

To M. S. Reuach ^{RTP 27m}
from
J. Walston

FLORENCE WALSTON

LA

« CARTA GLORIA »

DU

MUSÉE DE NAPLES

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

1929

27m
RTP

Bibliothèque Maison de l'Orient



130225



LA

« CARTA GLORIA »

DU

MUSÉE DE NAPLES

RTP 27m

FLORENCE WALSTON

LA

« CARTA GLORIA »

DU

MUSÉE DE NAPLES

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

—
1929

LA « CARTA GLORIA » DU MUSÉE DE NAPLES

DANS la seconde salle à gauche de l'entrée de la Galerie de Peinture du Musée national de Naples, figure un objet d'un grand intérêt qu'on appelle en français *Canon d'Autel* et en italien *Carta Gloria*.

Il est désigné sous ce dernier nom dans le catalogue officiel du musée¹, publié en 1911, où on le trouve (p. 557, n° d'inv. 10322) décrit de la façon suivante : « Les émaux figurent la Nativité, la Crucifixion et Jésus jardinier apparaissant à la Vierge (*sic*). La broderie est d'argent, d'or et de soie. Le panneau central représente le Jardin des Sept Vertus chrétiennes, le panneau de gauche, le Christ entre Hérode et Pilate, le panneau de droite, la tête mitrée de Caïphe et Judas avec une bourse suspendue à son cou. L'objet appartient au xvi^e siècle... ».

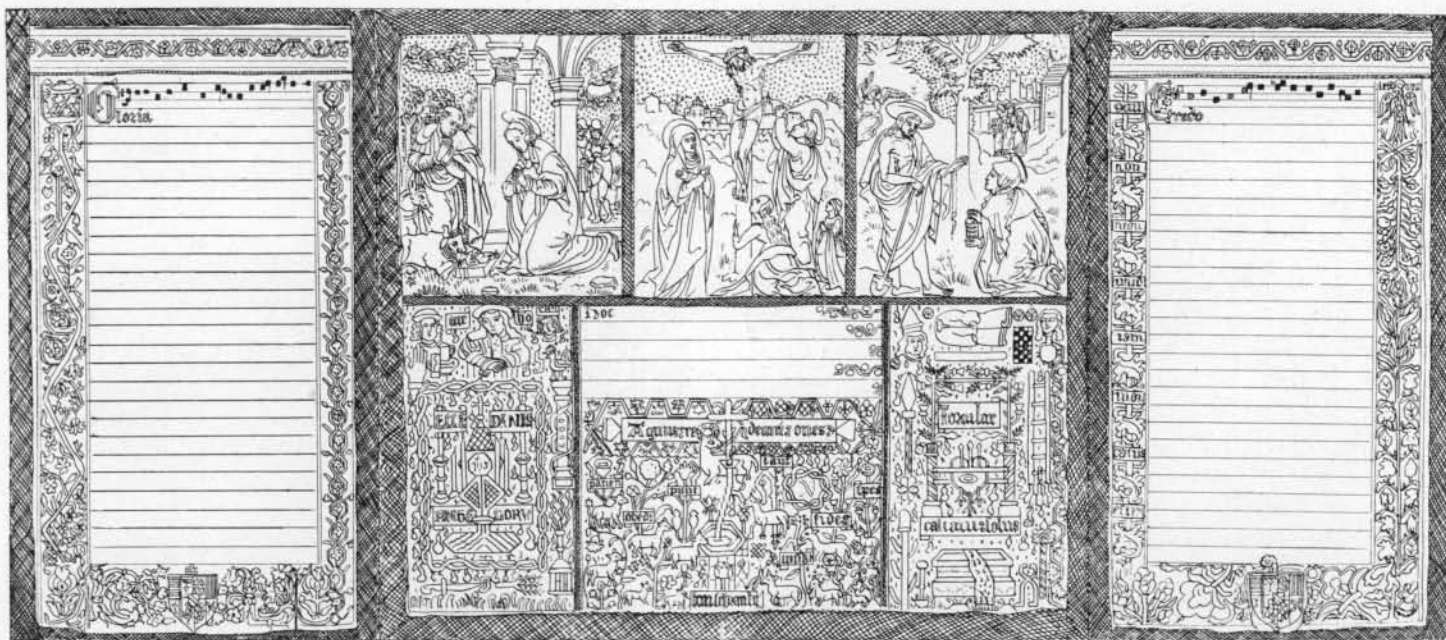
Bien que cette *Carta Gloria* ait fait partie de la Collection royale depuis 1815, que MM. Castan et Ferdinando Russo lui aient consacré de brèves monographies et qu'elle soit aussi mentionnée par M. de Farcy, il apparaît que l'on est mal renseigné sur elle.

M. Castan, après avoir signalé² que l'objet se trouve dans une armoire sculptée provenant de la sacristie de Saint-Augustin-des-Déchaussés, décrit la *Carta Gloria* avec plus ou moins de précision et essaie longuement de prouver que les trois plaques en émail sont l'œuvre de Léonard Limousin et que l'image de Marie-Madeleine aux pieds du crucifix, sur la plaque centrale, est le portrait de Madeleine de Bourbon qui, nous le verrons, fut religieuse de Fontevrault. Le moine au fond du tableau est, d'après lui, Robert d'Arbrissel, fondateur de l'abbaye de Fontevrault.

De même, M. Castan tâche d'interpréter les lettres *L.L.* qu'il lit sur le rocher figuré sur la plaque gauche. Il décrit minutieusement la broderie

1. De Rinaldi, *Catalogo della Pinacoteca di Napoli*.

2. V. Castan, *Le Canon d'Autel de Fontevrault au Musée de Naples*. Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. XLIII, 1882.



LA « CARTA GLORIA »
CANON D'AUTEL DE FONTEVRAULT, AU MUSÉE DE NAPLES
(L'ENSEMBLE)

des trois panneaux, insiste sur le symbolisme du panneau central et signale les lettres *M. d. B. F.* du panneau gauche, et, en haut, la couronne d'épines. Ces lettres seraient l'abréviation de *Madeleine de Bourbon fecit* — opinion confirmée, d'après lui, par le fait que les armes de la maison de Bourbon sont placées au milieu de la couronne d'épines.

En poursuivant la description du panneau de gauche, il note encore les initiales *C. L.* avec les armes de Lorraine-Guise surmontées de la double croix décorant la bordure inférieure. Il en conclut que la *Carta Gloria* devait appartenir au cardinal Charles de Lorraine.

En 1915, Russo, dans un article fort intéressant¹, a poussé plus loin les études sur le sujet. Tout en appuyant, sur plusieurs points, les opinions de Castan, il en conteste quelques autres. Ainsi, Castan attribuait les émaux à Léonard Limousin; Russo proteste énergiquement: ils ne seraient pas de ce maître, aucune trace de sa signature ne pouvant être trouvée, et l'image de Madeleine n'étant nullement un portrait. Les plaques même n'ont jamais été destinées, d'après lui, à la *Carta Gloria*. De plus, au lieu des lettres *M. d. B. F.* Russo lit *L. M. d. B.* Le *L.* précédant *M.* n'a pas été, selon toute apparence, aperçu par Castan, caché qu'il est par la crosse pastorale.

La plus importante contribution de Russo à l'étude qui nous intéresse se réduit à ceci: il a su découvrir que les lettres *C. L.* et les armes de Lorraine-Guise sur le panneau gauche sont une addition tardive, superposée à la bordure inférieure de la broderie originale. En déplaçant la bande supérieure il a découvert les lettres *N. B.*, ce qui signifie d'après lui Nevers-Bourbon; entre ces lettres se trouve un écu portant une figure où il reconnaît un aigle tenant des faisceaux de licteurs ou des foudres dans ses serres. Il a aussi découvert que les armes du panneau droit sont superposées de la même façon; en les déplaçant il trouva un écu « d'or avec six barres de gueules ».

A l'examen de la *Carta Gloria*, dès le premier coup d'œil, un fait ressort nettement: notre Canon d'Autel a été fait à Fontevrault. Ce nom, brodé en lettres gothiques, au pied du panneau central, exactement au-dessous de la fontaine mystique, se voit facilement.

On sait que l'abbaye de Fontevrault, située non loin d'Angers et de Tours, fut fondée par Robert d'Arbrissel, mort au prieuré d'Orsan, dans le diocèse de Bourges, le 25 février 1117. Son corps fut transporté à

1. V. *Emporium*, vol. XLII, n° 250, Oct. 1915, p. 307, *Gli smalti e i ricami nella « Carta Gloria » del Museo di Napoli*.

Fontevrault et enterré dans l'église abbatiale¹. L'abbaye était sous le patronage de la Maison royale de France, ses abbesses étaient presque toujours choisies parmi les princesses du sang. C'est là qu'on envoyait les jeunes filles de familles aristocratiques faire leur éducation. Souvent elles y restaient comme religieuses ou retournaient finir leurs jours chez elles en paix et dans la méditation. On trouve des allusions à l'habileté des pensionnaires de l'abbaye dans l'art de la broderie.

Je crois que notre Canon d'Autel a dû être exécuté avant l'année 1520, date de la mort de Charlotte de Bourbon, veuve d'Engilbert de Clèves, comte de Nevers².

Elle naquit en 1489 et mourut en 1520. Parrot nous dit qu'elle entra à l'abbaye comme religieuse en 1513, six ans après la mort de son mari, abandonnant toutes les pompes, toutes les vanités et tous les biens séculiers³. Charlotte de Bourbon apporta beaucoup de dons précieux à l'abbaye de Fontevrault. Parrot nous donne la liste de certaines offrandes qu'elle fit le jour de son entrée à l'abbaye.

Je crois, comme Russo, que les initiales *N. B.* sur la partie inférieure du panneau de gauche signifient Nevers-Bourbon, mais je ne crois pas, contrairement à son avis, que la *Carta Gloria* soit l'œuvre d'une seule personne. Je suis convaincu que plusieurs pensionnaires de l'abbaye ont contribué à son exécution.

Malheureusement, les armes brodées entre les lettres n'ont aucun rapport avec les familles de Nevers et de Bourbon. A la place de l'aigle et des faisceaux que Russo déclare avoir vu, j'ai découvert un écu : « d'azur au croissant d'or sommé d'une étoile du même », armes de la famille bourguignonne de Bouchard-Champigny-Noroy⁴. Cependant, le seul rapport que j'ai pu trouver, entre Fontevrault et la Bourgogne n'est pas postérieur au XIII^e siècle⁵.

..

Chronologiquement, les lettres *L. M. d. B.* pourraient se rapporter à Louise de Bourbon, vingt-huitième abbesse, nièce de Renée de Bourbon, la

1. Parrot, *Mémorial des Abbesses de Fontevrault*, Société académique de Maine-et-Loire, v. XXXV, Angers, 1880, p. 87.

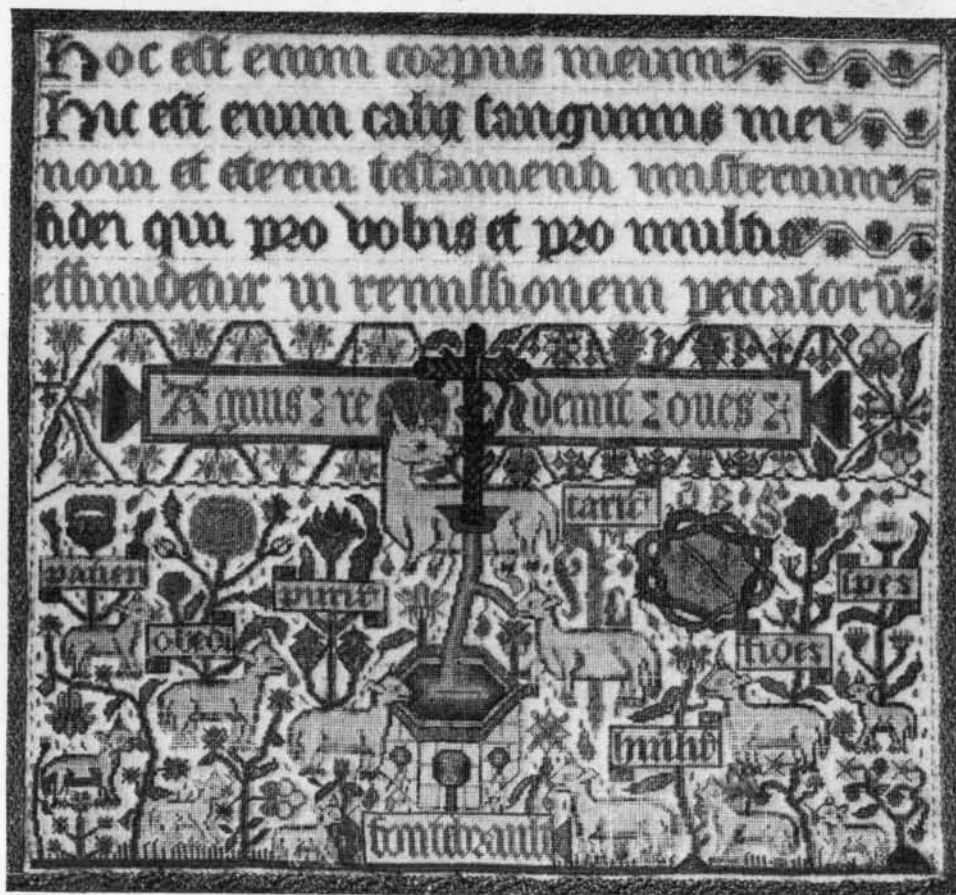
2. Hilarion de Costes, *Histoire des Dames illustres*.

3. Parrot, *op. cit.*, p. 24.

4. J.-B. Rietstap, *Armorial général*, etc., 2^e éd.

5. *La Noblesse aux États de Bourgogne, 1350-1789, de Beaune et d'Arbaumont*, p. 324.

vingt-septième, morte en 1534¹. Louise était née le 1^{er} mai 1495, au château de La Fère, en Picardie. Elle était la fille de Marie de Luxembourg et de François de Bourbon, comte de Vendôme. Élevée à Fontevrault depuis l'âge de onze ans et demi, elle succéda à sa tante en qualité de ving-



LE PANNEAU BRODÉ (PARTIE CENTRALE) DE LA « CARTA GLORIA »

LE JARDIN MYSTIQUE

huitième abbesse en 1534 et mourut en 1575, ayant beaucoup contribué à l'augmentation et à la décoration de l'abbaye². La lettre *M.* signifierait *Marie*,

1. Parrot, *op. cit.*, pp. 150-151.

2. La lettre *M.* pourrait désigner *Madeleine* de Bourbon, nièce de Louise, qui a pris le voile à Fontevrault, à l'âge de neuf ans (Parrot, p. 61). Castan n'a pas aperçu la lettre *L* qui se trouve au-dessous, ainsi l'hypothèse que Madeleine a brodé le Canon d'Autel tombe. Elle a pu, cependant, assister sa tante dans son travail.

nom de la Sainte Vierge que les ferventes catholiques ajoutaient souvent aux leurs, même s'il ne leur était pas donné à la naissance.

On peut faire encore une autre conjecture pour expliquer ces deux



LE PANNEAU BRODE (CÔTE GAUCHE)
DE LA « CARTA GLORIA »

initiales. Elles pourraient être celles de Léonore ou Eléonore de Bourbon, fille de Charles de Bourbon, née en 1532 et morte en 1611, la vingt-neuvième abbesse¹. Nous savons qu'elle fit beaucoup pour Fontevault, qu'elle avait un grand penchant pour les sciences et orna le monastère. « Elle avait une grande dévotion aux Cinq plaies de Notre Seigneur Jésus-Christ et elle se plaisait à travailler de ses mains aux ornements des ministres de l'Autel, car elle excellait dans l'art de manier l'aiguille² ». Mais à moins qu'il ne soit prouvé que les deux ailes aient été faites avant le panneau central (en admettant toujours que Charlotte de Bourbon avait brodé les *N. B.* avant 1520), cela porterait la réalisation du grand panneau à une date trop avancée. Ainsi je crois qu'on pourrait abandon-

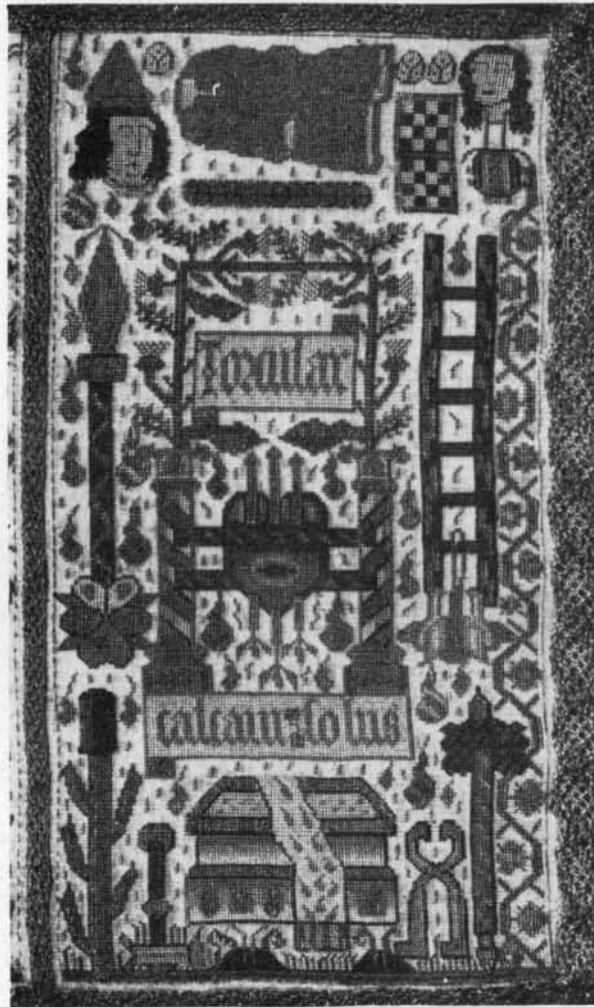
ner l'hypothèse que Léonore prit part à ce travail. On peut donc l'attribuer à Louise de Bourbon, la vingt-huitième abbesse.

1. Parrot, *op. cit.*, p. 149.

2. *Histoire de l'Ordre de Fontevault*, t. 2, p. 226.

En ce qui concerne les lettres *M. M. d. A.* trouvées sur l'aile droite, je crois pouvoir les attribuer sûrement à Marie d'Avoise, qui entra à Fontevrault en 1504 et assista à la mort de Renée de Bourbon en 1534¹. Cette hypothèse est bien confirmée par le fait que l'écu porte les armes d'Avoise (d'or à six fasces de gueules). Comme Marie d'Avoise aussi bien que Charlotte de Nevers-Bourbon et Louise de Bourbon ont été toutes, à notre connaissance, à Fontevrault en 1519, nous croyons pouvoir affirmer que l'ouvrage a été exécuté à cette époque même, à coup sûr avant 1520, année de la mort de Charlotte. Les trois dames ont donc probablement exécuté la broderie de leurs propres mains ou au moins l'ont vue exécuter.

Notre Canon d'Autel, fait probablement, comme d'autres broderies, pour l'embellissement de diverses fondations religieuses, est le seul exemple, autant que je sache, d'une combinaison de broderies et d'émaux de Limoges. Exécuté, il faut le croire, pour la chapelle privée de l'abbesse et de son entourage, il a certainement été donné en présent à Charles de Lorraine, proche parent de l'abbesse, amateur et mécène très distingué, qui visita Fontevrault quelques années plus tard,



LE PANNEAU BRODÉ (CÔTÉ DROIT)
DE LA « CARTA GLORIA »

1. Parrot, *op. cit.*, pp. 17 et 103.

en laissant des dons précieux à l'abbaye. Pour donner à ce présent un air plus personnel, les dames l'ont décoré des initiales et des armes de l'archevêque de Reims. Nous trouvons ainsi les lettres *C. L.* et les armes de Lorraine-Guise, superposées aux bordures du Canon d'Autel. C'est sous cette forme qu'il nous est parvenu.

Charles de Lorraine, archevêque de Reims et pair de France avait été consacré en 1538 ; il obtint le chapeau de cardinal des mains du pape à Rome en 1547. Il porta le nom de cardinal de Guise jusqu'en 1550, quand, à la mort de son oncle, il reçut le titre de cardinal de Lorraine. Ce seigneur protégea les arts et s'intéressa aux sciences. Il ne s'entoura pas seulement de gens de lettres, mais encouragea les études en fondant l'Université de Reims et, vers la fin de sa vie, celle de Pont-à-Mousson. « M. le cardinal de Lorraine, oncle des dites Demoiselles, maintenant nommées sœurs Magdelaine et Renée, par deux fois qu'il est venu céans [Fontevrault], a donné ung calice et platene d'or et ung reliquaire d'or en forme de paix, et plusieurs autres biens et grands dons¹ ». Il était donc naturel, comme nous l'avons dit, qu'il reçût comme présent l'œuvre d'art en question, étant surtout données sa générosité, sa situation et sa parenté avec les abbesses de Fontevrault.

Il semble même possible de préciser l'époque de la donation du Canon d'Autel au cardinal de Lorraine. C'est entre 1538, année où il devint archevêque de Reims, et 1547, année où il devint cardinal, car ses armes, sur l'objet de notre étude, sont surmontées de la double croix archi-épiscopale et de la crosse pastorale, mais le chapeau de cardinal n'y figure pas, ce qui aurait lieu s'il avait été déjà élevé à cette dignité.

Depuis cette époque jusqu'au moment où nous entendons de nouveau parler de la *Carta Gloria* comme faisant partie de la collection d'un autre cardinal, Stefano Borgia de Velletri, deux cents ans s'écoulerent. Il paraît que Stefano Borgia fut un digne successeur de Charles de Lorraine. En 1789, il reçut le chapeau de cardinal du pape Pie VI. Mais, la République proclamée à Rome en 1798, le pape se sauva. Arrêté, puis relâché, enfin expulsé des États romains, Borgia rejoignit Pie VI à Valence.

C'est pendant ce voyage en France, sans doute, qu'il trouva le Canon d'Autel, les églises, les monastères et les collections étant pillés, les richesses d'art dispersées après la Révolution.

En 1814, une année avant l'incorporation du musée de Velletri dans la Collection royale de Naples, l'héritier du cardinal, le comte Borgia, possédait la *Carta Gloria*, qui figurait sur son inventaire sous le n° 205,

1. Parrot, *op. cit.*, p. 32.

décrite ainsi : « Le texte du *Gloria* est une broderie d'or, accompagnée de trois petites peintures sur cuivre émaillé, etc. Exécution extrêmement soignée » (Castan).

. . .

Les dimensions de l'œuvre sont les suivantes : le panneau central et les deux ailes ont 1^m05 de longueur et 0^m42 de hauteur. Le panneau central seul a 0^m51 de longueur et 0^m42 de hauteur, chaque aile ayant 0^m26 de longueur, 0^m42 de hauteur.

Le panneau central est en bois ; on y a monté les plaques émaillées et les tissus brodés. Les deux ailes sont en carton. La soie rouge et moirée couvre tout le dos de l'objet et se voit par devant aux endroits où le galon d'or, qui encadre la broderie et les émaux, manque.

Le panneau central est d'une importance particulière : c'est précisément ici que se juxtaposent les émaux et la broderie. La partie supérieure est occupée par trois plaques émaillées de 0^m19 de hauteur. La largeur des deux plaques de côté est de 0^m16, celle de la plaque centrale de 0^m14. Elles sont séparées l'une de l'autre par un galon d'or étroit et représentent, de gauche à droite, la Nativité, la Crucifixion et le « *Noli me tangere* ». Les émaux occupent l'entière largeur du panneau et pas tout à fait la moitié de la hauteur.

La broderie est heureusement dans un état presque parfait de conservation. Le dessin et les lettres sont faits au petit point sur un tissu de soie extrêmement fine, de couleur crème, qui ne montre presque aucune trace d'usure, particulièrement dans le panneau que nous étudions actuellement. Ce panneau est divisé en trois parties, dont la centrale est presque deux fois plus large que les deux parties latérales. Cinq lignes du texte gothique commençant par les paroles finales de la consécration : *Hoc est enim corpus meum*, brodées d'or, de soie bleue et rouge, sont au-dessus de l'intéressant et très décoratif dessin qui occupe la partie inférieure du panneau central. Ce dessin représente un jardin mystique. Il doit symboliser, selon l'apparence, l'abbaye de Fontevrault et ses religieuses, figurées ici sous forme de treize agneaux, l'Agneau de Dieu inclus, au centre.

Sur la partie supérieure du panneau, en travers, sont brodées les paroles *Agnus redemit oves* dans un cadre oblong, divisé par la Sainte Croix. Cette croix elle-même transperce l'Agneau Divin. Autour de sa tête on voit un nimbe, le sang coule de sa plaie le long du corps dans un bassin de forme hexagonale. Un des agneaux, symbolisant sans aucun doute l'abbesse Louise de Bourbon (ce qui est tout indiqué par la crosse pastorale qui est à côté d'elle et les lettres *L. M.*), boit à un conduit du bassin le

Sang du Sauveur. Un autre agneau, plus petit, figurant peut-être sa nièce Madeleine, désaltère sa soif à gauche. Juste au bas de la fontaine on lit l'inscription en caractères gothiques : « Fontevrault ». Ne serait-ce pas un jeu de mots sur le mot *Fonte* ? Les treize agneaux, comme nous pouvons le voir, sont de dimensions différentes, depuis le principal, au centre, jusqu'aux tout petits, les plus éloignés de la fontaine. Au-dessus de trois agneaux à gauche, nous trouvons les mots : « *Purit [as]* », accompagné d'un lis, « *Obedi [entia]* », d'un œillet et « *Patien [tia]* », d'un chardon. Les tiges, avec les feuilles et les bourgeons, remplissent l'espace intermédiaire. A droite de la fontaine et exactement au-dessus de l'agneau privilégié qui boit le Sang du Sauveur, on voit, outre la crosse pastorale et les lettres *L.* et *M.*, la couronne d'épines qui entoure les armes des Bourbons (d'azur à trois fleurs de lis d'or à la bande de... chargée de roses). Au-dessus de cette couronne on voit les lettres *D. B.* C'est, je le crois, la preuve définitive du fait que Louise de Bourbon, la vingt-huitième abbesse de Fontevrault, a réellement travaillé à cette œuvre. Les banderoles de ce côté portent les mots « *Carit [as]* » juste au-dessus de la crosse pastorale, pour désigner, sans doute, la vertu particulière de l'abbesse, « *Spes* » sur une marguerite, « *Fides* » sur une violette et « *Humilit [as]* » sur une ancolie.

Le panneau de gauche, séparé du panneau central par un galon étroit, est aussi richement brodé. Une figure humaine, dont on ne voit que la tête et les épaules, entourées d'une espèce de nimbe, les mains croisées, doit être celle de Notre Seigneur. D'un côté se trouve le mot « *Ecce* », de l'autre « *Ho [mo]* », tous les deux encadrés. Russo croit que la tête couronnée, à droite, est celle d'Hérode, celle de gauche représenterait Pilate. Sous les têtes est brodé un ostensor avec l'inscription « *Ecce panis* » des deux côtés du sommet et *Ange Lorum* des deux côtés de la base. L'ostensor est accompagné de deux chandeliers, le tout entouré d'un cadre d'épines, pareil à une chaîne.

Tout le reste du panneau est couvert d'images : on voit la colonne de la Flagellation, surmontée d'un coq, la tarière, la lanterne, les verges, le couteau avec l'oreille de Malchus, une main (probablement celle de saint Pierre), près de l'aiguïère, du bol et du vêtement du Christ. Un semis de larmes forme le fond. Il y a encore d'autres motifs décoratifs qui ont été pris parfois pour des gouttes de sang.

Le panneau de droite est, d'après Castan, traité de la même manière, mais avec des emblèmes différents. Ce sont la tête de Caïphe et celle de Judas avec, à son cou, une bourse contenant les pièces d'or de la trahison. On y trouve encore la tunique et la ceinture que les soldats tirèrent au sort, l'échiquier et les dés. Puis, comme décoration centrale,

le pressoir mystique surmonté d'ornements de feuilles de chêne et de chardons, enserrant un cœur percé de trois flèches, au-dessus duquel on lit « *Torcular [ium]* », tandis qu'en bas on lit « *Calcavi solus*¹ ». On y voit enfin les instruments de la Passion tels que l'échelle, le sceptre, les clous et les



L'EMAIL GAUCHE DE LA « CARTA GLORIA »

LA NATIVITE

tenailles, le roseau avec une éponge et la lance. Tout au bas du panneau se trouve un tombeau couvert, sur lequel est posée une bande avec des franges, tachée du sang du Sauveur. Les pensées, les chardons, les ancolies et le feuillage décorent ce panneau de la même manière que l'autre. Ici de

1. Cf. Rohault de Fleury, *Mémoires sur les instruments de la Passion*, p. 271.

nouveau, nous voyons sur le fond du tissu des larmes et d'autres motifs de décoration.

L'aile gauche porte le texte et la notation musicale du *Gloria in excelsis*. Un observateur attentif ne manquera pas de voir la grande différence qu'offrent cette aile gauche et le panneau central. Le sentiment de composition et de symétrie est ici très inférieur, comme on le voit sur les bordures ; les lettres mêmes témoignent d'une main beaucoup moins expérimentée.

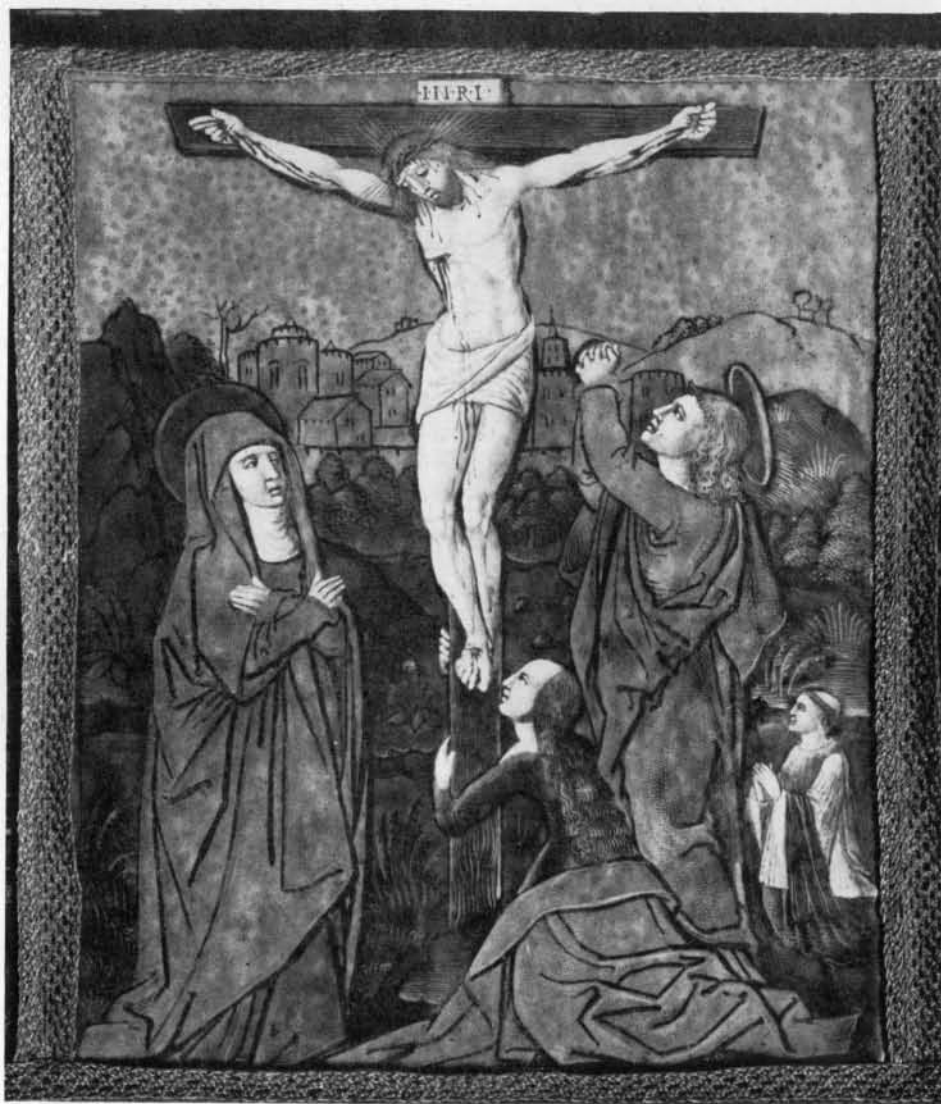
Le *G* du mot initial *Gloria* est exécuté en or et en soie rouge, le reste est en soie noire. Des deux bordures verticales, celle de gauche est la plus intéressante. A la hauteur de la lettre *G* Russo a découvert un petit bateau qui, d'après lui, représente la nef de l'Eglise romaine, où il perçoit trois colombes blanches. Il distingue encore un phénix placé horizontalement, au-dessus du bateau. Mais il est évident que l'oiseau figuré est un pélican qui nourrit ses petits dans leur nid. Sous le nid une tige en zig-zag descend jusqu'au bas du panneau. L'espace libre des deux côtés est couvert de charmants petits dessins de fleurs, d'ancolies, de pensées, de feuillage et d'oiseaux, décor qui se termine par une grande fleur stylisée.

Cette large bordure inférieure attire toute notre attention, car nous y trouvons les lettres que nous avons mentionnées plus haut, *C. L.*, et les armes de Lorraine-Guise, surmontées d'une croix archiépiscopale. Il est facile de voir que cette partie de l'œuvre a été superposée à la bordure de l'original. L'exécution est grossière, la partie ajoutée est trop large et n'a pas été appliquée au centre, ce qui s'explique par le fait que la fleur de l'angle droit a été placée trop à gauche. Aussi les lettres *C.* et *L.* paraissent d'un dessin plus récent que les fruits et les feuilles qui servent de décoration. Ces lettres témoignent déjà des approches de la Renaissance.

L'aile droite, où se trouvent les paroles et la notation musicale du *Credo*, ressemble beaucoup à la gauche. Nous y trouvons, de nouveau, les notes au-dessus des lignes du début, qui, comme *Gloria*, sont brodées de soie noire. Le *C.* cependant, est de soie rouge et d'or. Les deux bordures verticales sont, peut-être, plus travaillées que celles de l'aile gauche, la plus intéressante étant celle qui est à gauche. Une banderole entourant la tige porte comme inscription les paroles tirées de l'Évangile d'après saint Jean : *Qui - non - credit - illud - iam - iudicatus - est* (Saint Jean, III). Ces paroles se trouvent sur de petits cartouches.

La bordure droite est surmontée d'un oiseau aux couleurs étincelantes qui représente, sans conteste, un phénix, ce qui est confirmé par l'inscription se trouvant des deux côtés de sa tête : « *Iefe nix* ».

Au-dessous de l'oiseau, deux fagots croisés, d'où rayonnent des flammes ardentes. Trois arrangements variés de fleurs stylisées et de feuilles



L'EMAIL CENTRAL DE LA « CARTA GLORIA »
LA CRUCIFIXION

occupent tout le reste de la bordure. Leur précision, presque géométrique au début, est traitée, à partir du centre, plus librement.

A part les armes au centre de la bordure inférieure, le dessin figure ici

encore des fleurs stylisées, parmi lesquelles on ne peut identifier avec précision que les pensées et les ancolies.

Les armes qu'on voit sont celles de Lorraine-Guise, sommées de la crose épiscopale, à la place de la croix archiépiscopale. Quand ces armes furent déplacées par Russo, il découvrit ce qu'il décrit comme : « Un autre nœud (nodo) avec un écu en losange, portant six barres d'or horizontales sur le champ rouge ».

Dans la clôture quadrilatère-curviligne, à l'intérieur des quatre sections formées par ses bords et l'écu, nous voyons quatre lettres, deux *M.* capitales, un petit *d.* et un *A.* capital. Le premier *M.* est brodé d'or, le second d'argent, le *d.* d'argent et l'*A.* d'or.

J'ai réussi à identifier ces armes avec celles de la maison d'Avoise : « d'or à six fascés de gueules¹ ». Comme nous savons que Marie d'Avoise, entrée à Fontevault en 1504, fut associée à l'abbaye une grande partie de sa vie et y assista à la mort de Renée de Bourbon en 1534, je crois que nous pouvons en conclure que ces armes et ces initiales furent les siennes.

Bien que le Canon d'Autel de Fontevault paraisse être le premier en son genre (il est seul à combiner la broderie et les émaux) nous savons que les « corporaliers » brodés en petit point étaient connus avant le milieu du xv^e siècle² et qu'on trouve vers cette date un nouvel élément dans la décoration des autels sous la forme des triptyques mobiles de broderie fine.

En dehors des Canons brodés et peints, nous en connaissons un, d'émail de Limoges (montré à l'Exposition Universelle de 1900, n^o 2771 du Catalogue officiel de l'Exposition), œuvre de Nicolas Laudron. Bien que L. de Farcy³ nous dise que les miniatures étaient combinées avec la broderie à des dates très reculées, je n'ai pas réussi à retrouver un autre Canon d'Autel joignant la broderie à l'émail, comme celui de Fontevault.

J'ai laissé de côté jusqu'à présent les émaux. Bien qu'ils ne soient pas sans intérêt, leur valeur artistique ne peut être comparée à celle de la broderie.

Nous avons montré plus haut que le Canon d'Autel avait été exécuté plus que probablement avant 1520. En supposant que les émaux appartiennent à la même époque que la broderie, ils doivent dater de la fin du xv^e ou du début du xvi^e siècle.

Quant aux dessins, les connaisseurs de la peinture de l'époque y reconnaîtront les traits qu'on retrouve non seulement dans les gravures sur bois et les

1. Je dois ce renseignement à M. Van der Put, du *Victoria and Albert Museum*.

2. L. de Farcy, *La vie et les arts liturgiques*, n^o I, pp. 542-544.

3. L. de Farcy, *La Broderie*, etc., 2^e suppl., p. 149.

enluminures contemporaines, mais aussi dans la peinture. D'ailleurs les dessins pour les émaux étaient bien rarement originaux, ils répétaient plutôt, en



L'EMAIL DROIT DE LA « CARTA GLORIA »

« NOLI ME TANGERE »

les variant légèrement, ce que les graveurs et les enlumineurs avaient fait.

Parmi nos émaux, le dessin de la Nativité est purement conventionnel, la petite plateforme couverte d'étoffe où l'enfant repose étant le seul

trait peu commun. À gauche se trouve saint Joseph dans une attitude d'adoration. Il est intéressant de noter la largeur de son front, trait reproduit par le visage de l'Enfant. À côté de lui on voit un âne au regard presque humain et un bœuf. Tous les deux sont mal dessinés et leurs proportions ne sont pas celles de la nature. L'attitude de la Vierge est gracieuse, bien que son pied gauche ne soit pas non plus tout à fait bien dessiné. Dans le fond, à travers les arcades ouvertes d'un édifice imposant, on voit deux bergers qui s'approchent, l'un joue de la cornemuse, qui accompagne généralement les bergers français de la fin du xv^e et le début du xvi^e siècle. Au-dessus d'eux on voit un ange portant une banderole avec ces paroles inscrites dessus : *Gloria in Esslcis Deo* (à la place de *in Excelsis Deo*). Saint Joseph se détache sur le fond d'une colline boisée, au-dessus de sa tête plane un groupe d'anges, sur un coussin de nuages.

La Crucifixion du panneau central présente la Croix encadrée à gauche par la Vierge et à droite par saint Jean. Marie-Madeleine est à genoux, serrant dans ses mains le bas de la croix. À distance, presque derrière saint Jean, on voit une figure tonsurée de prêtre qui pourrait être Robert d'Arbrissel, fondateur de Fontevrault.

Je ne crois pas, comme le suggère Castan, que Madeleine représente Madeleine de Bourbon. Nous savons, d'après les enluminures, les livres d'heures et d'autres gravures qu'au milieu du xv^e siècle on présentait souvent Madeleine en costume contemporain et sans nimbe, au pied de la Croix.

Sur notre émail, la scène se passe dans une plaine fertile et boisée. À droite on voit un petit lac, les collines et les rochers servent de cadre à la Sainte Cité, ses murs et ses tours se voient distinctement derrière Notre Seigneur.

L'émail de droite *Noli me tangere*, où le Christ est figuré sous la forme d'un jardinier, est d'un dessin beaucoup moins conventionnel. Bien que le Sauveur soit souvent représenté sous cette forme, on ne peut pas considérer cette scène comme d'un usage courant.

Après une observation attentive des traits caractéristiques des trois plaques, je suis tout à fait convaincue qu'elles appartiennent à un seul artiste, ou, au moins à un seul atelier. Le caractère du dessin, les contours audacieux et le traitement des draperies et de l'architecture sont toujours les mêmes. Le feuillage montre aussi la même maîtrise, particulièrement dans le traitement des arbres dans les plaques de la Nativité et de la Crucifixion. D'autre part les touffes d'herbes et l'absence presque complète de fleurs, comme d'autre part le ciel étoilé de tous les trois émaux est une preuve nouvelle de leur communauté d'origine.