

Il y en a toujours pour vous,
Cher lecteur.

F. Uely



LA RENAISSANCE

ET SES ORIGINES FRANÇAISES



Je venais de faire ma première communication aux Antiquaires de France sur les signatures des artistes du moyen âge; nous descendions l'escalier du Louvre; dans notre petit groupe la discussion continuait. quand, se retournant, le comte R. de Lasteyrie nous dit tout-à-coup: « Eh bien, c'est très simple, tout est à refaire ».

Il faut reconnaître, en effet, que la formule de « l'humble primitif qui voulait mourir dans l'anonymat d'une gloire commune », nous a laissé jusqu'ici travailler sur de simples entités, que nous marchons sur de pures généralités, et qu'alors, il est presque impossible d'avancer sur une route qui n'est point jalonnée. Nous avons entendu, il y a quelques années, la plainte de M. J. Helbig, qui, rendant compte du livre de Zimmerman¹, écrivait :

Il est impossible de ne pas constater combien les études en Italie sont facilitées par l'existence de documents signés et de monuments datés. Voici, au XI^e et au XII^e siècle, les noms de Nicolas, de Guillaume, de Benedettus, qui apparaissent avec un long cortège de travaux datés d'une manière certaine. Où trouverions-nous l'équivalent de ces renseignements dans les autres pays, en France notamment, où cependant, à la même époque, des artistes d'un ordre incontestablement supérieur taillaient des chefs-d'œuvre² ?

1. *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter* (Leipzig, Liebeskind, 1897, in-4°), dans la *Revue de l'art chrétien*, 1898, p. 68.

2. On faisait si peu attention, en effet, aux signatures, que M. Bertaux imprimait vers le même moment: « En Italie, les origines de la sculpture du moyen âge sont encore obscures », et que beaucoup plus récemment, à propos de ma communication à l'Académie, le critique d'art du *Popolo Romano* (28 juin 1905), la résumant, ajoutait: « La preuve a de l'autorité, mais en France seulement; en Italie, il reste que les primitifs n'ont pas signé..., à moins cependant qu'une découverte nouvelle... »

Or, des noms, des dates, nous pourrions en fournir maintenant, pour la France, un certain nombre : les œuvres signées de cent seize sculpteurs ont déjà paru dans *l'Ami des monuments* de M. Ch. Normand¹ ; les peintres suivront prochainement.

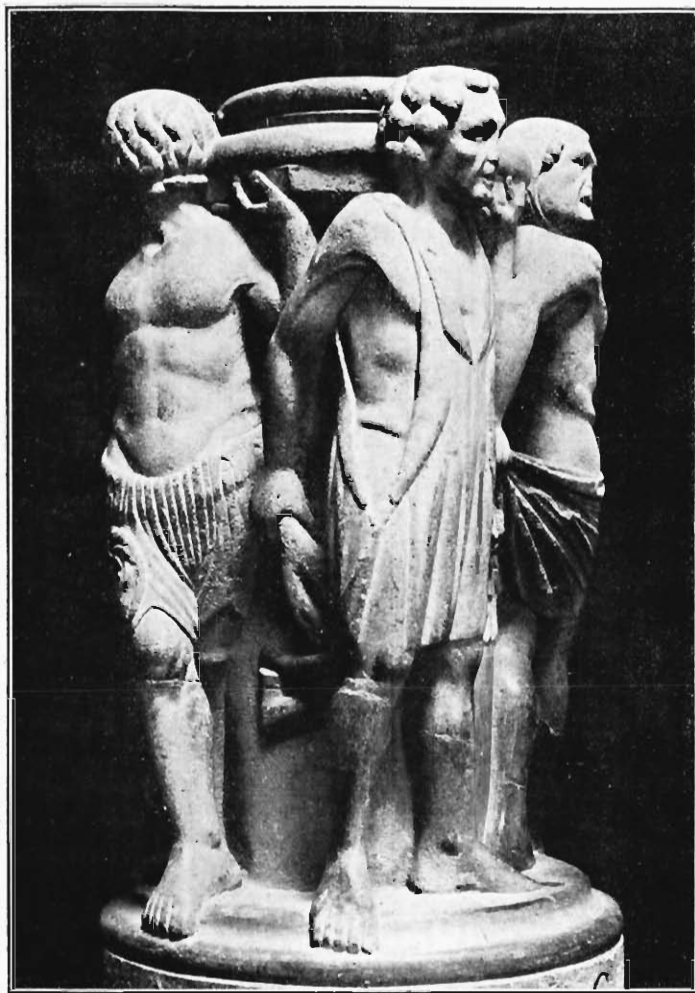


FIG. 1. — BASE DE COLONNE.
Musée civique de Bologne.

Aujourd'hui, je voudrais seulement mettre en lumière la sûreté de vue avec laquelle le comte de Lasteyrie, dès le premier jour, jugeait la situation, et montrer sur un point très particulier, celui des origines de la Renaissance, à quelles consé-

1. Communication à l'Académie des inscriptions et belles-lettres du 23 juin 1903.



BENEDETTO ANTELAMI. — TYMPAN DE LA PORTE PRINCIPALE DU BAPTISTÈRE DE PARME.

EGGENIO LUCAS. — UNE «CORRIDÀ» A L'ANCIENNE «PLAZA» DE MADRID.

Collection de D. Miguel Ortiz Cañavate.

quences imprévues vont nous amener les noms inattendus de tant d'artistes, inconnus hier, qui, tout d'un coup, viennent ainsi faire leur apparition dans l'histoire de l'art. Un livre des plus précieux, la *Storia dell' arte italiana*, que j'ai longuement étudié dans la *Revue critique*, va fournir à ma thèse, peut-être très audacieuse et dont je ne me dissimule pas les dangers ¹, la base primordiale.

Dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} juillet 1905, M. Lafenestre, avec sa grande compétence, résumait ainsi l'état actuel de nos connaissances sur les origines de la Renaissance :

Durant onze siècles (320-1453), c'est presque toujours l'Orient qui exalte et domine les imaginations occidentales. Dépositaire fidèle des techniques de l'antiquité, héritier des traditions, des passions, des vices de l'Hellade dégénérée, parfois aussi de ses vertus et de son génie, retrouvant même à certaines époques, au VI^e siècle sous Justinien, aux IX^e et X^e siècles sous les Macédoniens, son énergie héroïque et son enthousiasme esthétique, l'empire byzantin reste aussi la porte toujours ouverte sur la Perse, la Syrie, l'Égypte, l'Inde même et la Chine. Son industrie, son commerce, son prestige, entretiennent par intervalles, ou raniment en Italie, en France, en Germanie, l'intelligence endormie de la beauté et le besoin d'exprimer, par des formes visibles, les croyances religieuses et les émotions terrestres ².

Et quand, plus loin, il parlera de *l'Apocalypse* :

.....l'hallucination orientale qui, durant tout le cours des invasions et dominations barbares, parmi l'incessant effroi des calamités publiques, envahira peu à peu, épouvantera les âmes inquiètes et les esprits troublés,

nous ne saurions nous étonner de voir naturellement en découler cette conclusion :

C'est elle que, dans leur premier réveil, les artistes en Europe s'efforceront vainement de réaliser en des formes monstrueuses, jusqu'à ce que enfin la conception occidentale, celle du premier christianisme, alliance harmonieuse de vérité et de beauté, de la tradition hellénique et de la sensibilité chrétienne, reparaisse enfin, aux XII^e et XIII^e siècles, chez les sculpteurs en France, chez les peintres en Italie ³.

Ainsi, c'est dans l'hellénisme qu'il faut rechercher les origines de l'art nouveau du XII^e et du XIII^e siècle. Et si alors nous demandons une date précise, M. Lafenestre nous la fera connaître :

Les historiens de la Renaissance classique ont depuis longtemps salué en Frédéric II de Hohenstaufen (1194 † 1250) l'un des précurseurs les plus clairvoyants, l'un des initiateurs les plus hardis de l'esprit moderne dans les arts et dans les lettres, comme en politique et en religion ⁴.

Enfin, dans les dernières lignes, qu'il consacre aux grands travaux entrepris par Frédéric II dans l'Italie méridionale, M. Lafenestre nous montrera

..... dans ce décor, mélangé de souvenirs antiques et d'influences françaises, les caractères nette-

1. Il ne faut que se rappeler l'accueil fait aux théories de Courajod, lorsqu'il les professait en 1888 (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, t. I). Mais il ne travaillait alors que sur le XV^e siècle, et n'avait pas à sa disposition les éléments de critique que nous sommes sur le point de posséder.

2. *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} juillet 1905, p. 87-88.

3. *Ibid.*, p. 95.

4. *Ibid.*, p. 119.

ment apparents de la Renaissance italienne, telle qu'elle va se manifester quelques années après à Pise, dans les œuvres de Niccolò Pisano (chaire du Baptistère, 1260) ¹.

Telle est donc actuellement la théorie de l'École française. Car, bien que M. Lafenestre ait mentionné en note, dans sa belle étude, le livre de M. Venturi, je ne vois nulle part qu'il ait, je ne dirai pas admis, mais simplement même mentionné, la série pourtant si importante des documents nouveaux qu'on y rencontre et les conséquences qui en découlent ; elles ne sauraient cependant, maintenant, être passées sous silence.

On parle beaucoup de la Renaissance : au fond, s'est-on jamais bien entendu sur la valeur qu'il faut attribuer à ce mot ? On nous apprenait à l'École, que le moyen âge finit à la prise de Constantinople par les Turcs (1453) : que de cette année-là date la Renaissance. C'est parfait, je le crois, s'il s'agit simplement d'histoire : on peut, en effet, la diviser très nettement. Mais pour l'art, est-ce vraiment la même chose ?

« L'invention artistique, écrivait dernièrement M. Maurice Barrès, n'est pas une bonne fortune du hasard, mais elle est la trouvaille d'un heureux regard que le génie jette sur la nature. » C'est excellemment dit. Or, quelle est « la première invention artistique, le premier regard heureux » que nous puissions constater officiellement, sans discussion, dans l'histoire de l'art du moyen âge ? De là, ce me semble, devra dater la Renaissance. D'abord, qu'appellerons-nous « regard heureux » ? Ces deux points résolus préciseront, je pense, nos recherches.

En réalité, ce « regard heureux » n'est-il pas l'instant où les artistes, comprenant la nature, se mettent à la copier ; « le moment où le sentiment de la forme humaine, qui a totalement disparu de l'art du moyen âge, réapparaît » ² ?

Aussi, je croirais volontiers que la critique fait fausse route, quand elle veut nous expliquer la Renaissance par un simple retour aux traditions de l'antiquité, quand, à l'exemple de M. Venturi, elle prétend tout préciser en se bornant à nous faire toucher du doigt les monuments antiques qui servirent de modèles aux premiers artistes de la Renaissance. C'est, ce me semble, prendre l'effet pour la cause.

Il se peut que, dans leurs balbutiements, alors que leur main, aux prises avec des difficultés extraordinaires, collabore à grand-peine avec l'éclosion de sentiments nouveaux, ils demandent aux précieux objets d'art qui les environnent la manière de rendre leur aspiration, mais ils le font seulement parce que leur « regard heureux » les guide, parce que l'âme de l'humanité occidentale, fermée hier encore, vient de s'ouvrir à un idéal nouveau, qui, inconsciemment, l'a transformée. Le moment où nous constaterons cet « heureux regard » pour la première fois, sera donc, à mon avis, celui qui devra fixer l'origine de la Renaissance artistique.

Pour M. Lafenestre, nous venons de le voir, c'est sous Frédéric II de Hohenstaufen ; pour M. Venturi, qui arrive armé de documents nouveaux, c'est en 1198 ; nous ne parlerons pas, pour l'instant, de la thèse de M. Wollmann, qui cherche les

1. *Ibid.*, p. 123.

2. Eugène Müntz, *Renaissance*, p. 280.



FIG. 2. — INSCRIPTION
RELEVÉE SUR LA FAÇADE DE
L'ÉGLISE DE SAINT-GILLES.
D'après l'estampage.

origines de la Renaissance dans le Nord, je le laisse en ce moment en dehors de mon étude. Examinons seulement, par conséquent, les monuments auxquels les deux premiers auteurs vont demander l'appui de leur authenticité.

Nous n'avons pas à remonter plus haut que le baptistère de Pise : je ne trouve pas là de plus typique figure à en citer que la charmante joueuse de lyre, que nous rencontrons au montant de la colonne de gauche de la porte d'entrée. Elle date de 1245 environ : elle est antérieure au célèbre *pulpito* de Niccolò d'Apulie (1260), à l'Annonciation si impressionnante du *pulpito* de San Michele in Borgo, de Pise, reproduite par M. Venturi.

Mais il semble bien inutile de nous attarder à ce XIII^e siècle, puisque M. Venturi, lui, fait remonter la Renaissance à Benedetto Antelami, qui sculpta, en 1198, la porte du baptistère de Parme. Là, il nous montre l'artiste s'inspirant d'abord des sarcophages romains, puis se pénétrant de l'art du Piémont et du Montferrat, sur lequel, d'ailleurs, il ne nie pas l'influence française : il nous donne enfin l'inscription du portail du baptistère de Parme, en vers léonins : BIS RINIS DEMPIS — ANNIS DE MILLE — DVCENTIS — INCEPIT DICTVS — OPVS HOC SCVLTOR -- BENEDICTVS, où nous voyons, là, en effet, une Vierge intéressante, se tournant vers les Mages, dans un mouvement qui cesse d'être stylisé, véritable interprétation d'un geste très humain.

Et c'est bien à la même époque que M. Mâle¹ rattache les origines de la Renaissance, quand il nous signale la transformation de l'art chrétien du XIII^e siècle, sous la poussée de saint François d'Assise (1182 - 1226) :

Il y eut, dit-il, à ce moment, le grand miracle de l'amour (les stigmates), qui étonna l'Europe et fit naître des formes nouvelles de sensibilité. Alors, une tendresse inconnue détend les âmes, on dirait que la chrétienté tout entière reçoit le don des larmes.

Pour ma part, je crois qu'il faut encore remonter plus haut, grâce aux renseignements fournis par M. Venturi lui-même.

N'est-elle pas vraiment bien curieuse, cette tête qui sort d'une lunette de San Savino de Bari ? N'est-elle pas vivante, cette base de colonne du musée civique de Bologne, dont je dois la photographie au savant conservateur du musée, M. E. Brizio (fig. 1) ? N'est-elle pas admirable, l'élégante *Pudicitia* de la cathédrale de Crémone, qu'il faut rapprocher de

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} octobre 1905.

L'Annonciation du *Libro corale* de l'Estense de Modène¹? Nous sommes en plein XII^e siècle. Mais je ne trouve rien de plus impressionnant, vraiment, dans cet ordre d'idées, que *la Nativité* du baptistère de San Giovanino *in Fonte*², à Vérone (vers 1179), que M. Venturi appelle si justement une fleur de l'art roman. Elle me semble bien plus empreinte encore que la Vierge d'Antelami de Parme, de ce « regard heureux » qui s'est si précieusement arrêté sur le mouvement des Sages-Femmes, pour le rendre dans une harmonie où l'idéal vient s'unir au réalisme d'une façon si intime.

Et j'avancerai encore ; j'irai, pour ma part, jusqu'au tailleur de pierre de la porte de bronze de San Zeno de Vérone³, du milieu du XII^e siècle (après 1139, puisque la façade du dôme ne fut terminée qu'à cette date), où l'on trouve déjà, — mais pour la première fois, je crois, — ce naturalisme qu'on croyait jusqu'ici l'exclusive propriété du XIII^e siècle⁴.

Vraiment, par exemple, il me semble que nous sommes à la limite extrême. Vainement on me signalerait à Modène les génies⁵ de Willigelmus, dont l'âme du Nord se transforma, dans le premier tiers du XII^e siècle, sous le chaud soleil de Plaisance (1122) et de Ferrare (1135); vainement on me montrerait les modèles antiques dont il s'est inspiré; la copie me semble, au contraire, trop servilement naïve pour m'autoriser à dégager une personnalité réelle de l'étranger, d'ailleurs, qui exé-



FIG. 3. — DEUX STATUES DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SAINT-GILLES.

A gauche de la première, l'inscription : *Brunus me fecit.*

1. M. Venturi (p. 470) donne la cote XI, II. C'est XII, II, 3 ac XXV qu'il faut lire.

2. Venturi, t. III, p. 228.

3. Venturi, t. III, p. 223.

4. Voir le scribe de Chartres, qui vient d'entrer au Louvre.

5. Venturi, t. III, p. 443.

entail, vers le même temps, la porte *della Pescheria* du Dôme de Modène. Elle ne laisse, en effet, aucunement percevoir, dans son *Roman d'Arthur*, la moindre lucur de réalisme. Nous sommes en plein canon artistique, que nous devons rapprocher de la frise de la cathédrale d'Angoulême : toutes les deux si proches parentes, si étrangement ressemblantes, que, dans une autre occasion, je tenterai de rechercher la pensée qui les unit, dans leur conception comme dans leur exécution.



FIG. 4.
STATUE DU PORTAIL OUEST
DE LA CATHÉDRALE
DE CHARTRES
SIGNÉE « ROGERUS ».

Ainsi, il semble bien que nous ne puissions demander à l'art de l'Italie de traces de retour à l'étude de la nature antérieures à cette porte de bronze anonyme de San Zeno de Vérone, du milieu du XII^e siècle.

Il est intéressant, dès lors que là nous avons des limites absolument précises, d'étudier non seulement par les monuments, mais par leurs noms mêmes, que les artistes ont cru devoir léguer à la postérité, la situation artistique de la France à cette même époque.

Je n'ai nullement l'intention d'accumuler ici les matériaux : je suis convaincu que les articles les plus courts, mais soigneusement documentés, sont les plus persuasifs : je me contenterai donc de réunir ici quelques monuments que je crois également indiscutables.

Saint-Sernin de Toulouse nous fournit deux sculptures du XII^e siècle, d'un intérêt considérable. C'est d'abord un corbeau, sur lequel est posée la statue d'un apôtre. De quel ciseau, maître de lui, sont exécutés cet homme barbu et ces deux femmes si extraordinairement réalistes, montées sur deux chimères qu'elles semblent dompter ! Quelle expression dans leurs figures, un peu inspirées de l'art hindou, quels gestes souples dans leurs membres jeunes et potelés, si gracieusement proportionnés ! Et je vois, à en rapprocher immédiatement ce chapiteau de la même église (fig. 9), où, dans la partie supérieure des corps, la copie de la nature me semble ne jamais avoir été surpassée. Mais ici, aucune date précise, aucun nom ne viennent se révéler à nous. Au contraire, une curieuse tête de Zamora, — que M. M. Dieulafoy

va prochainement publier et qu'il a bien voulu me permettre d'examiner, — qui sort si vivante d'un portail, œuvre des Clunisiens, antérieure à 1174¹, est au moins aussi curieuse que celle de Bari, qui lui est assurément postérieure.

Mais nous demeurons encore dans le domaine des enfites : nous parlons du XII^e siècle, nous interrogeons des œuvres monastiques. Précisons davantage.

C'est à peine si, jusqu'ici, on a fait état des statues de Saint-Gilles d'Arles, dont

1. Don Cesario Fernandez Duro, Féminent secrétaire perpétuel de l'Académie royale de l'histoire d'Espagne, a bien voulu me donner ces renseignements si intéressants.

beaucoup ont parlé, mais dont bien peu, sauf peut-être M. de Lasteyrie, semblent avoir compris l'extraordinaire intérêt. S'est-on préoccupé de lire, à côté des deux plus belles (fig. 3), ce nom, que j'ai dû aller estamper sur place, puisque jamais nul n'avait songé à le faire : *BRVXVS ME FECIT* (fig. 2)?

Dans sa belle étude, dont les conclusions ne sauraient maintenant être discutées, M. de Lasteyrie¹ établit que le portail de Saint-Gilles est antérieur à 1179. Ainsi nous voilà avec un artiste français du troisième quart du XIII^e siècle, qui, avec un « regard heureux », jona dans le bassin du Rhône un rôle des plus importants. Au cloître de Saint-Trophyme d'Arles, je trouve en effet *une* statue, mais une seule, qui me semble sortie de son ciseau, qui inspira également, si elles ne sont pas de lui-même, l'artiste qui exécuta les quatre statues du porche de la cathédrale de Romans (Drôme). Nous sommes déjà de vingt ans au moins antérieurs à Antelami.

Dans le même volume, M. de Lasteyrie fixe, par un ensemble considérable de preuves des plus convaincantes, l'exécution du portail royal de la cathédrale de Chartres aux environs de 1160. On le croyait de 1140, généralement. Là aussi, nous trouvons un nom : *ROGERVS* (fig. 4). Celui-là, par exemple, quand je l'ai apporté aux Antiquaires de France, on l'a sérieusement discuté. Dans un très savant travail, mon érudit confrère, M. E. Lefèvre-Pontalis², prétend que ce n'est pas un nom d'artiste, mais celui du donateur des sculptures, un riche boucher, puisque ce nom est inscrit *sur le pilier* auquel est adossée une statue *qui tient un veau*. Que le nom ne soit pas sur la statue, c'est parfaitement vrai : mais celui de Saint-Gilles, *BRVXVS*, est-il autrement placé ? En admettant celui-ci comme il le fait, M. Lefèvre-Pontalis est-il en droit, pour ce seul motif, de rejeter celui-là ? Mais, va-t-il ajouter, *ROGERVS* n'est pas suivi de *fecit*. Ici, je n'aurais rien à répondre, si vraiment je n'avais pour moi les jours passés. Combien furent nom-



FIG. 5. — DÉTAIL D'UNE COLONNETTE
DU PORTAIL OUEST
DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

1. *La Sculpture française, dans les Monuments Piot*, t. VIII (1902).

2. *Les Architectes de la cathédrale de Chartres, dans les Mém. des Antiquaires de France*, 1903.

breuses et littéraires les discussions sur des signatures : I. B., — F. L. B., — M., — J. P., etc., etc., nullement suivies de *fecit*, qu'on prit la peine de discuter — *avant*, par exemple, ma communication sur *les Primitifs et leurs signatures*. Toutes ces dissertations, je les ai pieusement recueillies : je les publierais, s'il se produisait aujourd'hui quelques objections : elles seraient instructives pour l'érudition ; le mieux est peut-être de les laisser dormir. Un point me semble pourtant acquis, de l'aveu même de M. Lefèvre-Pontalis : *fecit*, maintenant, voudrait bien dire « a fait » et non plus : « a fait faire ». C'est déjà beaucoup. Mais, pour en revenir à notre Rogerus, M. Lefèvre-Pontalis n'use en réalité que d'un argument important. « Il faut avouer, dit-il, que la question de savoir si le Chartrain Rogerus exerçait un art ou un métier au XIII^e siècle est insoluble. » Car il n'est pas connu comme l'orfèvre Teudo, qu'il appelle l'architecte Teudo. Celui-là, on le trouve, en effet, cité ainsi dans le premier obituaire chartrain, avant 1120, par conséquent :

Au XVIII des Kalendes de janvier (15 décembre) : *Obiit Teudo qui aureum scrinium composuit in quo est tunica Beatae Mariae et frontem hujus ecclesiae fecit, et ipsam ecclesiam cooperavit* (« Décès de Teudon, qui composa le reliquaire d'or dans lequel est enfermée la chemise de la Sainte Vierge, qui fit le portail de l'église et le couvrit »).

Si M. Lefèvre-Pontalis avait consulté mon *Trésor de Chartres*¹, il y aurait trouvé d'intéressants détails sur ce Teudo, qui fut, comme il l'écrivit, *orfèvre* : homme de qualité d'ailleurs, qui, dans le *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, signe une charte en 1106. Mais du moment où il admet que cet *orfèvre* était *architecte*, s'il avait poursuivi ses investigations dans mes *Inventaires de Saint-Père-en-Vallée de Chartres*², il aurait alors trouvé, dans l'*Obituaire du XII^e siècle*, qu'on lisait aux kalendes d'octobre (1^{er} octobre) : *Obiit Rogerius aurifer* (« Décès de l'orfèvre Rogerius »). N'est-ce donc pas là un Roger, qui exerçait à Chartres, non pas un métier, mais bien un art, et précisément celui de Teudo l'orfèvre, que M. Lefèvre-Pontalis accepte parfaitement comme architecte. Et alors que dans aucun *Nécrologe chartrain* il n'est question d'un Rogerus, boucher, qui cependant, pour une aussi belle donation que le portail royal de la cathédrale de Chartres, méritait certes d'être inscrit au nombre des bienfaiteurs insignes, ne semble-t-il pas que le Rogerus de la cathédrale doive être bien plutôt le Rogerus *aurifer* inscrit au *Nécrologe chartrain*, qu'un Rogerus *lanius* (boucher), dont personne ne parle, et que propose aujourd'hui, pour la première fois, M. Lefèvre-Pontalis ? Et j'ajouterai, que justement, dans ce portail de Chartres, nous trouvons des colonnettes d'une exécution si précieuse, si extraordinairement poussée, que l'une d'entre elles paraît sortie du ciseau d'un artiste bien plus habitué aux métaux précieux qu'au travail de la pierre. Cette exquise petite femme (fig. 5) n'est-elle pas digne, en effet, dans sa délicate mièvrerie, dans sa nudité jeune si gracieusement rendue, de figurer parmi les conceptions les plus délicates que vit éclore la France sous le souffle génial des précurseurs de la Renaissance ?

Nous allons retomber dans les entités ; seulement, nous aurons ici une date très précise. C'est pour recevoir le corps de l'évêque Jehan I^{er}, mort en 1140, que fut exé-

1. Mély (F. de), *le Trésor de Chartres*. Paris, Picard, 1886, in-8°, p. 47.

2. Paris, Picard, 1887, gr. in-8°, p. 15.

cutée une belle cuve sépulcrale que nous admirons dans la cathédrale de Saint-Pierre de Lisieux. Je crois qu'on chercherait vainement à cette date, autre part, en France, en Provence, en Italie, un monument similaire ¹.

Si, enfin, quittant les frontières de la France actuelle, mais restant cependant dans les limites du *Voyage de deux religieux bénédictins*, qui, pour le moyen âge, sont en réalité celles du domaine dans lequel rayonnent tous les artistes de la Gaule, nous poussons jusqu'à Brunswick, il nous sera permis de relever, dans l'église de Saint-Blaise, des fresques d'une personnalité déjà bien étrangement surprenante, très accusée, dont assurément aucun Italien n'approche et qui portent une signature aussi humble que modeste (fig. 6), que nous traduirons ainsi :

« Sachez tous que c'est Jehan le Français qui a peint ces murailles. Demandez à Dieu qu'il lui permette de vivre à Brunswick, Jean Wale Peter. — Si je savais aussi bien donner la vie aux corps que je sais les dessiner, je mériterais à bon droit de m'asseoir à côté des dieux ».

Jehan le Français vivait vers 1145. C'est tout ce que nous savons de lui. Mais n'est-il pas absolument surprenant de découvrir ainsi, après sept cent cinquante ans d'oubli, un nom, pourtant bien visible, devant lequel tant de générations ont passé sans jamais songer à le lire. Bienheureux qu'on ne le nie pas ! C'est assurément

le plus vieux primitif² français dont on ait jusqu'ici relevé la signature.

Il est d'autres œuvres, plus anciennes encore, de sculpture par exemple, où nous pouvons retrouver le « regard heureux ». C'est d'abord la Vierge de Pommiers, que publiait dernièrement M. de Lasteyrie dans les *Monuments Piot*, et que voici (fig. 7). Elle était au-dessus de la porte d'entrée de l'ancienne église de Notre-Dame de Pommiers, quand Millin la découvrit en 1808.

1. Quoique aucun nom ne soit inscrit sur le tombeau, il ne saurait, je pense, être possible d'admettre là aucune confusion. Un seul évêque de Lisieux fut enterré à Saint-Pierre pendant le xii^e siècle. La *Gallia* nous apprend que Foucher (1101 † 1106) mourut à Rome ; que Jehan I^{er} mourut en 1140 à Lisieux, et fut enterré à Saint-Pierre, dans le transept nord, où se trouve d'ailleurs le tombeau dont nous parlons, qu'Arnoul enfin (1140 † 1180) mourut à Saint-Victor de Paris où il fut enterré.

2. Il s'agit ici d'un peintre ; on ne saurait donc contester le terme de primitif dont je me sers.

NORINT · HOC · DES ·
 LA · GALLIC · ISTA ·
 IOHANNES · PĪXT · E · VOJ
 PETIS · HIC · D'S · V · DET · VIVERE
 BRUNSWIC · IOHAN · WALE
 PETER

FIG. 6.

SIGNATURE DE JEAN LE FRANÇAIS
 SUR UNE FRESQUE DE L'ÉGLISE SAINT-BLAISE
 A BRUNSWICK.

AVE · SCIO · FOR · GARE · SI · SCIRE · VIVIFCARE ·
 COR · POR · A · DEBERE · MERITO · C · V · P · IIS · RESIDERE

En 1850, le marquis de Castellane¹ reproduisait l'inscription de la base : *In gremio matris residet sapientia patris.*

On l'avait perdue de vue quand le *Congrès archéologique de Nîmes*, en 1897², nous apprit qu'elle était à Beaucaire, dans la Maison de Narbonne, appartenant à M. Millet. Mais aujourd'hui la Vierge et l'Enfant Jésus ont leurs têtes, — bien mauvaises hélas ! — alors que le dessin que Revoil en donnait dans son *Architecture romane*³ nous montre qu'au milieu du siècle dernier les deux têtes brisées et perdues n'avaient pas encore été remplacées. Nous pouvons, par exemple, nous faire une idée de ce qu'elles pouvaient être, en rapprochant du groupe de Pommiers la Vierge de Fontfroide⁴, près Narbonne (Aude), dont, à mon grand regret je n'ai pu obtenir de photographie. Il faut se contenter de renvoyer à la pl. LXII de Revoil, où elle est assez fidèlement reproduite pour un examen superficiel. La Vierge de Pommiers, M. de Lasteyrie croit pouvoir la reporter au second quart du xii^e siècle, sans se permettre de la vieillir davantage, comme le chanoine Durand croyait devoir le faire, en l'attribuant au xi^e siècle.

Il est en dernier lieu, enfin, une autre Vierge que nous allons trouver dans le Nord, si nous voulons traverser toute la France, qui me semble être le monument le plus surprenant peut-être de toute cette étude. C'est la Vierge dite de Dom Rupert⁵, aujourd'hui au musée archéologique de Liège, très polychromée, très dorée, qui servait autrefois de retable à l'abbaye de Saint-Laurent (fig. 8). L'inscription gravée sur le cadre : *Porta hec clausa erit, non aperietur et vir non transibit per eam, quoniam Dominus Deus Israël ingressus est per eam*, montre que l'artiste a représenté, non précisément la Vierge Marie, mais la Porte du Ciel, la femme destinée à accomplir la prophétie d'Ézéchiel⁶. Pour retrouver la souplesse du mouvement maternel, la physiologie câline et doucement protectrice de la Vierge, la figure poupine et intelligente de l'Enfant, ne faudra-t-il pas franchir certainement au moins deux siècles ? S'il est un artiste qui mérite réellement le nom de précurseur de la Renaissance, nul ne saurait, je pense, le refuser à l'homme qui fit naître, au commencement du xii^e siècle, sous son ciseau, cet admirable morceau de sculpture, si personnel, si nouveau, sur lequel

1. *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France* (1840), t. IV, p. 294, pl. IV, nos 1 et 2.

2. P. 95.

3. T. III, p. 29, et pl. LXI.

4. Si l'abbaye de Fontfroide fut bien fondée en 1093 (Cauvet, *Étude sur Fontfroide*, Montpellier, Séguin, 1875, in-8°, p. 179), c'est en 1130 qu'une colonie de Cisterciens vint agrandir et augmenter les bâtiments du monastère. La Vierge date très probablement de cette restauration.

5. Voici la légende de la Vierge de Dom Rupert, que je dois à l'amabilité de M. le Dr J. Alexandre, conservateur du Musée archéologique de Liège.

Rupert, originaire de Liège ou des environs, entra fort jeune comme oblat à l'abbaye bénédictine de Saint-Jean de Liège. Ayant l'esprit lourd et borné, mais fort désireux de s'instruire, il pria ardemment devant cette image pour obtenir le don de sagesse. Un jour, il vit un rayon de lumière partir de la tête de la Vierge et le frapper au front. A partir de ce moment, son esprit s'ouvrit et il acquit une intelligence merveilleuse des Livres saints et devint un des plus savants théologiens de son temps. Il raconte lui-même ce fait, qui arriva en 1096, dans le XII^e livre de son ouvrage sur saint Matthieu.

Rupert devint abbé de Deutz, près de Cologne, où il mourut le 4 mars 1135.

6. Ézéchiel, XLIV, § 2.

aucun des historiens d'art ne saurait prétendre trouver la moindre trace de l'influence de l'antiquité. Ainsi, voilà reportée de soixante-quinze ans en arrière, peut-être, les



FIG. 7. — VIERGE DE POMMIERS.

limites de la Renaissance, que M. Venturi avait cru devoir fixer à 1198, avec Benedetto Antelami, *en Italie*; et c'est avec des artistes français, comme Brunus, de Saint-Gilles (1175), comme Rogerus, de Chartres (1160), comme Johannes Gallicus, de Brunswick (1145), comme le maître de Liège (vers 1130), dans la Gaule, que nous

avons parcouru le chemin, alors que c'est à peine si, au milieu du XIII^e siècle, et encore dans un petit monument presque d'orfèvrerie, la porte de San Zeno de Vérone, nous trouvons en Italie le premier sentiment de ce naturalisme qui va régénérer l'art du monde. Je n'ai donc pas à conclure : les documents sont là, ils doivent parler pour moi.

Je me doute bien cependant des contradictions que je vais voir surgir devant ma thèse : je ne quitterai donc pas la place sans montrer que, peut-être inconsciemment — de même qu'ils ont accepté la légende de l'humilité des primitifs — les maîtres se sont fort avancés sur la route où je les veux entraîner.

C'est en effet une chose très bizarre, très complexe à expliquer, que de voir les écrivains d'art les plus sérieux s'ingénier, pendant des pages longuement méditées, à montrer, dans les premières manifestations de cette Renaissance italienne du XIII^e siècle, *l'influence française*, et conclure, sans paraître se douter de leur contradiction, à l'origine essentiellement *italienne* de la Renaissance. Cela vraiment me rappelle la séance du Comité d'archéologie du 8 mars 1844, où les membres, reconnaissant l'extrême importance de la signature des artistes du moyen âge, décidèrent alors de s'occuper de l'étude.... de la musique.

Remontons jusqu'à Courajod.

En 1888, dans ses *Véritables origines de la Renaissance*¹, il avait exposé sa théorie nouvelle.

Donc, imprimait-il, on est arrivé à déclarer que la Renaissance est apparue subitement pour la première fois en Italie au commencement du XV^e siècle, et qu'elle est sortie uniquement et spontanément de l'imitation de l'art antique.

Or, l'art d'un Donatello ou d'un Ghiberti n'était pas un point de départ universel, c'était au contraire un point d'arrivée.

Ainsi, Courajod, avec son érudition, mais avec sa violence qui ne savait pas convaincre, découvrait le passé. A ce moment, par exemple, les documents faisaient défaut ; il n'avait pour lutter que son énergie, que sa bonne foi ; c'était insuffisant. Personne ne fut convaincu, et Eug. Müntz, toujours si courtois, parlant dans *l'Ami des monuments*², de M. Ch. Normand, des *Artistes français du XII^e siècle et de la propagande du style gothique en Italie* — le XII^e n'existait pas encore, — se bornait, avec une concision un peu dure, à écrire :

Mon travail pourra apporter quelques arguments à la thèse brillante, mais peut-être un peu paradoxale, soutenue par M. Courajod dans une récente étude,

et passait sans insister.

Pourtant, peu de temps après, M. S. Reinach, toujours au courant des découvertes nouvelles, élargissait l'horizon du champ d'investigations et s'exprimait ainsi :

Lorsque la France aura un art original au XIII^e siècle, c'est par l'évolution libre de son génie, et le contact de la Renaissance italienne sera loin, on le sait, de lui profiter³.

Je ne crois pas que Zimmermann ait connu ce passage de notre savant compatriote, quand il déclarait que cet Antelami de Parme, que tout à l'heure Venturi va

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 21

2. 1888, p. 247.

3. *Antiquités nationales*, p. 25.

proclamer le véritable précurseur de la Renaissance, avait dû voir Saint-Gilles, Saint-Trophyme d'Arles, Chartres, mais n'avait pas su comprendre le style gothique, trop avancé pour lui, quoi que son art fût fort en avance sur la statuaire de Toscane.

Il est vrai que M. Venturi¹ combattra cette opinion; mais cependant, s'il n'admet



FIG. 8. — VIERGE DE DOM RUPERT².

Musée archéologique de Liège.

pas qu'à peine âgé de vingt ans (en 1178), Antelami avait pu parcourir la Provence, la Bourgogne, le Nord de la France, comme l'avance Zimmerman, il reconnaît qu'il reçut certainement des leçons des artistes provençaux, dont on retrouve l'influence si

1. T. III, p. 277.

2. Helbig, *la Sculpture et les arts plastiques au pays de Liège*. Bruges, Desclée, 1890, in-4°, p. 24, pl. VI.

manifeste en Piémont et dans le Montferrat, et que les artistes sculpteurs de Provence et de Bourgogne eurent ainsi une réelle influence sur lui.

Qu'est-ce à dire, sinon que l'art français, pour M. Venturi lui-même, est antérieur à l'art italien ?

Mais nous avons été trop vite.

Dans son *Histoire de la Renaissance*¹, Eug. Müntz, à propos de Nicolò Pisano, nous rappelle « que la sculpture italienne se montre inférieure à la sculpture française de la même époque ».

N'avons-nous pas vu, au début de cette étude, Helbig affirmer qu'« à la même époque (aux XII^e et XIII^e siècles), les artistes français taillaient des chefs-d'œuvre incontestablement supérieurs aux sculptures italiennes » ?

Puis, c'est M. Ém. Bertaux, qui, après avoir célébré la sculpture monumentale qui ressuscite en France vers l'an 1100, dans l'Île-de-France et l'Auvergne, imprime dans *L'Art dans l'Italie méridionale* - :

Une autre influence du Nord se laisse reconnaître après le siècle des Othon, c'est-à-dire au commencement du XIII^e siècle, depuis les Abruzzes jusqu'à la Calabre, c'est l'influence de l'art français.

En 1904, Venturi, enfin, constate,

..... que dans l'admirable cloître de Sant' Orso, qui date de 1133, on peut reconnaître les traces de l'importation de l'art français³.

Il faut avouer que ce n'est encore que de l'art purement roman, mais à la page 92, quand il parle du XIII^e siècle, — nous sommes donc au début de la Renaissance, — il montre l'infiltration de l'art français en Piémont, en Montferrat, en Ligurie, et la fusion (*la fusione*) du style gothique français et des formes indigènes.

Somme toute, ce sont ces auteurs que M. Lafenestre résume dans l'étude brillante que je signalais aux premières pages de mon travail, et je n'y lis pas, sans un plaisir vraiment très intense, les lignes suivantes, écrites par le maître, sur les désespoirs de Paulin de Nole et de Rutilius Numatianus, au moment de l'invasion des Goths d'Alarie :

N'est-il pas intéressant de voir l'un d'eux, le chrétien, l'homme de progrès moral, pressentir pour l'art futur l'idéal, d'expression vivante, naturelle, humaine, qui devait plus tard, après huit siècles d'engourdissement ou de tâtonnements, reflleurir *d'abord*, par l'amour de la nature et le besoin de beauté, dans son pays natal, sur cette même terre des Gaules, restée toujours et malgré tout obstinément latine, sous l'apport fécondant des alluvions germaniques et scandinaves.

Paulin de Nole naquit en 353, à Bordeaux ; il fut ordonné prêtre en 398 ; huit siècles plus tard nous portent donc aux environs de 1190. M. Lafenestre signale que c'est à ce moment, dans son pays natal, que l'art va *d'abord reflleurir*. Un peu plus loin, il mentionnera enfin que

La conception occidentale, celle du premier christianisme, alliance harmonieuse de vérité et de

1. T. I, p. 492.

2. Paris, Fontemoing, 1904, in-4°, p. 810.

3. T. III, p. 72.

beauté, de la tradition hellénique et de la sensibilité chrétienne, reparaitra enfin au XII^e et au XIII^e siècle, chez les sculpteurs en France, chez les peintres en Italie.

J'avoue alors tout à fait perdre pied, en voyant ces arguments, auxquels j'en pourrais joindre bien d'autres — mais il m'a paru suffisant d'en citer quelques uns, — s'amalgamer, se combiner, pour une conclusion à laquelle on serait loin de s'attendre : « Les historiens de la Renaissance classique ont depuis longtemps salué en Frédéric II de Hohenstaufen l'un de ses précurseurs les plus clairvoyants ».

La légende de « l'humble primitif, qui veut mourir dans l'anonymat d'une gloire commune » me semble avoir fait son temps; en m'attaquant aujourd'hui à la légende de l'origine italienne de la Renaissance, je ne me sens pas moins soutenu par l'ambiance de vérité que m'apportent tant de documents si nouveaux. Aussi, Dieu aidant, avec l'appui de mes confrères, je ne désespère pas de rendre enfin à la France le rang auquel elle a droit dans l'histoire de l'art, et que de bons Français, les mieux intentionnés cependant, se sont en quelque sorte appliqués jusqu'ici à lui enlever eux-mêmes, de leurs propres mains.

F. DE MÉLY

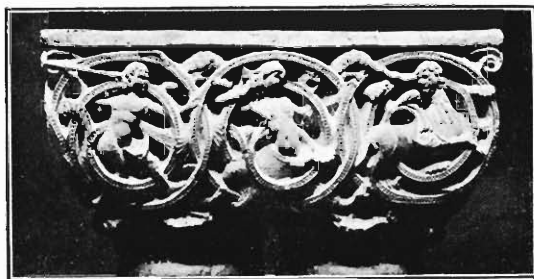


FIG. 9.

CHÂTEAU DE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE.

BIBLIOGRAPHIE

Le Peintre-Graveur italien. par A. de VESME, ouvrage faisant suite au *Peintre-Graveur* de Bartsch. - - Milan, Ulrico Hoepli, 1906, 1 vol. in-4°.

On sait qu'Adam Bartsch mourut sans avoir achevé son ouvrage monumental : *le Peintre-Graveur*. Pour les artistes français, son catalogue avait été complété par Robert-Dumesnil, de Baudicourt, E. Bocher, etc. ; pour les Allemands, par Andresen, Lehrs, Ammüller, etc. ; pour les Flamands et les Hollandais, par V. der Kellen, etc. En Italie, de bons travaux avaient été consacrés aux artistes des xv^e et xvi^e siècles : les maîtres des xvii^e et xviii^e restaient encore mal connus. Parmi eux, cependant, que d'artistes originaux et supérieurs ! Michel-Ange de Caravage, Étienne de la Belle, J.-A. Piazzetta, les deux Tiepolo, Canaletto et son neveu Belotto ! M. de Vesme, directeur de la Pinacothèque royale de Turin, a voulu combler cette lacune. Il l'a fait avec un soin et une précision qui attestent de longues années de recherches dans tous les dépôts et cabinets d'Europe. L'œuvre de soixante graveurs, presque tous peintres, a pu être ainsi restitué et catalogué. Chaque pièce est décrite, avec une conscience minutieuse, en ses moindres détails. Chaque catalogue est précédé d'une notice, en général succincte, plus étendue quand il faut, toujours substantielle et claire, d'une érudition aussi sûre que discrète. Telle, par exemple, celle de Stefano della Bella, dont le catalogue occupe un bon tiers du gros volume. M. de Vesme écrit en français. Nous ne nous en plaignons pas, non plus que nous ne nous plaindrons de voir M. Hoepli, à Milan, comme ses confrères de Florence, Venise, Bergame, éditer d'autres beaux livres sur l'art italien en notre langue. Le format commode, l'impression nette et soignée, l'aspect à la fois sérieux et élégant du *Peintre-Graveur italien*, en font un livre aussi agréable à regarder et facile à manier qu'utile à consulter.

GEORGES LAFENESTRE.

Storia dell' arte italiana, par VENTURI, t. IV. — Milan, Hoepli, 1906, in-8°.

Le premier volume de l'ouvrage de M. Venturi date de 1901, le quatrième paraît en 1906. Au début, l'auteur annonçait que le sixième et dernier volume serait publié en 1903 et qu'il comprendrait l'histoire de l'art italien, du xvii^e siècle à l'époque contemporaine. Nous sommes, on le voit, loin de compte, puisque le volume qui nous est offert aujourd'hui ne traite que de la sculpture italienne du xiv^e siècle et de ses origines. Mais nous aurions mauvaise grâce à trop chicaner l'auteur, qui, dans un avis aux lecteurs, explique comment il a élargi son premier programme. Remercions-le

plutôt de l'activité étonnante avec laquelle il poursuit sa tâche, et de ce trésor de documents et d'illustrations qu'il met à notre disposition. M. Venturi aime les œuvres dont il parle, il les a vues et revues, il a lu tous les travaux qui s'y rapportent, il les décrit d'un style aisé, élégant, parfois un peu trop fleuri ; son érudition est courtoise et agréable.

A-t-il dit tout ce qu'il y avait à dire ? Lui-même, avec sa bonne grâce habituelle, ne voudrait pas l'affirmer. Parfois on souhaiterait que l'analyse technique et précise des œuvres tint chez lui plus de place. Dans les derniers numéros de la *Revue*, M^{lle} Louise Pillion a montré, avec beaucoup de justesse et une connaissance très personnelle de la sculpture du moyen âge, que M. Venturi, dans la formation de la sculpture italienne, n'avait pas tenu un compte suffisant de l'influence de la sculpture française. Avant elle déjà, le savant auteur de *la Sculpture florentine*, M. Marcel Raymond, avait signalé l'importance de cette influence. On s'étonne que ce problème n'ait point préoccupé M. Venturi. M. Enlart, en 1894, dans ses *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, s'était attaché à étudier cette pénétration de l'art septentrional, en ce qui concerne les édifices ; il y avait lieu d'instituer une enquête analogue en ce qui concerne la sculpture. A vrai dire, cette nouvelle enquête est plus difficile et plus obscure, les documents écrits font défaut jusqu'ici ; on regrette cependant que M. Venturi ne s'y soit point essayé. A mesure qu'on étudiera de plus près l'art italien du xiii^e siècle et du xiv^e siècle, et non seulement l'architecture et la sculpture, mais les œuvres de peintres comme Giotto, cette action de l'art septentrional apparaîtra avec plus d'évidence.

A propos de Jean de Pise surtout, j'aurais désiré que M. Venturi y insistât : nul plus que cet artiste si énergique n'est apparenté aux sculpteurs français du xiii^e siècle. Mais M. Venturi, qui a passé en revue toutes ses œuvres, arrivé au but de cette étude, n'a consacré que quelques lignes à apprécier dans son ensemble ce talent si original. Encore l'a-t-il fait, à mon avis, en termes trop littéraires et trop poétiques.

Mais je ne veux point insister sur ces critiques, qui prouvent seulement combien on regrette que M. Venturi, qui dit tant de choses et qui les dit avec tant de charme, n'ait pas tout dit. Avant tout, il faut lui être reconnaissant du labeur avec lequel il a composé ce tableau d'ensemble si riche et si instructif.

CHARLES BAYET.

French pottery and porcelain. by Henri FRANTZ. — London, G. Newnes, 1905, in-8°.

L'élégante collection d'art appliqué publiée par la librairie Newnes compte de très intéressants ouvrages sur les porcelaines et faïences hollandaises, sur le mobilier anglais, sur la broderie anglaise, etc., et l'art français, qui est déjà représenté dans cette série par le livre de M. A. Saglio sur le mobilier, vient de se voir l'objet d'une nouvelle étude due à M. H. Frantz.

L'auteur avait à s'occuper d'un art si vaste et si captivant, si fécond en belles œuvres, si recherché aussi à l'heure actuelle, qu'il n'a eu que l'embarras du choix pour ses illustrations, et que l'ennui dut être d'avoir à « faire court » pour ses notices : commençant avec le xvi^e siècle, M. Frantz parle d'abord de Bernard Palissy

et des faïenceries de Nevers, de Rouen, de Moustiers, de Marseille et d'Alsace-Lorraine : et, avant de consacrer de courtes notes aux manufactures françaises de porcelaines : Rouen, Saint-Cloud, etc., il s'arrête pendant tout un chapitre sur la manufacture de Sèvres.

Des illustrations en noir et en couleurs, la reproduction des plus célèbres marques, une liste des principaux prix obtenus en vente publique depuis 1882, une bibliographie enfin, complètent la documentation de ce *vade-mecum* des amateurs de faïences et de porcelaines françaises.

R. G.

Le Musée des Arts décoratifs. Le Bois, par Louis METMAN et Gaston BRIÈRE, 2^e partie. — Paris, D.-A. Longuet, 1906, in-fol.

Nous avons annoncé, il y a quelques mois, l'apparition du premier album de ces documents dont voici aujourd'hui la suite et la fin : pour les XVII^e et XVIII^e siècles, comme pour le moyen âge et la Renaissance, les collections de bois sculptés du musée des Arts décoratifs sont d'une richesse et d'une variété incomparables, et c'est un service véritable rendu à tous ceux qui voudront « consulter » ces collections que de former à leur intention de semblables recueils, où plus d'un demi-millier de documents sont répartis sur une centaine de planches, et accompagnés de notices bibliographiques et descriptives dont il est superflu de dire la sûre exactitude, puisqu'elles sont dues à M. Metman, conservateur du musée des Arts décoratifs et à M. Brière, attaché au musée de Versailles.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Lithographies de Fantin-Latour*, catalogue de l'œuvre lithographique du maître, par Germain HÉDIARD, complété et précédé d'une notice par Léonce BÉNÉDITE. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-4^o, 12 fr.

— *Das freiburger Münster*, von F. KEMPF und K. SCHUSTER. — Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, in-12, fig., 3 marks.

— *Les Villes d'art célèbres. Pompéï*. I. *Histoire, vie privée*. II. *Vie publique*, par Henry THÉDENAT. *Nancy*, par André HALLAYS. — Paris, Laurens, 3 vol. gr. in-8^o, 4 fr. l'un, fig.

— *Sésame et les lys. Des trésors des rois. Des jardins des reines*, par John RUSKIN. Traduction et notes par Marcel PROUST. — Paris, Mercure de France, in-18, 3 fr. 50.

— *Manet graveur et lithographe*, par Étienne MOREAU-NÉLATON. — Paris, L. Bellet, in-4^o, fig. et pl., 40 fr.

— *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV*, par Stanislas LAMÉ. — Paris, H. Champion, gr. in-8^o.

— *Ein Jahrhundert deutscher Kunst*, herausgegeben von Hugo von TSCHEDI. I. — München, F. Brückmann, in-fol., fig. et pl., 20 marks.

— *Musée royal des beaux-arts, à Anvers. Catalogue descriptif*. I. *Maîtres anciens*. II. *Maîtres modernes*, par Pol de MONT. Traduit du néerlandais par E. van BLANDEL. — Anvers, J. Bouchery, 2 vol. in-16.

— *Jean de Bologne*, par Pierre de BOUCHAUD. — Paris, Lemerre, in-12, 3 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS.