssette* che viene a stare col Marcillat per imparare l'arte della pittura: l'artista si obbliga a insegnare al giovane e a mantenerlo e il padre di costui gli passa in compenso 10 staia di grano e 5 barili di vino l'anno. Nel Maggio del 1524 un certo *Stefano de Porredalis* viene a lavorare per un anno col maestro ricevendo in compenso l. 7 al mese.

Quà e là trovo nominato quello *Stagio di Fabiano Sassoli* collega di Guglielmo, del quale parla spesso il Vasari, ma non trovo indicazione alcuna di quel Pastorino Pastorini che fu aiuto del maestro e continuatore non ispregevole dell'opera di lui.

*
* *

Dopo aver parlato delle finestre eseguite dal Marcillat per il Vescovado d'Arezzo dice il Vasari che l'artista risolvette *eleggere quella città per patria e di franzese che era diventare aretino*, dice quindi che gli aretini, in compensa dei lavori di lui, gli fecero dare un podere ch'era *della fraternità di M. della Misericordia vicino alla terra con buonissime case a godimento della vita sua*. Ci manca modo di controllare quest'ultima notizia, però è certo che il Marcillat dopo i primi lavori in Arezzo, se non ebbe donata dagli aretini una casa, ne comperò una egli stesso. Risulta da una nota in un quaderno staccato del nostro libro, dopo le notizie degli anni 1524 e 1525. In data 16 Novembre 1521 dice : « In nome... o comperato da Madonna Lucretia una casa e l'orto posto dirimpetto e la ditta casa per fiorini 360. » Seguono le clausali e le condizioni d'acquisto (tra cui l'apertura d'una finestra), le condizioni di pagamento, quindi i pagamenti stessi e le spese eseguite per la casa comperata.

**

Poche parole sulla morte del maestro. Scrisse il Vasari che l'artista morì di 62 anni nel 1537, ma il Milanesi dice che si deve credere ch'egli morisse il 30 Luglio 1529 perchè, avendo fatto in qual giorno testamento, nel quale lasciava un legato a Stagio di Fabiani coll'obbligo che questi compisse un lavoro per S. Francesco incominciato dal Marcillat, il giorno 31 Luglio si trova una dichiarazione dello Stagio stesso negli atti del notaio che rogò il testamento, dichiarazione con la quale lo Stagio si obbligava a compire l'opera suddetta. Segno questo, secondo il Milanesi, che l'artista il 31 Luglio 1529 era morto. Ho letto il testamento pubblicato nel 3º volume del Giornale degli archivi Toscani, nel quale non è riportata la dichiarazione dello Stagio; non so quindi in che termini essa sia concepita. Mi sembra però che una dichiarazione dello Stagio, il giorno dopo il testamento del Marcillat, con l'affermazione di accettare il legato e l'obbligo per parte sua a finire il lavoro, non implichi — se altro non c'è — il fatto della morte già avvenuta del Marcillat. Il testamento era stato fatto per atto pubblico e lo Stagio poteva, anche senza l'avvenuta morte del Marcillat, prendere cognizione del legato che lo riguardava e assumere ufficialmente l'obbligo che per ottenere il legato stesso doveva soddisfare. Ma se non ci sono, secondo me, elementi sufficienti per assegnare al 1529 la morte dell'artista, nemmeno la data del Vasari può essere accettata, perchè nel 1535 il Marcillat era già morto certamente.

Al nostro libro è annesso un quinterno contenente un brano d'interrogatorio in una causa civile a proposito di un privilegio goduto dal Marcillat e confermato da una bolla di Clemente VII. Questo interrogatorio, in cui figurano il Giulichini, il Debrendagli, il Decaponsacchi che compaiono tutti anche nel testo del libro d'appunti, porta la data del 3 Aprile 1535 ed in esso si parla in parecchi punti di Gu-

glielmo come di un morto : « *quando inter vivos agebat* » « *viventi dicto quondam Guilelmo* »... etc. Possiamo dunque fissare un termine *ante quem* alla morte del Marcillat, ma null'altro in proposito risulta dal nostro libro. Parmi strana però la data fissata dal Milanesi, anche perche il Vasari, cui il Marcillat fu maestro e amico e che nel 1529 era in Arezzo, non avrebbe potuto prendere equivoco sull'anno della morte di lui se il Marcillat fosse morto nel 1529, di cui il Vasari nel 1538 fu al Monastero di Camaldoli dove era seppellito il Marcillat e se questi era stato là transportato nientemeno che da 9 anni, il Vasari, che avrà visto a Camaldoli anche la tomba di lui, non avrebbe potuto prendere l'equivoco di credere che l'artista fosse morto soltanto un anno prima, Probabilmente il Marcillat morì poco prima del 3 Aprile 1535, giorno della prova testimoniale di quella causa di cui forse fu immediatamente cagione la morte del maestro.

*
* *

Non ho inteso con questo saggio presentare, nonche un lavoro compiuto, nemmeno un abbozzo di studio ; ho voluto soltanto in un congresso in Francia richiamare con queste note l'attenzione di chi sa e può su un grande artista francese trascurato, mostrando come uno studio sull'argomento potrebbe essere ricco di risultati.

E. MODIGLIANI.

UN BOIS GRAVÉ DU XIV^e SIÈCLE

La découverte de ce bois remonte à la fin de 1899.

Dans un hameau voisin de l'abbaye de La Ferté-sur-Grosne (S.-et-L.), un immeuble était en réparations ; le dallage du rez-de-chaussée, en mauvais état, devait être remplacé par un carrelage neuf. Sous le dallage ancien, entre le sol et un lit de mortier, on rencontra une grande quantité de fragments de bois plus ou moins sculptés, dans un état complet de vétusté, la plupart tombant en poussière ; tous ces fragments furent mis en tas pour être brûlés.

Quelques débris pourtant, préservés par le mortier, laissaient voir encore une forme artistique et des traces d'ornementation très distinctes ; l'un d'eux surtout, une planche mesurant 60 centimètres de longueur sur 23 de largeur, avec une épaisseur de 25 millimètres, était assez bien conservé sur l'une de ses faces ; sous la couche de terre et de chaux on devinait des personnages à faible relief.

C'était un xylographe très ancien, un vétéran parmi les incunables ; il dut son salut à cette conservation relative et, après deux stations chez des amateurs locaux, il entra dans ma collection.

Cet antique spécimen des impressions tabellaires est en bois de noyer, les deux faces sont gravées. Ce n'est malheureusement qu'un fragment.

Sur la face que j'appellerai antérieure, la mieux conservée (fig. 1), on voit une figuration partielle de *la Crucifixion* : dans le haut, le bras gauche du Christ fixé à la croix ; dans

le bas, le centurion et deux hommes d'armes. Un phylactère, portant en lettres onciales la légende traditionnelle **VÆRÆ FILIVS Æ DÆI Æ CRÆT Æ ISÆQ**, s'échappe des lèvres du centurion.

Ce centurion, barbu et chevelu, est coiffé d'un bonnet à triple bourrelet surmonté d'une grande plume passée dans une bague; il porte une longue houppelande serrée à la taille, ornée d'énormes boutons, dentelée par le bas et fendue sur les côtés pour permettre l'usage du cheval; la ceinture est ornée de cabochons très rapprochés, les mains sont revêtues de gants à crispins, la droite montre le Christ, la gauche s'appuie sur la garde d'une longue épée nue, aux quillons recourbés, et dont la pointe repose sur le sol; les jambes sont protégées par des grèves sans ornements avec genouillères très simples; des souliers de fer, articulés et pointus (solerets), complètent le costume.

L'un des hommes d'armes est imberbe, il est coiffé d'un bacinet qui se termine par le collet de mailles (gourgerit); sa tunique est courte, serrée également à la taille et dentelée; aux jambes et aux pieds, même armure que celle du chef; il tient dans le bras gauche une sorte de hallebarde (vouge) d'une forme très particulière.

Le second guerrier est barbu, il porte le chapeau de fer à arête et à rebords tombants, coiffure caractéristique des archers du XIV^e siècle; sa tunique est longue et dentelée, ceinture à cabochons distancés, gants à crispins, même armure aux jambes et aux pieds que ses deux voisins; de la main gauche il tient un objet dont on ne voit qu'une partie, un arc très certainement.

Le bois entier, en supposant le Christ au centre de la composition, devait avoir 75 centimètres de largeur; dans ce cas, le morceau conservé ne représenterait pas tout à fait le tiers de l'œuvre originale. Si l'on admet que la scène devait se compléter à gauche de l'épreuve (c'est-à-dire vers la droite du Christ) par la croix du bon larron et les autres



Fig. 1. — Le Centurion et les deux soldats.
(H. 0^m 60. — L. 0^m 23.)

personnages de tradition, la Vierge, saint Jean, Longin et sa lance, la composition totale aurait pu occuper une largeur d'un mètre; nous n'en posséderions alors que le quart à peine.

Il me paraît certain que, du côté droit de notre épreuve (à la gauche du Christ), la scène ne s'étendait pas au delà et que le deuxième homme d'armes est bien le dernier personnage à droite. On ne trouve pourtant aucune trace de bordure sur cette face antérieure, mais la bordure de la face postérieure, ainsi qu'une feuillure dans l'épaisseur de la planche, indiquent que, de ce côté, nous sommes au bout de la composition; il ne reste donc pas de place pour le mauvais larron que l'on a coutume de rencontrer à la gauche du Christ dans les figurations analogues du moyen âge.

Le revers de la planche (fig. 2) est en très mauvais état de conservation; l'humidité du sol aussi bien que les termites ont détruit la majeure partie de la surface, mais on distingue encore très nettement, tourné vers la gauche de l'épreuve, un ange drapé et agenouillé dont les ailes se terminent en pointes; dans la partie inférieure, le fond est occupé par un système de losanges alternés en damier; dans la partie supérieure, les mêmes losanges sont retaillés en quartefeuilles qui forment semis. Une bordure que l'on retrouve sur deux côtés devait encadrer toute la composition.

Cet ange agenouillé, nous l'avons rencontré souvent dans les miniatures, dans les peintures murales, les verrières et les sculptures du moyen âge comme dans les livres d'heures de toute époque, c'est l'ange de l'*Annonciation* et il paraît à peu près certain que tel doit être le sujet de cette composition. Mais le travail de ce revers semble inachevé, les losanges du fond ne sont pas tous taillés, surtout entre les deux ailes et vers le genou de l'ange, les quartefeuilles ne sont découpés que dans le haut, alors que le semis devrait rationnellement descendre jusqu'à une ligne horizontale d'arrière-plan. Un accident ou une erreur de taille a vrai-

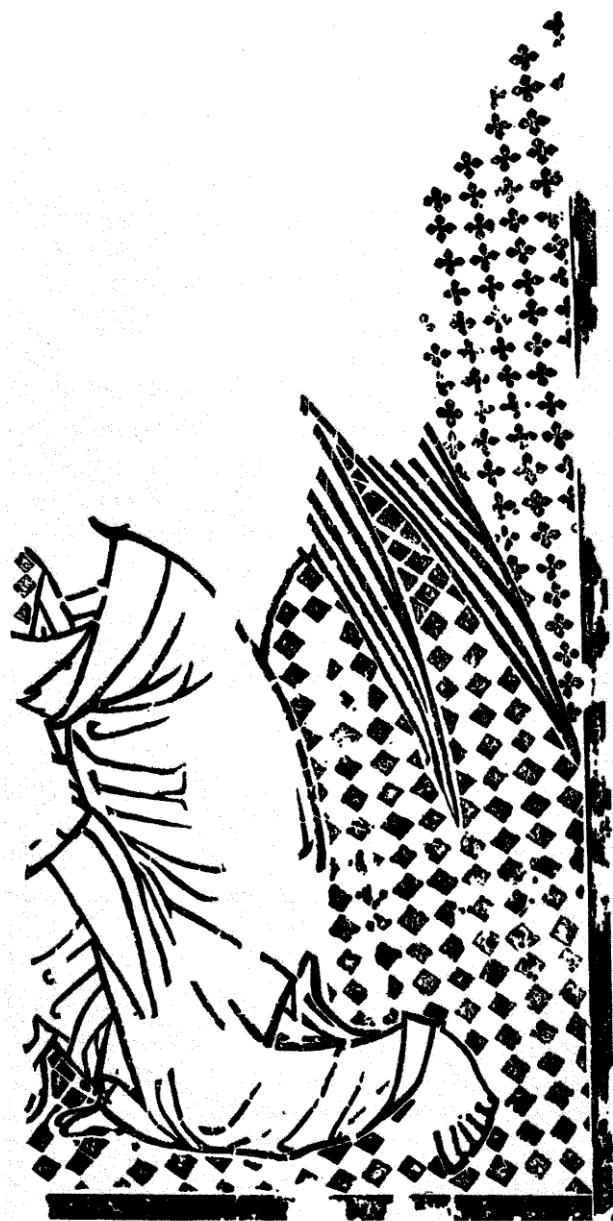


Fig. 2. — Fragment de l'Annonciation.

(H. 0^m 38. — L. 0^m 19.)

12.

semblablement interrompu le travail de l'artiste, l'obligeant à abandonner l'œuvre commencée et presque achevée.

Revenons à la face antérieure, de beaucoup la plus intéressante.

Ce qui attira tout d'abord mon attention, ce furent les lettres onciales de la légende. Ces majuscules onciales sont très rares au xv^e siècle ; à la vérité, on les rencontre encore fréquemment à cette époque sur les monnaies, mais les monnaies sont le plus souvent des types immobilisés que les monnayeurs perpétuent en vue d'une plus facile circulation. Chacun sait que sur les peintures murales, sur les pierres tombales, sur les manuscrits et sur les sceaux, la lettre gothique allemande minuscule avait, dès le début du xv^e siècle, remplacé l'onciale ; ce xylographe était donc un incunable des plus anciens et je l'attribuai, à première vue, au début du xv^e siècle.

L'idée de remonter plus haut ne me vint pas, car on nous a toujours enseigné que les premières gravures sur bois étaient allemandes et ne remontaient pas au delà du commencement du xv^e siècle ; les plus anciens xylographes datés¹ portent, en effet, les millésimes de 1418 et 1423.

Je montrai mon acquisition récente à quelques amateurs et bibliophiles, les uns approuvèrent mon attribution au début du xv^e siècle, plusieurs, après un examen superficiel, émirent l'opinion que le bois pouvait bien ne remonter qu'au milieu ou même à la fin du xv^e.

Sur ces entrefaites, l'Exposition universelle allait s'ouvrir ; je fus convié à participer à l'exposition rétrospective de la typographie et j'envoyai au comité d'organisation, avec divers objets anciens intéressant l'art typographique², une bonne épreuve de la planche de La Ferté.

1. La *Vierge* de Bruxelles, dite de 1418, et le *Saint Christophe* de 1423 de la collection de Lord Spencer.

2. Une estampe du xv^e siècle, coloriée, collée, au fond d'un coffret gothique et représentant une *Annonciation* que M. H. Bouchot attribue à

Le tirage de cette épreuve fut une opération assez délicate ; il ne fallait pas songer à mettre le bois sous presse, certaines parties de sa surface ne pouvant supporter la moindre pression.

Les reliefs de la planche reçurent une application d'encre lithographique à report, cet encrage fut exécuté uniquement à l'aide du doigt et avec d'infinites précautions ; puis une feuille de papier de Chine encollé et légèrement humide fut appliquée sur la surface fraîchement encrée ; une très légère friction de la main fit adhérer le papier et quelques instants après nous eûmes une excellente épreuve à report qui nous permit d'obtenir ensuite un cliché typographique en métal, reproduisant, avec la plus parfaite fidélité, tous les moindres détails de l'original. C'est sur ce cliché que l'on put alors sans danger exécuter un tirage normal.

J'espérais que, grâce à la publicité de l'Exposition universelle, l'image serait tombée sous les yeux de quelque spécialiste qui m'eût aidé à débrouiller l'origine de l'œuvre et à lui attribuer une date précise ; il n'en fut rien. Perdue au milieu de l'avalanche, l'image ne fut guère remarquée, ou, du moins, ne provoqua ni manifestation de curiosité ni demandes de renseignements.

L'Exposition prit fin, l'épreuve de la gravure entra alors au Cabinet des Estampes. C'est là que M. H. Bouchot, conservateur, put l'étudier à loisir et fut d'abord séduit par l'archaïsme du style ; les larges traits, les tailles profondes, les plis verticaux, l'absence de toute espèce de tailles d'ombre indiquaient une époque reculée, la technique était celle des tailleurs de pierres tombales au XIV^e siècle ; les armes aussi et les costumes lui parurent tous antérieurs au XV^e siècle. Pour lui, l'œuvre était bien française, de plus pur style bourguignon.

Pigouchet ; un bois gravé attribué à Bernard Salomon dit le *Petit Bernard*, XVI^e siècle ; et une série de jetons des corporations parisiennes et lyonnaises d'imprimeurs-libraires, du XVIII^e siècle.

La conviction de M. H. Bouchot était faite, elle était définitive, mais il fallait documenter cette conviction, l'appuyer sur des faits et des exemples, prévoir les objections et donner aux plus incrédules des preuves irréfutables.

C'est à cette tâche qu'il s'appliqua. Son livre¹ est un véritable précis de l'histoire des origines de la gravure sur bois. Aucun fait n'est laissé dans l'ombre; toutes les questions y sont traitées avec une argumentation serrée qui ne laisse aucune place au doute; tous les problèmes sont résolus avec l'autorité qui s'attache au nom et à l'érudition de l'auteur, avec l'autorité que lui confère en outre le poste envié qu'il occupe à la tête de notre grande collection nationale.

Le bois de La Ferté est étudié dans tous ses détails, chaque personnage, chaque fragment des costumes est l'objet d'une dissertation particulière :

La coiffure du centurion, c'est le chapeau de Louis le Mâle mort en 1383, tel qu'on le voit sur son tombeau que nous a conservé le dessin d'Antoine de Succa.

Le chapeau de fer à arête et à rebords tombants de l'un des hommes d'armes, le bacinet conique de l'autre soldat sont les coiffures des piquiers de la *Crucifixion*² de Simone di Martino qui travaillait à Avignon vers 1340. Semblable bacinet conique se retrouve au tombeau de Bernard de Masmünster (mort en 1383).

Cette forme « en copeaux » des cheveux et de la barbe du centurion, se voit dans les diverses reproductions d'hommes d'armes du roi Jean le Bon.

L'attitude du centurion et de ses hommes, leur costume, se retrouvent identiques dans une *Bible historiale* ayant appartenu à Philippe le Hardi (mort en 1401).

1. H. BOUCHOT, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, librairie centrale des Beaux-Arts, Paris, 1902, gr. in-8°.

2. Musée d'Anvers.

Le long manteau de chape dans lequel se drape l'ange du revers est aussi du XIV^e siècle, les exemples en sont très nombreux.

Les damiers et les semis sont aussi fort en honneur au XIV^e siècle, on voit peu de miniatures de la seconde moitié de ce siècle sans cette décoration d'arrière-plan.

L'épée du centurion, c'est celle de Louis de Neuchâtel (1372), c'est aussi celle du Musée d'artillerie dont la légende MARIA en onciales lui donne une date certaine; c'est encore celle du *Saint Georges* de Jacques de Baerze à Dijon.

Les plates et les solerets des trois hommes d'armes, dépourvus d'ornements, ce sont ceux de tout le monde au milieu du XIV^e siècle, on les retrouve par centaines sur les tombes de cette époque.

La hallebarde (vouge) du premier soldat, est au Musée de Lucerne, c'est une arme du XIV^e siècle.

Enfin, en ce qui concerne la légende du phylactère, nulle part, sur les xylographes, on n'a retrouvé les lettres onciales grasses du bois de La Ferté; c'est bien l'onciale de 1350 à 1375, telle qu'on la rencontre dans les manuscrits, telle qu'on peut la voir encore tardivement sur un nielle de 1379, que Charles V fit exécuter pour orner le livre appelé l'*Apocalice*¹, offert par lui à la Sainte Chapelle. Après cette date, l'onciale se modifie, se modernise pour disparaître bientôt devant la minuscule gothique.

Les xylographes considérés jusqu'ici comme les plus anciens ont parfois des légendes, ces légendes sont toujours en lettres gothiques du XV^e siècle.

Je ne voudrais pas multiplier les citations, aussi bien faudrait-il tout citer dans ce livre si documenté et si abondamment illustré. M. H. Bouchot a reconstitué l'état civil du bois de La Ferté, il en a déterminé la patrie d'origine; à lui

1. Manuscrit exposé à la Bibliothèque nationale, n° 257.

revient tout l'honneur de cette identification et du savant travail qui en est résulté.

Ce sont donc, très certainement, les moines de l'abbaye de La Ferté qui, au XIV^e siècle, occupaient leurs loisirs en s'exerçant à la gravure sur bois, pour la décoration des objets du culte, bannières ou devants d'autels sur étoffe, car il est peu probable que l'impression de notre xylographe ait pu, à cette époque, s'obtenir sur papier, en raison de ses dimensions.

L'art bourguignon se reconnaît dans l'ensemble de l'œuvre, dans son style simple et robuste et aussi dans les détails du costume. L'invention est donc bien française; cette attribution d'origine est encore corroborée par le lieu de la trouvaille.

Enfin, et jusqu'à nouvel ordre, la date des plus anciens bois gravés ne peut pas être postérieure à 1370; l'invention de cet art se trouve donc, pour le moins, reculée de cinquante années.

Jules PROTAT.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Liste des membres.....	1
Ordre et programme des séances.....	2
 <i>Communications :</i>	
Chanoine PORÉE. — Note sur une statue de sainte Anne, de l'atelier de Verneuil-au-Perche.....	5
Clemente LUPI. — Identita di forma architettonica nelle case di Pisa nel Medio evo e in quelle comuni di Roma antica.....	11
R. de MAULDE. — Le portrait de Philibert de la Platière à Chantilly.....	25
A. BREDIUS. — Le peintre Louis Finson (Ludovicus Finsonius) ..	29
Stanislas FRASCHETTI. — Uno scultore Lorenese a Roma nel sec. XVII.....	45
C. de MANDACH. — Du classement, de la conservation et de la reproduction des portraits de maîtres dans les musées d'Europe	49
Adrien BLANCHET. — Peintres-médailleurs français des XV ^e et XVI ^e siècles.....	61
J.-E. BULLOZ. — Projet d'organisation d'un inventaire photographique de la France.....	69
E. DURAND-GRÉVILLE. — L'encre dans les dessins des vieux maîtres.....	75
Georges LAMPAKIS. — Les antiquités chrétiennes de la Grèce...	83
E. BERTAUX. — « Magister Nicolas Pietri de Apulia ».....	91
Paul VITRY. — Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIII ^e siècle appartenant à l'empereur d'Allemagne.....	121
Adolfo VENTURI. — Una bibbia francese del principio del sec. XV.	129
Adolfo VENTURI. — Un nuovo quadro di Giorgione.....	133
G. DEHIO. — L'influence de l'art français sur l'art allemand au XIII ^e siècle.....	137
E. MODIGLIANI. — Guillaume Marcillat, note critica alla vita del maestro Vetraio dal Vasari.....	157
Jules PROTAT. — Un bois gravé du XIV ^e siècle.....	171

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

	Pages
I. Statue de sainte Anne de l'atelier de Verneuil-au-Perche.	7
II. Portrait de Ph. de la Platière (Chantilly).....	27
III. Miniature de Jean Perréal.....	27
IV. Portrait de Louis Finson.....	33
V. Apollon jouant de la lyre (dessin de M.-A. Slodtz).....	127
VI. Vénus (plâtre de Coustou le jeune).....	127
VII. Vénus (terre cuite de Coustou le jeune).....	129
VIII. Vénus (terre cuite de Pigalle).....	129
IX. Vénus (marbre de Pigalle à Postdam).....	129

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS