

10

F. DE MÉLY

---

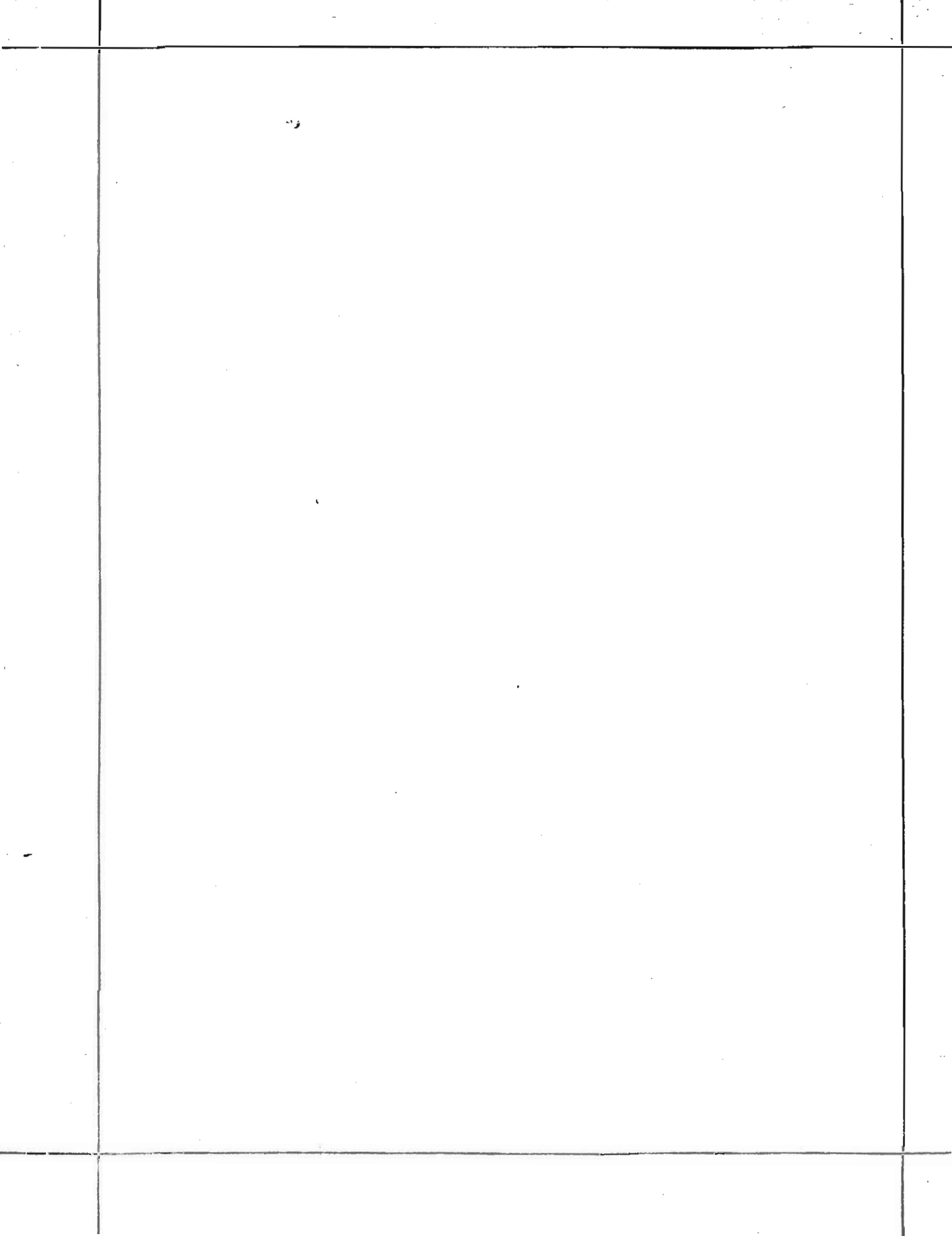
LA  
COLLECTION SPITZER

---


Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*

---

LILLE  
DESCLÉE, DE BROUWER & C<sup>ie</sup>  
1894



# La Collection Spitzer.

 Le catalogue de la Collection Spitzer est un ouvrage qu'il est impossible de traiter comme les livres d'art, même les plus remarquables qui paraissent de temps à autre. Ce n'est pas seulement les merveilleux objets qui y sont examinés, la science incontestable des maîtres qui les ont étudiés, les reproductions étonnantes d'exactitude qui y sont intercalées, qui en font un volume hors de pair, mais la collection en elle-même, universellement connue comme une des plus précieuses, pour ne pas dire la plus précieuse, qu'un amateur éclairé ait jamais su et pu réunir, classée comme un véritable Musée, est une école de haut enseignement pour tous ceux que le grand art intéresse. Un simple compte-rendu bibliographique ne saurait donc suffire ici.

L'avant-veille de sa mort, Monsieur Spitzer, en m'accompagnant dans ses salles meublées avec tant d'amour, me répétait le plan du catalogue extraordinaire qu'il faisait exécuter. Il le voulait digne de sa collection, c'est-à-dire, plus beau que ce qui avait été fait jusqu'alors, et les sept volumes qu'il projetait, dont un vient de paraître, dont un autre paraîtra en octobre, devaient composer le monument qu'il avait rêvé; de fait, il est impossible de rien voir de plus complet, de plus étudié, de mieux exécuté que le texte et les dessins que M. Émile Lévy et la librairie Quantin ont édités pour le grand collectionneur, enlevé par la mort en pleine force, au moment où il allait couronner l'œuvre de sa vie entière. Le nom des collaborateurs qu'il avait choisis, dira le soin qu'il attachait aux notices de son *Catalogue*: MM. Froehner, Darcel, Palustre, Eug. Müntz, Émile Molinier sont des autorités pour tous les connaisseurs: on peut discuter leurs solutions, mais en reconnaissant qu'elles sont toujours accompagnées des renseignements les plus complets, des arguments les plus probants; tout est pesé, détaillé, les descriptions font voir la pièce même. Après les avoir lues, on en sort meilleur: c'est à eux que les lecteurs de la *Revue*, doivent aujourd'hui adresser leurs remerciements.

Un catalogue est une chose bien sèche, bien aride à présenter. Il faut chercher les détails dans l'ensemble, grouper les suites, bref, extraire du tout la philosophie; c'était là mon but. Je voulais conduire de cette façon les lecteurs dans cette collection admirable. En faisant disparaître

l'amateur érudit, et en fermant pour quelque temps ces vitrines précieuses, la mort m'a limité dans mon étude: je dois me borner, pour le moment, à examiner les objets catalogués et reproduits jusqu'à ce jour; mais le champ est encore bien vaste, puisque le premier volume, qui ne comprend que les Antiques, les Ivoires, l'Orfèvrerie, les Tapisseries, est illustré de 63 planches in-f<sup>o</sup>, hors texte, et d'une foule de gravures jointes aux notices. C'est cette même division que nous suivrons.

Les *Antiques*, représentés principalement par des terres cuites grecques et des bronzes étrusques, sortent tout à fait du cadre de la *Revue*; je n'en dirai donc que le soin, la conscience, le goût, apportés comme toujours par M. Froehner, aux descriptions sorties de sa plume. Les trois autres séries, au contraire, formeront trois chapitres qui permettront peut-être de se faire de loin, de bien loin, une idée de l'importance et de la richesse de la collection Spitzer.

## IVOIRES.

Dans une substantielle préface, Monsieur Darcel résume, d'après la suite des Ivoires qu'il a sous les yeux, et qui ne comprend pas moins de 171 numéros de premier mérite, l'histoire de la sculpture sur ivoire depuis le haut moyen âge jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Bien peu, à notre époque, savent comme l'éminent directeur de Cluny, dont l'érudition démêle toujours du milieu des problèmes les plus ardens la véritable solution, l'histoire de la toreutique. Mais s'il connaît à fond la collection qu'il étudie, ses lecteurs peinent à le suivre sur ce terrain; j'ai regretté plus d'une fois, dans les développements d'idées nées de l'examen d'une pièce, de ne pas trouver à la suite, l'indication de la planche où elle est reproduite. C'est une fatigue de se reporter au n<sup>o</sup> du catalogue pour y découvrir le n<sup>o</sup> de la planche; on perd ainsi en grande partie le bénéfice de la science consommée du maître.

L'économie suivie dans le catalogue, et nécessairement adoptée par M. Darcel pour son histoire des *Ivoires*, est l'ordre chronologique. Je crois devoir l'abandonner, et classer dans cette rapide étude les objets d'après leur destination. Incontestablement chaque système a son bon et son mauvais côté: le catalogue est une synthèse savante; pour étudier les pièces, je préfère l'analyse: j'examinerai donc rapidement les autels (1).

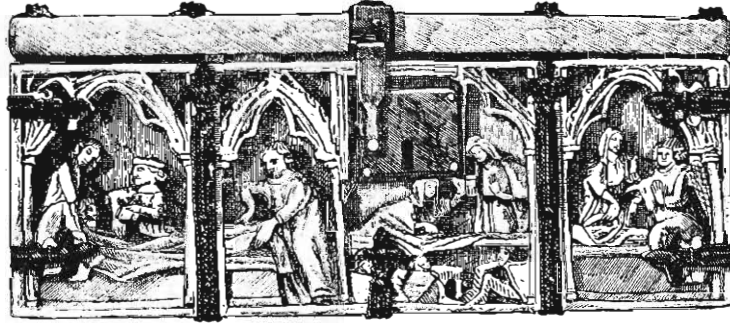
1. Je ne parlerai de l'autel d'ivoire fort intéressant, qu'à propos des autels portatifs d'orfèvrerie.

1. Paris, Quantin, Lévy, 1890, in-f<sup>o</sup>. Prix de volume, 250 fr. Tirage à 600 exemplaires numérotés.

les coffrets, les cors, les couteaux, les crosses, les diptyques, triptyques, polyptyques et plaques de reliure, les échecs, les boîtes à miroirs, les baisers de paix, les peignes, les salières, les selles, les vidrecomes et enfin les Vierges. Ce sont en effet les grandes divisions, sous lesquelles peuvent se classer les objets de la série.

*Coffrets.* Comment fixer, même à un siècle près, la date d'exécution du coffret d'os byzantin n° 4, planche II, attribué au VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle : on voit dans les médaillons mythologiques, dans les combats de guerriers, les traces du meilleur art romain : j'éprouve la même difficulté en présence du n° 6, gravure 6, attribué à la même école et à la même époque : il n'a cepen-

dant aucun rapport artistique avec le précédent ; nous y retrouvons avec une influence orientale, les deux paons buvant dans une coupe, sujet si fréquemment répété par les artistes orientaux et occidentaux, à des époques absolument différentes. Avec le moyen âge, par exemple, il est possible d'être plus précis, et parmi les pièces du XIV<sup>e</sup> siècle, de l'école française, nous ne saurions trop faire remarquer un coffret, n° 79 (pl. XXI), qui représente *l'Attaque et la défense du château d'Amour, le lai d'Aristote, la prise de la Licorne, un passage de Tristan et d'Yseult* : puis le n° 78, sur lequel l'artiste a sculpté, sous des arcatures semblables à celles des verrières de la même époque, une *Mise au tombeau*.



N° 78.

*Cors.* Les cors sont reproduits sur la planche X. Le n° 22, travail allemand du XI<sup>e</sup> siècle, a été étudié par le P. Cahier dans ses *Nouveaux Mélanges* (Ivoires, Miniatures, Émaux, p. 43-44). Sa courte dissertation, jointe à un bon dessin, la description donnée par M. Molinier dans le *Catalogue*, l'héliogravure qui l'accompagne, sont maintenant une base solide sur laquelle peut s'appuyer une discussion archéologique. L'influence byzantine que nous voyons dans *l'Ascension du Christ* est indiscutable : la disposition des apôtres à micorps, comme dans les petits émaux du crucifix du duc de Cumberland et de la châsse de Sion, la pose hiératique des anges, sont parfaitement caractéristiques ; mais nous ne saurions être aussi affirmatif que M. Molinier, au sujet du *labarum de forme carrée* tenu par les anges qui accompagnent la Vierge. Le signe du Christ était renfermé dans une couronne d'or, ronde par conséquent ; au-dessous pendait un tissu de pourpre, enrichi de pierres précieuses. Ici nous n'avons pas de cercle : d'après les raies qui y sont tracées, je crois que le ciseleur a reproduit simplement un *rational*, beaucoup plus connu que le *labarum* constantinien, des artistes occidentaux qui commençaient à le placer sur la poitrine des archevêques aux portails des cathédrales.

Sur la planche X, nous trouvons un autre cor du XII<sup>e</sup> siècle et un du XV<sup>e</sup>, le n° 116 : mais

ce dernier, par un oubli de l'imprimeur, sans aucun doute, semble dater, lui aussi, du XII<sup>e</sup> siècle.

*Crosses.* Les crosses d'ivoire sont ici représentées par sept échantillons de premier ordre, du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle ; quatre français, trois italiens ; elles sont presque toutes reproduites sur les planches IX et XIV. La petite crose n° 34 du XII<sup>e</sup> siècle (pl. XIV) est gravée et décrite par les PP. Cahier et Martin dans les *Mélanges d'Archéologie* (t. IV, p. 206), c'est un modèle de délicatesse et d'élégance, qui ne met pas en valeur la crose n° 90 du XIV<sup>e</sup>, reproduite en même temps, et dont la volute est occupée par une *Adoration des Mages* : le n° 92 du XIV<sup>e</sup> siècle est aussi bien précieux. La planche IX est occupée par deux intéressants monuments du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle italien, mais ils sont bien loin de la grâce des crosses françaises que nous venons de signaler. Ici encore ne nous fions pas aux indications de l'imprimeur ; la crose du XIII<sup>e</sup> siècle est donnée comme du XIV<sup>e</sup> siècle avec le n° 86, elle doit porter le n° 35 : celle du XIV<sup>e</sup> siècle n'est autre que celle qui est portée comme du XIII<sup>e</sup> siècle ; elle est cataloguée sous le n° 86.

*Diptyques et plaques de reliure.* Avec les diptyques, triptyques et plaques de reliure, nous allons parcourir toutes les étapes de l'art de la

toreutique. On sait la destination première des diptyques. Ils servaient de tablettes et n'étaient



N° 92.

que des pugillaires artistiques (*pugillares bipartentes*) pour écrire les lettres et prendre des notes. Dans le principe ils étaient envoyés en cadeaux d'étrennes, principalement par les consuls entrant en charge avec les Kalendes de janvier, aux grands dignitaires avec lesquels ils devaient être en rapport pendant l'exercice de leurs fonctions : de là le nom de diptyques consulaires, porté par la plupart des pièces importantes parvenues jusqu'à nous.

N'est-ce pas un tort de vouloir reconnaître dans les personnages qu'ils décoraient les portraits des consuls qui les envoyaient? Le peu de temps qui s'écoulait entre la nomination d'un consul, et son entrée en fonctions, diminué encore par les délais d'avertissement et de distribution des diptyques, rend très probable la

supposition que les diptyques tout prêts, avec un consul sculpté, mais garnis d'un cartouche vierge de toute inscription, attendaient en magasin la venue des *consules designati*. Quelques-uns même non encore gravés se transformèrent au moyen âge, en papes, en saints, en prophètes: tel celui que saint Grégoire le Grand envoya à Théodolinde, où David et Grégoire le Grand, pape, ne sont que deux consuls, légèrement retouchés et revêtus des ornements, religieusement transformés, de la dignité consulaire.

Bien que la collection Spitzer ne comprenne pas de diptyques consulaires, j'ai cru cependant nécessaire de rappeler leur origine et leur but.

La liturgie chrétienne en effet, en acceptant les monuments eux-mêmes dans ses cérémonies, avant de les utiliser comme plaques de reliures, ne s'est guère éloignée de leur destination primitive.

L'Église s'en servit sur l'autel comme de tablettes nécrologiques, sur lesquelles étaient inscrits les noms des princes, des évêques, des bienfaiteurs de l'église dont on faisait *mémoire* pendant l'office : témoins les diptyques de Fulde, d'Amiens, de Trèves, d'Arles, de Rambona. Le diptyque de Tongres, dont le feuillet représentant saint Pierre et reproduit sur la planche n° I, portait précisément au revers le nom de plusieurs évêques de Tongres, puis de Liège, jusqu'à Baudry mort en 959; il était sans nul doute du nombre de ces tablettes nécrologiques. Je ne serais pas éloigné non plus, de croire que les papes, les archevêques, les évêques, auraient eux aussi envoyé en présents, aux princes, aux grands dignitaires, à leurs amis, des diptyques ecclésiastiques comme ceux des consuls; beaucoup plus importants, par exemple pour l'histoire, si on pouvait les identifier, que ceux des consuls, parce que la nomination à vie des donateurs donnait le temps d'exécuter de véritables portraits. N'en avons-nous pas un exemple incontestable dans le diptyque cité plus haut, celui du pape Grégoire le Grand à Théodolinde, où son nom inscrit au-dessus de l'image était censé indiquer le personnage représenté? Je crois ici en trouver deux de la même espèce qui viendraient à l'appui de ma thèse.

Le rédacteur du *Catalogue* a précisément remarqué, mais sans s'y arrêter assez longuement, que le saint Pierre du feuillet du diptyque de Tongres, contrairement à la règle iconographique, de la représentation des apôtres, généralement pieds-nus ou chaussés de sandales (*caligæ*), règle observée d'ailleurs dans le feuillet de saint Paul qui l'avoisine, était complètement chaussé de *calcei*, et portait des *bas* fort bien indiqués par des lignes entrecroisées. Bien plus

ses souliers sont brodés comme celui de Chelles du VII<sup>e</sup> siècle (1). Or aucune inscription n'indique ici que nous ayons la représentation de saint Pierre; le saint Paul voisin (d'un autre monument, il faut le dire, mais de même époque), porte S. PAVLVS. Ici saint Pierre est simplement reconnaissable au trousseau de clés. En me rappelant qu'après la pacification de l'Église par Constantin, saint Sylvestre, voulant rendre plus somptueuse la célébration des saints mystères, substitua aux *calcei cavi* unis des pantoufles précieuses, je suis amené à me demander si au lieu de saint Pierre, nous n'aurions pas ici le portrait d'un pape, portant les clés, comme successeur du chef des apôtres, portrait envoyé à un prince puissant (nous en avons un exemple dans le diptyque envoyé par saint Grégoire le Grand à Théodolinde), ou que même simplement, un archevêque, un évêque, aurait acheté à la suite d'un concile ou d'un voyage à Rome, comme Halitgaire, si je ne me trompe, évêque de Cambrai au IX<sup>e</sup> siècle, l'avait fait à Constantinople, pour les plaques d'ivoire, qui recouvraient ses livres liturgiques. Suivant toujours le même système, je différerais d'avis sur le terme qui doit désigner au catalogue le n<sup>o</sup> 10, *plaque de reliure du IX<sup>e</sup> siècle*, planche V. Nous y voyons un archevêque officiant, revêtu de ses pontificaux, insignes de sa dignité, entouré de ses clercs, dont la contrepartie se trouve à la bibliothèque de Francfort-sur-le-Mein. Elle a tous les caractères d'un portrait; je suis intimement convaincu qu'avant d'être plaque de lectionnaire, elle faisait partie d'un diptyque, qui appartient à la catégorie des deux précédents. En arrivant au XI<sup>e</sup> siècle, le rédacteur du *Catalogue* attribue à l'École allemande le n<sup>o</sup> 27, planche X: qu'il me permette, si je suis du même avis que lui quant à l'époque, de ne pas partager son sentiment au sujet de l'école. Cette feuille de reliure représente le Christ en Majesté vêtu d'un manteau et d'une tunique, dont *une partie des plis est concentrique*: tel est effectivement l'aspect général des vêtements du Christ et des anges qui y sont représentés. Or, je me souviens des miniatures de plusieurs manuscrits du British Museum, anglo-saxons, du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, le *Psautier de Mélissende*, entr'autres, où les vêtements avaient cette même disposition. La question d'école est plus facile à établir pour un manuscrit, qui porte en lui-même d'autres marques de reconnaissance, que pour un ivoire isolé, et je crois pouvoir exprimer l'avis que l'attribution à l'école anglo-saxonne mériterait qu'on s'y arrêtât.

*Boîtes à miroirs.* Quatorze spécimens forment ici la suite des boîtes à miroirs du XIV<sup>e</sup> siècle fran-

çais. Toutes portent des sujets d'amour, ou des combats de chevaliers. La série des *Peignes* est brillamment représentée: la planche IV les reproduit. Je signale à la hâte, le trousquin et l'arçon de *selle* si magnifiques dans leur originale composition, pour arriver aux *Vièrges*.

N<sup>o</sup> 34N<sup>o</sup> 35

1. Quicherat. *Hist. du Costume*, Paris, Hachette, 1876, gr. in-3<sup>o</sup>, p. 101.

*Vierges.* Sous cette classification je ne comprends que les statues de haut-relief laissant de côté des plaques de reliure, les triptyques du haut moyen âge, bien remarquables cependant. Elles commencent avec le XIII<sup>e</sup> siècle français : le n<sup>o</sup> 36 semble détaché du porche d'une de nos églises gothiques; au contraire, les n<sup>os</sup> 38, 51, 135,

N<sup>o</sup> 135.

assises sur leurs chaires, datant des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles français, sont pour nous des monuments précieux qui nous permettent de suivre à travers les siècles les transformations successives d'une iconographie spéciale.

L'orfèvrerie et l'émaillerie, comme on devait s'y attendre, occupent dans la collection une place des plus importantes. Je citerai quelques-unes des séries qui s'y trouvent représentées : il n'est guère de Musée qui puisse montrer à ses visiteurs pareilles richesses. Les autels portatifs, les baisers de paix, les calices, les châsses, les chefs, les ciboires, les couvertures d'évangélistes, les croix, les émaux de toutes sortes, de toutes provenances, comme de toutes techniques, champlevés, cloisonnés, en réserve, d'épargne, de *plique*, sur paillon, translucides, les encensoirs, les flambeaux, les mors de chape, les ostensoirs, les reliquaires, les statuets, sont à peine un résumé succinct des magnificences que M. L. Palustre a

été chargé d'étudier et de commenter. Le sujet est difficile, et le maître éminent le définit clairement en écrivant que, bien qu'art secondaire, l'orfèvrerie résume tous les autres : c'est fort vrai. Aussi que de difficultés, que d'embûches, même pour le fin connaisseur qui nous présente cette partie de la collection.

Ne laisse-t-il pas saint Éloi, par exemple, à un plan un peu trop effacé? Pour n'avoir de cet habile orfèvre que des souvenirs gravés de ses productions artistiques, ne devons-nous pas cependant le considérer comme un peu plus qu'un simple intermédiaire entre la tradition gauloise et les artistes limousins? Il faut dire que la place accordée à M. Palustre était bien restreinte, et que vouloir faire en quelques pages une sorte d'histoire, si brève qu'elle soit, de toute l'orfèvrerie du moyen âge, était un véritable tour de force. Il lui a fallu affirmer des choses, qu'en toutes autres circonstances il aurait cru devoir discuter, trancher en quelques lignes des questions encore en suspens, n'en point approfondir d'autres : par exemple, mettre sur le compte des invasions, toute la destruction des objets d'art d'or et d'argent que les années de paix accumulaient dans le trésor des princes. La chose est certaine en principe; mais il faut se souvenir qu'au moyen âge la fortune mobilière, telle que nous la comprenons aujourd'hui, n'existait pas, que l'argent s'accumulait pendant la paix pour la guerre, et que, si aux moments critiques on fondait les objets d'art, ils n'avaient été objets d'art pendant la paix que pour utiliser des matières précieuses mises en réserve pour les cas urgents.

Sur la question des émaux nous ne serons pas toujours d'accord. Je crains bien que le savant auteur n'ait pas cru, comme Longperrier et comme d'autres, que je ne nommerai pas, devoir manipuler les émaux, travailler le cuivre, avant d'en parler : une foule de détails, d'infiniment petits détails, me le font supposer; et je me demande comment un émailleur saurait, pour ne citer qu'un exemple, exécuter un *émail de plite*, d'après la technique qu'il en donne page 78 : pour ce terme il n'est encore que le *Glossaire* de Laborde, et je crois que toutes les subtilités qu'on imaginera ne vaudront jamais sa définition. J'ajouterai, que pour les fils des cloisons, ils ne sont pas *laminés*, mais *étirés* à la filière, ce qui est tout différent; nous pourrions encore parler des *soudures*, mais passons.

À propos des questions d'écoles, nous nous trouverons le plus souvent d'accord. Ce n'est certes pas sur de simples colorations d'émaux, sur des teintes vertes ou rouges qu'il faut se baser pour déterminer un lieu d'origine; l'œil du connaisseur fait tout. M. Palustre cependant me

semble un peu trop limiter exclusivement à l'Allemagne, à la Meuse et à Limoges, les productions d'émaux du moyen âge : quoi qu'il en dise page 77, les noms d'émailleurs qu'il cite avec une autorité que je me plais à reconnaître, mais sans permettre de discussions, auraient dû lui montrer que les couvents n'étaient pas quantité négligeable dans ces matières : et qui dit couvents, dit la France entière. La question de carrelages, absolument identiques, du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'on retrouve dans toutes les abbayes françaises, normandes, poitevines, champenoises, aurait dû lui suggérer avec quelle facilité les modèles se transportaient et lui apprendre en même temps quelle prudence est ici nécessaire. Il y a trois écoles occidentales : la France, le Rhin, l'Allemagne, nous ne devons pas sortir de là ; chacune a ses nombreux ateliers, aux travailleurs de les déterminer.

Peut-être dans un pareil travail le savant auteur n'a-t-il pas tenu assez compte du trésor des rois de Hanovre. Quand il s'agit d'émaux, que dire si on ne connaît pas la plus extraordinaire réunion de pièces émaillées, qui existe probablement. Comme bien d'autres, il a jeté dans le cours de la discussion le nom de l'*Eilbertus de Cologne*, ce monument incomparable de l'art rhénan ; mais quand il le compare à l'autel portatif n° 13, de la collection Spitzer, reproduit pl. IV, il me semble bien peu le connaître ; tout au plus, l'autel de la collection Spitzer pourrait-il être mis en parallèle avec le *Schreen-Tragaltar*, n° 17, reproduit page 146 du *Reliquien-Schatze des Hauses Braunschweig Lueneburg*, que par un hasard assez extraordinaire, je vais avoir l'occasion d'analyser.

Voici deux numéros d'émaux allemands, les nos 4 et 11 du catalogue ; je les choisis parce qu'ils montrent admirablement la technique d'Outre-Rhin, en même temps que l'influence nettement byzantine qui se retrouve si souvent dans les pièces de cette école. La châsse n° 25, représentant le *Meurtre de saint Thomas de Cantorbéry* et la plaque de reliure n° 54, toutes deux absolument françaises, montrent bien par leur rapprochement la différence essentielle qui sépare profondément les deux pays. Aussi suis-je tout à fait du même avis que le rédacteur du catalogue dans son appréciation de la châsse du XII<sup>e</sup> siècle, reproduite en couleur, pl. V, quand il voit dans les personnages et dans les plaques de revêtement le produit de deux ateliers différents : limousin et rhénan. J'en suis convaincu. J'ajouterai même que les plaques bombées de la face du couvercle ressemblent étonnamment par le dentelage des feuilles d'épargne aux plaques du reliquaire allemand n° 30 reproduit pl. XI, ainsi qu'aux plaques de l'*Évangélaire de Gannat*, que j'avais toujours cru être rhénanes, et, qui plus est, simplement

des plaques de gants épiscopaux, détournées de leur destination primitive, et ajustées plus tard sur la couverture de l'évangélaire en question.

Le n° 21, pl. VII, est une châsse quadrangulaire, intéressante : la forme en est rare, moins rare cependant encore que celle du reliquaire du trésor de Barletta, dont j'entreprendrai un jour les lecteurs de la *Revue* : elle en a la technique, l'économie ; le toit seul a subi quelques modifications architecturales.

J'ai été arrêté par un mors de chape, composé de 2 pièces, le n° 68, reproduit sur la pl. XIII, certainement plus longtemps que le rédacteur du catalogue, qui l'attribue au XIII<sup>e</sup> siècle et en quelques lignes en fait la description sommaire. Il porte deux personnages, deux apôtres, nous dit-on, et de chaque côté, auprès de chaque personnage, des armoiries : à droite, les armes d'Angleterre, à gauche, Castille et Léon.

Ne serait-il pas possible de préciser davantage ? D'abord l'objet est-il bien du XIII<sup>e</sup> siècle ? Je me permettrai de le rajeunir et de l'attribuer au XIV<sup>e</sup> ; sa forme nous y engage, les armoiries qu'il porte nous y invitent : j'irai plus loin, les personnages eux-mêmes, qui représentent non deux apôtres, mais un saint et une sainte, ne nous détournent point de notre idée. A droite, ce serait saint Jean ; il en a les attributs : mais à gauche, quelle sainte ? Jean de Gand, duc de Lancastre, n'a-t-il pas épousé Constance, fille de Don Pèdre le Justicier ; n'a-t-il pas même pris quelque temps le titre de roi de Castille et de Léon ? Serais-je trop affirmatif en attribuant le mors de chape à cette époque et en baptisant la sainte de gauche du nom de Constance ? Au premier moment, quand j'avais pu croire que l'objet était du XIII<sup>e</sup> siècle, j'ai pensé à Edouard III, qui avait épousé Eléonore, fille de Ferdinand III, roi de Castille : mais outre que les armes de Léon n'auraient aucun motif d'y figurer, que saint Jean n'est pas le patron d'Édouard III, le bijou me paraît absolument être du XIV<sup>e</sup> siècle.

Je ne ferai que signaler quelques encensoirs remarquables, moins beaux assurément que celui de Trèves, mais néanmoins des plus curieux. J'appellerai aussi l'attention sur un précieux reliquaire du XII<sup>e</sup> siècle, qui n'est autre qu'un phylactère comme celui du Musée de Rouen, simplement monté sur un pied, et pour quitter l'orfèvrerie par un objet d'une utilité liturgique quotidienne, je signalerai la délicieuse burette n° 154, imitée d'une aiguère persane, qui me paraît être un modèle des plus intéressants pour l'art industriel.

Monsieur Müntz excelle dans les articles condensés ; l'érudit historien d'art de la *Revue des deux mondes* sait en quelques pages exposer tout un sujet. Aussi est-ce plaisir de le suivre dans

sa rapide description des *Tapisseries* du moyen âge et de la Renaissance, dont M. Spitzer n'avait voulu que des échantillons irréprochables. Si l'Italie n'avait fait que défrayer de cartons les artistes de son propre pays, les questions d'origine seraient faciles à résoudre : mais les Flandres, mais Arras, mais Bruxelles n'ont cessé pendant le XV<sup>e</sup> siècle de lui demander des modèles destinés à être traduits en haute lisse. Un guide sûr était donc indispensable, et M. Müntz était tout indiqué pour nous conduire devant les 23 numéros merveilleux du catalogue, dont 8 sont reproduits en chromo d'une façon qu'on peut qualifier de triomphe de la reproduction. J'en citerai seulement un qu'il me paraît impossible de surpasser, *La Sainte Famille au raisin*, pl. II. Le sujet y prêtait, et l'artiste, tout en lui conservant son caractère de tapisserie, en a fait une ravissante miniature.

On a pu craindre un instant que la mort du grand collectionneur ne vint interrompre l'œuvre à laquelle il voulait consacrer le reste de sa vie : la préface du second volume, qui vient de paraître, est faite pour rassurer les érudits et les amateurs. Ils peuvent espérer aujourd'hui avec certitude, voir terminer dans quelques années, les reproductions et le catalogue de ces pièces admirables qui avaient porté au loin la réputation de M. Spitzer.

Nous continuerons donc, ici même, parallèlement à l'apparition des nouveaux volumes, à passer en revue les travaux que les maîtres de la science consacrent aux séries de la collection, et les reproductions aussi fidèles qu'artistiques, dont les dessinateurs les plus habiles les ont accompagnés.

Le tome II comprend : les Émaux peints, notice de M. Claudius Popelin ; les Meubles et Bois sculptés, les Faïences de Saint-Porchaire, notice de M. Edm. Bonaffé ; les Faïences de Palissy, notice de M. Em. Molinier ; la Serrurerie, notice de M. D'Allemagne ; enfin les Cuirs, notice de M. Darcel.

Comme on le voit, chacun des signataires de ces études critiques, était désigné par ses connaissances spéciales, par ses travaux antérieurs à la tâche acceptée. Le grand mérite de M. Spitzer est d'avoir su grouper autour des précieux objets de sa collection, des études dignes de son *Catalogue*.

Quels doux moments M. Claudius Popelin a dû passer en tête-à-tête avec ses confrères, ses amis du temps passé ! Ils pouvaient, en effet, causer entre maîtres ; leurs secrets, il n'avait plus à les leur demander. Depuis longtemps, les Pierre Raymond, les Léonard Limosin lui ont révélé

leurs procédés, et les *Vieux Arts du Feu*, nous ont appris naguère, que pour vivre au XIX<sup>e</sup> siècle, Maître Claudius Popelin n'en avait pas moins conservé la tradition du XVI<sup>e</sup> siècle.

Aussi, quand il commence sa notice, près de son fourneau d'émailleur, quand devant nous, il prépare sa plaque, quand il la glisse par l'étroite entrée, quand il la surveille, quand il la retire, quand il la polit, quand il la retouche, quand il nous montre enfin tous les procédés employés par ses prédécesseurs, moyens qui n'ont pas été perfectionnés, nous croyons être à Limoges, rue de la Grande Pousse, dans l'atelier de Léonard Limosin, ou dans le logis de Jehan de Court, rue du Fossat. Je ne sais personne d'insensible à ces visites rétrospectives, en compagnie d'un poète, d'un artiste, d'un homme du monde accompli.

Dans le I<sup>er</sup> volume, M. Palustre a présenté les émaux champlévés ; dans le II<sup>e</sup>, M. C. Popelin nous reçoit au seuil du XVI<sup>e</sup> siècle, avec les triptyques peints de Nardon Pénicaut, dont les œuvres sont si rares que le Louvre n'en possède que quatre. Il nous explique leur technique, assez difficile à démêler à travers leur aspect gothique, leurs tons de miniatures ; de superbes chromos permettent heureusement aux profanes de s'y reconnaître.

Passons au *Catalogue* même ; nous avons tant de choses à y admirer !

Quinze grandes planches hors texte, une infinité de gravures très poussées, mettent le lecteur à même de suivre les développements de l'émaillerie peinte dans la période de son grand éclat. A l'encontre de l'émaillerie cloisonnée et champlévée, les maîtres de l'émaillerie peinte sont parfaitement reconnaissables à leur faire, à leur touche. Comme les peintres, ils ont leur manière, leur cachet personnel, leur poésie, leur réalisme.

Aucune branche de l'art, dans son développement, ne me semble plus se rapprocher de la sculpture que l'émaillerie. Comme la sculpture, elle a ses *imagiers*, qui travaillent à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, au commencement du XVI<sup>e</sup>, avec art, avec amour, jusqu'au moment où, en quelques années, il se produit une transformation complète qu'aucune transition ne ménage. La peinture, elle nous a conduits, avec gradations des primitifs à la Renaissance ; l'émaillerie, au contraire, de Nardon Pénicaut, de Jean I Pénicaut, véritables imagiers, nous amène brusquement à l'*Adoration des Mages* de Jean II Pénicaut, au *David et Goliath* de Couly Nouaillier, véritables copies des maîtres italiens. C'est peut-être à ce point de vue que je me permettrai de regretter que M. C. Popelin, après nous avoir fait une sérieuse histoire de la technique de l'émaillerie, n'y ait pas joint une critique de la philosophie des émaux peints. Nous dire comment les pièces sont exécutées, c'est

parfait ; nous raconter l'enchaînement des idées, les liens qui les unissent, eût satisfait bien des curiosités.

L'émaillerie a beau ne devoir sa place honorable qu'aux modèles empruntés aux grands maîtres, il n'en reste pas moins toute une série de sentiments artistiques à dégager : l'influence italienne, surgissant brusquement comme dans la *Lignée de Sainte Anne* (pl. V), pour remplacer les vieux maîtres français, puis le sentiment français reprenant le dessus, dans ces magnifiques portraits par Pierre Courteys et Léonard Limosin, dans cette merveilleuse plaque de Catherine de Lorraine, duchesse de Montpensier, dans cette Marguerite de France, ce Galiot de Génouillac (pl. XI) qui sont le *summum* de l'art de l'émailleur. C'est un travail, dira-t-on, que chaque amateur peut faire ! Non pas ; l'écrivain doit éviter toute peine à ses lecteurs, qui tous, eussent été heureux de trouver, condensé en quelques lignes, le résumé philosophique d'un catalogue où rien n'est omis.

*Meubles.* Un des côtés les plus intéressants du *Catalogue*, est certainement cette préface qui précède chaque série. Chaque maître, absolument sur son terrain, traite la question à un point de vue personnel, sans tenir compte des études de ses collaborateurs. Tel y parle uniquement de science, tel la dissimule sous une pointe d'humour : la préface de M. Edm. Bonnaffé est de ces dernières. On n'y trouve pas seulement l'histoire du meuble, qu'il connaît admirablement, mais aussi l'histoire du goût du vieux meuble. Alexandre Lenoir, Du Sommerard, Sauvageot, sont d'anciennes connaissances, mais on aime à entendre encore raconter leurs découvertes, à suivre le développement du sentiment artistique qui les a guidés ; aujourd'hui la mode est la grande maîtresse ; eux, du moins, surent découvrir, à un moment où tout le monde les dédaignait, les admirables bois sculptés, qu'ils ramassèrent au milieu des débris, qu'ils tirèrent de la poudre des greniers. Leur supériorité manifeste est de s'être complu au milieu d'objets que tout le monde méprisait et dont ils furent les premiers à reconnaître la réelle valeur artistique, alors que personne n'y pensait. Le mobilier lui aussi avait son histoire, ils en furent les historiens.

Comme la peinture, le meuble eut en effet ses écoles. Il faut dire que des ouvriers, dirigés par des Raphaël, des Pérugin, des Jean Goujon, des Ducerceau, devaient forcément devenir des personnalités ; mais en plus, Français, Flamands, Allemands, Italiens, Espagnols, imprimèrent, chacun à leurs meubles, un peu de leur caractère particulier. La chose est naturelle : comme le dit fort bien M. Bonnaffé, le *tout fait* n'existait pas ; et si, pour une demeure, il faut se plier aux

formules des architectes, le mobilier, au contraire, répond uniquement au goût du maître du logis.

Aussi la France, avec son éclectisme local, avec les caractères si divers de ses habitants, en dehors des grandes écoles, que nous venons de nommer, finit-elle par se subdiviser elle-même, en régions artistiques : école du Nord, dont les stalles d'Amiens sont le type : école Normande, qui produit les boiseries de Gaillon : école de la Loire, qui orne Écouen : école Bourguignonne, chargée de cariatides et de trophées : école Auvergnate « dont l'aspect général, mâle et sévère, le type sauvage ou dramatique des têtes, donne aux meubles une physionomie qui les fait reconnaître à première vue. »

Voilà ce que M. Spitzer avait voulu recueillir, la série qu'il avait rêvée et qu'il a réunie. Vingt grandes planches font défiler devant nos yeux les coffres du XV<sup>e</sup> siècle, les chaires, les tables, les dressoirs, les bahuts, les armoires, les crédences ; dans le texte, de nombreuses gravures reproduisent encore des pièces intéressantes : le lecteur peut ainsi approfondir, jusques dans leurs moindres détails, les nuances qui séparent les écoles et les différencient.

*Faïences de Saint-Porchaire.* C'est par droit de conquête, on peut le dire, que M. Bonnaffé traite ici des faïences de Saint-Porchaire, naguère encore cataloguées sous le nom de faïences de Henri II, de faïences d'Oiron. Les découvertes du savant critique sont venues débaptiser ces merveilleuses terres vernissées et attribuer, avec grande vraisemblance, au petit pays de Saint-Porchaire ce qui, depuis Fillon, passait pour venir du château d'Oiron. Mais, si l'attribution nouvelle semble plus probable que celle inscrite jusqu'à ce jour dans les catalogues, s'en suit-il qu'elle soit certaine ? Je crains qu'il n'en aille pas absolument ainsi ; et malgré l'habile exposition de M. Bonnaffé, je voudrais un peu plus de documents, à côté des hypothèses intéressantes qu'il nous donne.

Presque toutes les pièces d'ailleurs ont-elles été trouvées en Poitou comme le dit M. Bonnaffé ? (p. 121). Lui-même prend la peine de nous dire, quelques pages plus loin, qu'une buire, qu'un biberon, qu'un plat, qu'une coupe, proviennent de la Flèche, du Mans, de Bourges, de Tours ; est-ce là le Poitou ? Je reconnais que c'est toujours l'Ouest. Mais enfin, nous n'avons pour étayer la nouvelle théorie, qu'un passage d'inventaire : c'est peu. Cependant, dans tout le mystère qui entoure les faïences de Saint-Porchaire (puisque c'est ce dernier nom qu'elles portent), c'est le seul document sérieux qui soit jusqu'à présent venu soulever un coin du voile qui nous en cache les origines ; nous devons donc, jusqu'à plus ample information, nous en contenter. Peut-être quelque

savant viendra-t-il plus tard combattre cette dénomination, en proposer une nouvelle ? Jusqu'ici, je me plais à le reconnaître, celle de M. Bonnaffé, qui accompagne les sept pièces de la collection Spitzer, est incontestablement la plus séduisante de celles qu'il nous ait été donné de discuter.

La fin du tome II comprend les faïences de Palissy, la serrurerie et les cuirs. Les trois auteurs auxquels a été confié le soin de présenter ces différentes séries au public, ne sont pas restés inférieurs à leur tâche, et MM. Molinier, D'Allemagne et Darcel nous montrent ici tout le brillant de leur érudition.

L'Italie, avec ses céramistes célèbres, n'en a cependant pas un à mettre en parallèle avec notre Bernard Palissy. C'est qu'il fut, comme quelques grands hommes du XVI<sup>e</sup> siècle, une incarnation complète de l'art, et que l'auteur des rustiques figulines, non satisfait d'être comme les Xanto, les Giorgio, les Fontana, un céramiste habile, mérite encore, comme penseur et comme savant de prendre place au premier rang de ceux dont un siècle s'honore. Par son génie, devenu si populaire que le nom de Palissy est parvenu jusqu'à nous dans une auréole de gloire, il sut, malgré des débuts obscurs, malgré des luttes terribles pour l'existence, malgré des insuccès répétés, vaincre la fortune, et occuper enfin à la cour, une place que les artistes italiens, pourtant si entourés d'honneurs dans leurs pays, auraient pu lui envier.

Voilà l'artiste dont M. Em. Molinier va retracer la vie en tête du catalogue des soixante étonnantes pièces de terre émaillée, que M. Spitzer avait su réunir. Cette biographie, malheureusement, n'est pas capitale. Il ne nous reste du potier de Saintes que les peu nombreux renseignements qu'il a bien voulu nous léguer ; son internement à la Bastille et sa mort, sont parmi les bien rares documents officiels qui ont survécu à l'artiste. Mais combien l'auteur de l'article avait à dire des pièces admirables, sans rivales, de la galerie Spitzer !

En critique qui connaît fort bien son sujet, il divise l'œuvre en trois périodes distinctes : d'abord, celle des rustiques figulines, des plats à reliefs, décorés d'animaux, variés à l'infini, quoique toujours composés des mêmes modèles, poissons, coquillages, serpents, tritons, habilement dispersés sur un fond, généralement aquatique. Il ne quitte pas cette première partie, sans nous indiquer les procédés d'exécution du sculpteur, et nous expliquer très judicieusement, que si les plats de Palissy se reconnaissent à une finesse extrême du modelé, ses continuateurs et ses imitateurs ne purent jamais atteindre sa délicatesse, parce qu'ils se contentèrent de surmouler

les pièces de Palissy recouvertes d'émail, et d'en faire des reproductions absolument molles de lignes et de détails.

La seconde classe comprend les bas-reliefs et les plats copiés sur des modèles d'orfèvrerie ; j'ai en vain cherché bien longtemps la troisième ; d'autres seront-ils plus heureux ? Il me semble que c'est celle des vases, je n'oserais en répondre, car elle n'est pas indiquée.

Si je loue, comme ils le méritent souvent, les travaux de M. Em. Molinier, je me permettrai de lui faire remarquer que ses occupations très nombreuses, ses études très multiples, ne lui laissent certainement pas le temps de soigner assez son style. La phrase de la *nymphé qui épanche de l'eau*, me semble légèrement risquée ; quant aux tritons *moulés sur nature*, ils nous reportent à des temps tellement mythologiques, que l'archéologie, telle que la comprend l'auteur certainement, ne peut en tirer aucun profit. Une rapide révision aurait permis d'éviter ces défauts qui, sans beaucoup diminuer la valeur de l'œuvre, ne lui en enlèvent cependant pas moins quelque peu de son autorité.

Une étude de la serrurerie au Moyen Age est assez difficile, en ce sens que les monuments sont peu nombreux, qu'ils sont de forme limitée, de dimensions exigües. Enfin, la serrurerie n'a son complet et réel épanouissement que pendant un siècle et demi, le XV<sup>e</sup> et le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. En dehors de cette époque, sur laquelle l'architecture exerce une si prépondérante influence, la serrure est un objet d'utilité pratique, solide, mais non un objet d'art. Puis ce qui fait la rareté réelle des monuments anciens de cette branche d'art, c'est que si la serrure est un objet courant, elle n'est pas éternelle, qu'elle s'abîme, se désorganise, et qu'une fois hors de service, elle est mise au rebut. Au XV<sup>e</sup> siècle, enfin, les complications intérieures remplacent les verrous simples du Moyen Age, et l'usure jointe aux avantages d'une fermeture plus solide, a fait disparaître tous les monuments qui nous seraient aujourd'hui si précieux. M. D'Allemagne étudie avec la plus grande conscience les magnifiques spécimens de la collection.

Qu'une fois pour toutes, on veuille bien me pardonner ces adjectifs : superbes, magnifiques, sans rivaux, incomparables, dont je me vois forcé d'accompagner si souvent les objets d'art de cette collection : en réalité, presque tout ici est de premier mérite, hors de pair.

Pour la serrurerie, par exemple, ce n'est pas de la simple ferronnerie, mais bien de l'art, et fort élevé quand on songe aux difficultés du travail et qu'on compare l'effort de celui qui

exécute en fer la serrure en triptyque du Jugement dernier, à celui que devrait donner un orfèvre qui l'exécuterait simplement en argent. L'auteur, à cette occasion, a eu la fort bonne idée de nous rappeler les statuts des serruriers.

Peut-être, ayant à parler surtout des ouvriers du XV<sup>e</sup> siècle, a-t-il omis à dessein le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau. Ses lecteurs n'auraient cependant pas été fâchés de savoir qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, les statuts de la corporation étaient peut-être encore plus sévères que ceux des siècles suivants ; et le §§ III, du titre XIX, relatif « aux feseurs de serreurs à boite, lesquels ne puent ni ne doivent ouvrir de nuit, quar la clarté de la nuit n'est mie soufisant à faire le mestier desus dit, » ne pouvait que montrer le soin apporté à la confection de ces objets d'art.

Comme M. D'Allemagne, je pense que l'*ouvrage d'Espagne* des inventaires du moyen âge, pourrait parfaitement être le damasquinage ; dans les inventaires moins anciens, il est remplacé par l'*ouvrage all semin*, de semin, *allazemina*, qui veut dire « à la persanne ». L'auteur en terminant sa notice, regrette presque la naïve industrie des temps passés : pour ma part, les chefs-d'œuvre que nous trouvons ici, me les font regretter bien franchement, surtout quand je vois ces délicates ciselures en fer remplacées aujourd'hui, à nos portes, par le traditionnel A. L. N., à 7 fr. 50, de l'entrepreneur moderne.

Très intéressant, l'article de Monsieur Darcel sur les cuirs. Le savant directeur de Cluny nous expose en quelques maîtresses pages la technique des cuirs bouillis, qui n'ont jamais été bouillis, mais qui ont subi une préparation dans la cire onctueuse, pendant laquelle une foule de petites bulles d'air qui s'échappent du cuir ont pu faire croire à une véritable ébullition. Malgré Savary, et son *Dictionnaire universel du commerce*, la matière est difficile à traiter, et il n'eût certes pas suffi à M. Darcel de consulter le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, pour nous apprendre tout ce que nous lisons ici. Il s'est adressé à qui de droit, et a frappé à la porte de M. Chartrin Saint-Yves, un habile restaurateur de cuirs bouillis anciens, si bien que, comme à l'article des émaux de M. Claudius Popelin, c'est un véritable praticien qui nous fait connaître les procédés du métier, par la plume d'un archéologue des plus autorisés.

Aussi, toute cette partie semble-t-elle courte, tant elle est intéressante pour quiconque veut étudier les corporations d'art du moyen âge, connaître la technique des vieux métiers, disparus aujourd'hui. Et tous ces détails voient doubler leur intérêt en présence des pièces de cuir de la collection. Les objets ne remontent pas au delà

du XIV<sup>e</sup> siècle, mais il faut reconnaître que pour de simples gaines, destinées à protéger des objets de valeur, cinq siècles sont déjà une étape. Ils datent de la belle époque, et la différence de travail qu'on y remarque a fait adopter par M. Darcel une triple division : cuirs estampés, ciselés, bouillis, reliure en mosaïque de cuir, enfin, reliure en maroquin doré au petit fer.

Nous ne pouvons le suivre dans tous les détails, détails puisés aux meilleures sources, corroborés par l'archéologue et le praticien.

À côté de la superbe gaine de crose, italienne, du XIV<sup>e</sup> siècle, aux arabesques largement estampées et ciselées, deux précieux coffrets finement ciselés, français, de la même époque, montrent le goût apporté par nos artistes à ces arts secondaires. Je n'hésite pas à les préférer à l'étui de diptyque, à la boîte de livres, italiens, d'un travail plus fini cependant.

Quant au cabinet espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle, d'un travail pourtant extraordinaire, il me laisse absolument froid ; heureusement avec le coffret de cuir, en mosaïque, de la planche VI, je retrouve nos artistes français ; ces entrelacs de différentes couleurs, habilement disposés, pour être d'un charme moins pénétrant que les deux coffrets que nous admirions tout à l'heure, sont des merveilles de goût et d'élégance.

*Orfèvrerie civile.* — Après la notice consacrée à l'orfèvrerie religieuse par M. Palustre, la tâche de M. Darcel devenait assez difficile. Cependant les deux sujets se tiennent étroitement, et chacun peut fournir à l'autre des renseignements complémentaires ; je n'en prends pour exemple que cette coupe espagnole, à pied rayonné, qui se rapproche des calices du XVI<sup>e</sup> siècle, et ces lions, supports de reliquaires, qui permettent des comparaisons avec les lions allemands du XV<sup>e</sup> siècle. Nous pouvions donc espérer trouver un chapitre de cette histoire de l'orfèvrerie civile, qui est encore à faire ; à notre grand regret, nous n'en avons découvert ici que les éléments. L'érudition de M. D. nous fait donc doublement regretter qu'en présence des chefs-d'œuvre qui sont reproduits dans le catalogue, l'auteur n'ait pas cru devoir approfondir davantage le sujet et nous montrer, du moment où la majorité des pièces est d'origine allemande, précisément les liens intimes qui unissent cette école aux orfèvreries étrangères. Pour être bien rares, les pièces de la même époque n'en existent cependant pas moins, éparses peut-être, dans quelques Musées, dans certaines collections : M. D. les connaît à merveille. Nous eussions ainsi pénétré l'histoire de cette décoration, qui, suivant l'heureuse expression de l'écrivain « expire dans les convulsions de la forme », vu l'influence exercée par

l'art français et par les modèles de la Renaissance Italienne sur les ateliers allemands, enfin la réciproque, car les dons, les échanges, les achats de pièces précieuses ne furent pas sans mettre en rapports intimes les artistes des pays voisins. Etienne de l'Aulne, François Briot, Androuet du Cerceau, eurent beau demeurer les maîtres incontestés de leur époque, ils ne furent certainement pas sans apprécier ces travaux, sans s'inspirer parfois, par certains points, des œuvres sorties des ateliers de Nurenberg, de Ratisbonne, d'Augsbourg. Telles sont les réflexions qui nous viennent à l'esprit, en lisant l'étude de M. D.; elles prouvent l'intérêt qu'on y prend, mais en même temps nous causent une certaine déception. Peut-être, le savant directeur de Cluny a-t-il craint de sortir du cadre qui lui était assigné? En attendant nous le constatons, les matériaux sont à pied d'œuvre et à utiliser.

A parler des détails, nous ne serons pas toujours d'accord avec l'auteur sur tous les points. Le *madre*, c'est la racine d'érable, ou de noyer si tant est qu'on s'en rapporte au mot flamand *mazer*, ou espagnol *madera*: c'est l'opinion de Laborde; ce mot s'appliquait-il, par exemple, uniquement aux vases à boire en racines de bois? Dans une série d'inventaires anglais, du Trésor royal, nous trouvons une suite de bassins en *madre de perle*, qui indiquent, que si le mot veut bien désigner des objets de bois, il n'en demeure pas moins avec un sens beaucoup plus étendu, et qu'il est assez difficile de le définir très exactement.

Si nous examinons le lion n° 50 du catalogue (marqué, par erreur, 52 dans les planches) je n'y puis réellement voir la copie d'un lion de dinanderie. Il n'y a pas, je crois, à hésiter: c'est la reproduction, en orfèvrerie, du chien *Fo*, de Corée, le gardien des temples: ces boucles frisées de la crinière, ces poils hérissés en dents de scie à l'arrière des pattes, cette gueule à petites dents avec cette langue pointue, ce ventre de levrier auraient dû attirer l'attention de M. D. et lui montrer l'influence orientale s'infiltrant si bien, si subrepticement dans l'art occidental, faisant si bien corps avec lui, qu'un des maîtres de la science ne s'en est pas aperçu.

Je m'associe, par exemple, aux conclusions de M. D. au sujet de la salière en argent doré du XVI<sup>e</sup> siècle. Malgré une certaine lourdeur, jointe à une extrême gracilité, je crois avec l'auteur qu'il n'y a pas à douter de l'origine française de cette pièce élégante qui rappelle le style d'Androuet du Cerceau. Ces chimères à long col, au ventre pansu en mascarons, ces niches ornées de statuette longues et minces, abritées sous des conques qui semblent prêtes à recevoir l'eau que vont souffler les chimères, me semblent dignes en tous points de notre école de la Renaissance.

Mais est-ce bien simplement à la répugnance que les orfèvres avaient à changer leurs matrices, qu'il faut attribuer le retard de l'orfèvrerie sur l'architecture? Je ne crois pas qu'on doive se prononcer aussi catégoriquement. Il y a là certainement tout un ensemble de considérations sociales, de goûts personnels, d'âge de propriétaires, de situations hiérarchiques qui doivent entrer en ligne de compte: c'est là précisément l'histoire de l'orfèvrerie civile et religieuse: je n'ai pas la prétention de la faire: je tenais simplement à signaler l'écueil d'idées trop arrêtées.

*Incrustations sur métal.* — L'article que M. Molinier consacre aux incrustations sur métal, est incontestablement un des meilleurs qui soit sorti de sa plume. En quelques pages, bien équilibrées, il met le lecteur absolument au courant d'une question peu connue, délimite parfaitement l'application des termes souvent confondus, en tous cas bien rarement cités avec justesse, et donne ainsi une substantielle préface au catalogue qu'il va présenter. Je ne puis résister au désir de résumer son étude: les lecteurs de la Revue auront tout profit à en tirer.

Du temps des Grecs, car l'art de l'incrustation remonte à la plus haute antiquité, elle s'appelaient la *chrysographie*. Chez les Romains, Donat, dans son commentaire de Virgile, nous dit qu'on appelait *barbaricarii* « ceux qui expriment au moyen de fil d'or ou de métal de diverses couleurs, des personnages, des animaux avec tant d'habileté, que les tableaux ainsi tracés peuvent rivaliser avec la nature »: au Moyen Age, c'est la décoration à la *Sarrasinoise*, puis l'œuvre de Damas. Il étudie cette dernière et nous en donne la technique.

« Le travail de *damaschina* consistait à introduire dans le métal excipient un nouveau métal, dans un dessin plus ou moins profondément gravé au burin; dans le sillon ainsi obtenu, on faisait ensuite entrer au marteau un fil d'or ou d'argent qui en épousait parfaitement la forme. »

Jusqu'ici nous sommes parfaitement d'accord; mais, que l'érudit conservateur du Louvre me permette de lui faire remarquer qu'il semble n'avoir jamais pratiqué, par lui-même, la dorure sur métal, quand il ajoute: « il n'est pas invraisemblable de supposer que dans certains cas, au lieu de fil d'or ou d'argent on faisait simplement usage de fils de cuivre, qui étaient ensuite dorés ou argentés. » — Je me demande par quel procédé, on pouvait arriver à dorer ce fil de cuivre, tenu souvent comme un cheveu, sans dorer en même temps une partie, si petite qu'elle fût, du métal excipient. La théorie peut parfaitement être exposée dans une chaire, mais je défie de la mettre en pratique, même aujourd'hui avec la dorure à

l'électricité. Qu'était-ce donc quand on ne dorait qu'au feu ?

*L'azziminia*, qui est devenu en français l'ouvrage de semin, vient d'un mot arabe qui veut dire « la Perse » ; c'est donc un ouvrage du centre de l'Asie, tandis que l'œuvre de Damas est de l'Asie-Mineure : peut-être même, pourrait-on rapprocher encore de cette étymologie la *Tarsia*, la *Tauchié* française. Ainsi nommait-on certaines damasquineries, et même certaines incrustations de bois, qui seraient peut-être originairement l'œuvre de Tarse, en Cilicie, dont le commerce fut si florissant dans le haut Moyen Age.

En tous cas l'œuvre de semin est différente de l'œuvre de Damas : car elle consiste, d'après M. M. « à recouvrir au ciseau, de tailles croisées, toute la surface du métal à orner, et à faire gripper sur cette surface rugueuse les plaques d'or et d'argent très minces, qui doivent composer le dessin ». Plus tard, les Italiens conservèrent le nom à ce genre de décoration, mais ils se contentèrent de dorer ou d'argenter au mercure, les parties qui auraient dû être incrustées de métal, au marteau.

Bien entendu, tous ces procédés, qui tiraient leurs noms de leurs pays d'origine, étaient exécutés également en Europe ; mais ils conservèrent leurs qualificatifs, alors même que des artistes comme Benvenuto Cellini, prenant modèle sur les artistes orientaux, créèrent ces merveilles que nous pouvons admirer dans les vitrines de la collection Spitzer.

En terminant, un simple renseignement.

L'édition anglaise de Théophile, pour laquelle M. M. renvoie simplement à Gay, ce qui n'est pas une référence bibliographique suffisante, est de R. Hendrie, London, 1847, in-8°.

*Verres peints.* — Les peintures sous verre du Moyen Age et de la Renaissance sont peu communes dans toutes les collections : la galerie Spitzer est une des rares où l'on puisse étudier dans son ensemble le développement de cet art décoratif. Une quarantaine de spécimens, allant du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, nous permettent d'en étudier la technique, surtout par l'étonnante conservation des pièces et l'individualité que chacune d'elles a conservée.

Les peintures sous verre sont de deux espèces : celles qui continuent au Moyen Age la tradition antique des *verres cimetériaux* des premiers chrétiens, plus connus sous le nom de *fonds de coupe*, et ceux, si étrangement appelés de nos jours *verres églomisés*. Pour ces derniers, nous ne saurions trop féliciter M. M. non seulement de n'avoir pas employé ce terme si peu archéologique, dont M. Bonaffé a fait justice il y a quelques

années, mais même de s'être élevé contre un usage que rien ne justifie et qu'un simple procédé de décoration qui n'a aucun rapport avec la peinture, inventé par Mariette, mis dans le commerce par Glomy, un encadreur, a transformé en terme d'art.

L'abbé Martigny a longuement parlé des *fonds de coupes* dans son *Dictionnaire d'antiquités chrétiennes* ; il en donne nombre de reproductions, explique leur exécution obtenue par l'application d'une feuille d'or sous un verre ; le dessin était tracé à la pointe, puis le tout recouvert d'un fondant qui passant au feu, prenait ainsi la feuille d'or entre deux surfaces cuites ; elle était donc indestructible, ce qui fait qu'elles sont parvenues jusqu'à nous. Quelquefois, mais bien rarement, une mince ligne d'émail de couleur rehaussait les vêtements.

Les peintures sous verre sont bien différentes. Elles ne passent pas au feu ; les unes ont la feuille d'or comme base ; des parties entières en sont enlevées et remplacées par du vernis à teintes plates ; elles imitent donc les fonds de coupes ; d'autres, au contraire, sont de véritables peintures exécutées par des artistes qui doivent d'abord tracer au pinceau les finesses du dessin, les rehauts, les détails, puisque ce sont eux qu'on voit d'abord à travers le cristal, et terminer par les larges teintes travaillant absolument au rebours des peintres ordinaires. Si bien, qu'en présence des réelles difficultés d'exécution, certains artistes ont cru pouvoir exécuter des miniatures et les coller ensuite derrière une pièce de verre, comme au reliquaire de Charroux près Poitiers. L'effet en est désastreux, et les véritables peintures sous verre ne peuvent être exécutées que d'après la manière de faire que nous venons de décrire.

La collection Spitzer possède des échantillons de ces deux procédés, et deux planches en chromolithographie, donnent de magnifiques reproductions de petits tableaux délicats du XIV<sup>e</sup> siècle, de délicieux bijoux du XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que le catalogue décrit des croix pectorales, des triptyques, des scènes de chasse, des baisers de paix, œuvres des écoles allemandes, italiennes, espagnoles, car la France ne semble rien avoir produit dans cette branche de l'art.

*Verres.* — L'histoire de la verrerie dans l'antiquité est impossible à faire ; Hérodote, Plin, Théophraste, Strabon, parlent du verre et des fabriques célèbres de leur temps. Les tombeaux antiques nous ont livré de magnifiques pièces, mais nous ne pouvons les classer faute de documents. C'est seulement à partir du XII<sup>e</sup> siècle qu'un peu de lumière se fait dans cet art, charmant par sa fragilité même. On se demande comment,

à travers tant de vicissitudes, ces objets délicats, qu'un souffle semble pouvoir briser, ont traversé les temps ; passe encore pour celles que la terre nous a conservées, mais ces lampes de mosquées, ces seaux d'*œuvre arabe*, comment ont-ils pu venir de si loin, demeurer intacts pendant six siècles, pour faire aujourd'hui notre admiration dans les vitrines de la collection Spitzer !

Les verres émaillés orientaux sont *œuvre de Damas, d'Alexandrie, d'Alep, de Tyr*. Benjamin de Tudèle, Pierre Damien, Hafiz-Abrou, nous parlent, dans leurs voyages et leurs chroniques, de ces centres renommés de leur temps ; là se bornent, par exemple, les renseignements qu'ils nous ont transmis. Mais il existe dans la technique de ces pièces artistiques, dans leur décoration, des différences tellement sensibles qu'on ne doit pas hésiter à leur assigner, malgré leur classification générale de verres Arabes, des provenances et des dates très éloignées : cependant, il est impossible d'aller plus loin en l'état actuel de nos connaissances, et nous devons nous borner à décrire ces vestiges d'un art exquis, à expliquer les devises qu'elles portent, à interroger les inscriptions qui les décorent, pour les dater approximativement, et surtout admirer, sans restriction, ces quatre lampes, ces vases et ces bouteilles, qui représentent ici le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle oriental.

A ce moment, les verriers de Murano sont devenus si habiles qu'ils fournissent le monde Musulman lui-même ; témoin cette dépêche de l'ambassadeur Vénitien près du Sultan, qui mande au Sénat que le Grand-Vizir lui a commandé quatre cents lampes semblables au modèle qui accompagne sa lettre, découverte par M. Ch. Yriarte dans les archives des Frari. Avant le XV<sup>e</sup> siècle, cependant, les verreries de Venise étaient alors en pleine activité, puisque, dès 1224, on y trouve déjà une corporation importante : toutefois, leurs efforts n'avaient pu leur permettre de rivaliser encore avec l'Orient.

La céramique va du reste entrer en lice. Il devient intéressant de comparer ces deux branches de l'art décoratif dans leur marche parallèle ; l'une influe sur l'autre, sans qu'il soit possible de déterminer celle qui marche en tête. Nous trouvons ici des verres rehaussés d'or, dans le genre des majoliques à reflets métalliques, des imitations d'Urbino, si tant est que des émaux sur verre puissent ressembler à la peinture sur émail stannifère ; aussi ne saurai-je, de prime abord, attribuer avec le rédacteur du catalogue, comme il le fait, plusieurs de ces pièces au XV<sup>e</sup> siècle. La gourde n<sup>o</sup> 40, me semblerait beaucoup plutôt du XVI<sup>e</sup> que du XV<sup>e</sup> siècle, et, malgré tout ce qu'on pourra dire de la forme, du décor, des écailles en relief, la planche entière de verres bleus, à rehauts d'or

et de blanc, me rappelle tellement les imitations Vénitiennes de faïence de Perse, dont le service Farnèse du Musée de Naples est un spécimen absolument typique, que je n'oserais pas certainement la faire remonter au delà du XVI<sup>e</sup> siècle. Par une transition très simple. M. Garnier, l'auteur de la notice, nous montre l'influence Vénitienne sur l'école Allemande. Ici comme dans l'orfèvrerie, les modèles Italiens ont eu une place prépondérante. Malgré les décrets impitoyables du sénat Vénitien, des ouvriers de Murano s'expatrient en Allemagne, emportant avec eux les secrets de la fabrication, tout comme l'un d'eux était allé les porter à Schiraz, quelque quatre-vingts ans avant le voyage de Chardin en Perse. Mais à la délicatesse des décors Vénitiens succèdent bientôt les lourdes peintures Allemandes, et, pendant que l'orfèvre garnit de pièces de monnaies rares, les parties trop nues de ses argenteries, le décorateur surcharge d'écussons, de blasons, les énormes vidrecomes, les grands gobelets, désignés sous le nom de *verres à Aigles (Adlerglässer)*, *verres de l'Empire (Reichslumpen)*, qui ne sont plus des pièces d'art, mais simplement des objets de curiosité.

*Vitraux.* — M. Molinier, l'auteur de l'étude qui précède le catalogue des vitraux, me semble avoir été beaucoup moins bien inspiré ici que dans son article des *Incrustations sur métal*. Si ses observations sont justes, intéressantes, l'ensemble manque de méthode, de classement pour tempérer la rapidité de la composition, qui ressemble dès lors à un cours, où les paroles volent, où les idées seules doivent rester. Il parle des anciens, du X<sup>e</sup> siècle, du IV<sup>e</sup>, du XIII<sup>e</sup>, du XII<sup>e</sup>, puis, revient aux Carolingiens ; il nous décrit la facture des vitraux, leur mise en plomb, leur découpage ; il nous ramène ensuite au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle. Enfin, sa camaraderie lui fait quelque peu oublier les principes de critique qu'il a puisés à l'École des Chartes, et ce n'est pas sans étonnement qu'on voit des écrivains, fort honnêtes, il faut le reconnaître, mis en parallèle avec les Lasteyrie, les Didron, les Caumont.

La petite introduction à l'étude des vitraux est loin de faire assez ressortir la différence capitale qui existe entre les *verrières* du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, et les *peintures sur verre* des siècles suivants. S'il la signale, au cours de sa causerie, ce n'est qu'en parlant de la décadence de l'art ; il ne montre pas assez le fossé qui les sépare et qui en fait réellement deux arts aussi absolument distincts, que l'émaillerie cloisonnée et l'émaillerie peinte. Les verrières concourent à la décoration générale des édifices ; elles remplacent, en Occident, les chaudes mosaïques de l'Orient ; elles répandent sur des murailles souvent verdies par

l'humidité, les gaités de couleurs qui réjouissent la vue ; faites pour être regardées de loin, elles doivent former un ensemble qui frappe les yeux ; elles avaient leurs places marquées dans les énormes vaisseaux des basiliques du moyen âge.

Les peintures sur verre, au contraire, sont des objets d'art, à détailler de près ; et quand Liénard Gontier exécute les panneaux délicats, maintenant à la bibliothèque de Troyes, il n'a nulle intention de rivaliser avec les verrières de la cathédrale de Rouen, pas plus que Pierre Raymond dans ses salières émaillées, ne veut éclipser l'auteur de la crose de Ragenfroid. La décadence n'est pas dans ces œuvres successives, si différentes les unes des autres, mais dans l'ensemble des manifestations artistiques. Liénard Gontier appartient à la décadence, il est vrai, *Clémens Viticarius*, de Rouen, à l'âge d'or ; il me semble alors difficile de les comparer.

L'antiquité a-t-elle employé constamment les fenêtres de verre ? Que nous en ayons quelques exemples à Pompéi, découverts par Winckelmann, signalés par E. Breton, tout le monde est d'accord sur ce point ; mais de là, à y trouver des *clôtures en verre*, — peut-être faudrait-il dire des baies vitrées — la distance est considérable. Chez Pline, les baies des portiques, *quæ specularibus munituntur*, étaient, malgré la traduction de Sacy, — garnies de vitres — garnies de pierres spéculaires, le miroir d'âme des Persans. Ne serait-ce pas précisément ce mot, *specularis lapis*, qui aurait fait croire à M. M. que c'étaient les *specularii*, fabricants de miroirs, qui faisaient les verres à vitres ? Que le renseignement lui vienne de M. Saglio, la chose me semble bien difficile à croire ; les miroirs dans l'antiquité étaient en métal poli, or je ne vois pas de rapport immédiat entre les *polisseurs de métaux* et les fondeurs de verre. Car il est impossible de supposer un instant que M. M. ne se soit pas souvenu que les miroirs de verre ne datent que du XIII<sup>e</sup> siècle : Laborde étant là pour éclairer sa religion. Après la pierre spéculaire, M. M. aurait également pu nous rappeler que la sélénite : « *Finditur in laminas, ex quibus in Thuringia, Saxonia, et vicina Marchai orbes fiunt, qui fenestris inseruntur, quales adhuc in vetustis templis et ædificiis videmus. Solet autem rhombi figura marginibus æreis includi, non plumbeis, ut vitrum.* » (Baccius, *De Gemmis*, p. 156.)

Dans ses aperçus sur le Moyen Age, M. M. semble beaucoup plus sûr de lui. Mais fait-il assez ressortir l'influence des Croisades sur l'introduction des vitraux en Occident ? M. Garnier, dans son *Habitation humaine*, en a très-habilement indiqué les premiers résultats, en montrant avec quelle intelligence les Croisés remplacèrent par

les plombs, les formes de plâtre, dans lesquelles les Musulmans enchâssaient les disques de verre.

Ajoutons en terminant que les emprunts faits par l'auteur à Théophile, son exposé de la technique, montrent qu'il a étudié soigneusement la question, dont il trace les grandes lignes, mais qu'il n'a pas assez approfondie.

*Bijoux.* — Nous devons à la plume de M. Bonnaffé quelques excellentes pages sur l'*Histoire des bijoux et des bagues*. Les bagues, après avoir d'abord compris tout ce qui composait la fortune mobilière particulière, désignaient à la fin du Moyen-Age seulement les bijoux : il n'y a pas plus de deux cents ans que ce mot s'applique exclusivement aux anneaux qu'on porte aux doigts. Les bagues du Moyen Age subirent donc toutes les vicissitudes ; l'or, l'argent, entassés dans les coffres, se transformaient en bijoux précieux, par les mains d'artistes habiles, attachés aux grands personnages ; un revers de fortune jetait tout à la fonte, un succès redonnait du travail à ces fins ouvriers qui travaillaient à l'année. Il n'est donc que trop facile de comprendre, comment si peu de ces pièces admirables que les églises conservèrent plus longtemps que les particuliers, mais que les nécessités de guerre et enfin la Révolution firent disparaître, soient parvenues jusqu'à nous.

L'histoire de la bijouterie du Moyen-Age est difficile à faire ; les monuments qui en demeurent sont rares ; les inventaires, par exemple, décrivent ces petits objets d'art avec une précision qui nous permettrait presque de les reconstituer. M. B. a su fort bien s'en servir. Un petit glossaire est joint aux extraits ; et les termes principaux, après une courte explication, sont accompagnés, non de représentations, qui nous font totalement défaut, mais de détails justes et bien choisis.

Avec le XVI<sup>e</sup> siècle, on s'avance sur un terrain connu. Pour beaucoup, Cellini, c'est l'incarnation de l'orfèvrerie de la Renaissance. M. B. en fait justice ; on voit que c'est un ennemi personnel de l'auteur ; il a raison. J'approuve la revanche que prend notre siècle critique sur un artiste qui ne songea qu'à éclipser ses rivaux ; je trouve très-sain le jugement que M. B. en porte et je ne résiste pas au désir de le reproduire ici : « *Admirateur passionné de Michel-Ange, Cellini use et abuse du nu. Il affectionne les corps secs, nerveux, aux hanches étroites, aux poses tourmentées, faisant valoir l'anatomie ; ses masques sont grimaçants, ses cartouches gras et solides. C'est moins un bijoutier, qu'un orfèvre doublé d'un sculpteur qui fait de la bijouterie.* » Dans son ardeur, à un certain moment, M. B. me semble pourtant dépasser le but, en employant contre son *adversaire* des termes, parfaits en conversa-

tion, mais qui n'avaient pas leur place dans un recueil comme la *Collection Spitzer*.

Les émaux, dans cette bijouterie du XVI<sup>e</sup> siècle, jouent un rôle prépondérant. Leurs tons gais, brillants, se mêlent aux ors avec art; mais l'émaillerie et sa technique me semblent un écueil terrible pour bien des archéologues. On ne saurait trop citer Gay, qui en fait d'art ancien ne voulait rien écrire avant d'avoir exécuté de ses mains, et M. Giry occupé d'une traduction du moine Théophile, qui ne donnera son œuvre, impatientement attendue qu'après qu'un maître ès-sciences, M. Girard, lui aura dit que sa traduction était en tous points réalisable, par des praticiens. Avec l'explication du bijou n<sup>o</sup> 12, donnée par M. Bonnaffé (p. 154), je mets au défi, non seulement n'importe quel ouvrier de l'exécuter, mais même n'importe quel critique d'art de le comprendre. La pâte de verre, travaillée au pinceau ou à la spatule — comme de la cire — me semble un de ces problèmes irréalisables, autrement que par la plume d'un écrivain, assis à son bureau, devant son encrier. Puis, pourquoi revenir sur ces émaux de plites, pourquoi vouloir en donner une explication, alors que celle de Laborde est si simple? Si Laborde s'est trompé, que les archéologues s'entendent une bonne fois, qu'on se mette d'accord, et qu'enfin chaque article où il peut en être question, ne nous apporte pas une solution nouvelle, aussi franchement inacceptable que les autres, d'ailleurs.

Les règnes de Henri II (non pas de Henri IV, comme l'imprime le catalogue) et de Charles IX, sont l'apogée de la bijouterie française. On ne saurait trop féliciter M. B. de mettre en si vive lumière l'art déployé par nos artistes français, qui auraient tant dû, suivant la tradition, à nos voisins d'Italie. Si sous François I, Pierre Mangot et Pyramus Triboulet, Jean Goujon et Geoffroy Tory représentent brillamment l'art français, de 1550 à 1579, Du Cerceau, P. Woeriot, René Boyvin, Etienne de Laulne, protégés par Diane de Poitiers, par Catherine de Médicis réalisent des merveilles.

L'orfèvrerie et la bijouterie se tiennent de bien près. Aussi le résumé que M. B. nous donne sur les Allemands et les maîtres excellents qui travaillent d'après les modèles de Brosamer, de Martin Treu, de Mathias Zundt, d'Erasmus Hornic, sur les Espagnols, qui subissent l'influence des modèles flamands, français et italiens, serait-il, avec quelque développement, à joindre à l'article de M. Darcel sur l'*Orfèvrerie civile*, du même volume.

Avec Henri III, le règne des pierres précieuses arrive; la monture devient en quelque sorte l'accessoire. Elles font renaître les légendes

qui depuis des siècles ont cours dans le monde, et la croyance encore vivante aujourd'hui en Pologne — et ailleurs aussi — pourrait peut-être expliquer certaines choses incompréhensibles. La voici :

En janvier on offre l'hyacinthe et le grenat, présage de constance et de fidélité : — en février, l'améthyste, préservatif contre les passions violentes : — en mars, la sanguine : elle marque le courage, et symbolise la discrétion, — en avril, le saphir ou le diamant, garantie d'innocence ou de repentir : — en mai, l'émeraude, amour heureux : — en juin, l'agate, longs jours de santé : — en juillet, le rubis ou la cornaline, oubli des chagrins de l'amour ou de l'amitié : — en août, la sardoine, félicité conjugale : — en septembre, la chrysolithe, qui préserve de la folie : — en octobre, l'algue marine ou l'opale, signe de malheur et d'espérance : — en novembre, la topaze, amitié : — en décembre, la turquoise ou malachite, succès et bonheur inaltérable.

Avec ses monstres marins, ses animaux fantastiques chevauchés par des Amours et des Néréides, Collaert est le dernier représentant de l'ancienne école; la pierre règne en maîtresse, le bijoutier disparaît, le joaillier entre en scène.

Comme dans les autres sections, le catalogue descriptif est fort exact, mais il est regrettable qu'à-propos d'une médaille, d'Alexandre VII, montée en or émaillé, le n<sup>o</sup> 88, M. Molinier n'ait, pas cru devoir donner l'explication de la devise entourant le pape à cheval, suivi des cardinaux. Certes, bien des lecteurs ne la comprendront pas : la voici donc restituée :

FEL[IX] FAUS[TUS] Q[UE] INGRES[SUS].

Grès. — Le sujet était assez ingrat. L'histoire du grès est encore à faire, peut-être parce qu'elle n'est pas très tentante, car les monuments ne manquent pas : les monographies locales sont là d'ailleurs, pour aider ceux que la tâche séduirait. Il sera, je crois, inutile maintenant d'y songer. M. Arthur Pabst vient en effet de résumer ici tout ce qu'on connaît sur la matière; en y ajoutant ses observations personnelles, il en a donné, malgré sa brièveté, un article, très certainement un des meilleurs, des trois volumes analysés jusqu'ici.

La composition en est irréprochable, l'économie parfaite. Tout y est admirablement coordonné, les idées méthodiquement disposées, sans à coup, sans digression, c'est un modèle du genre; d'autant plus digne d'éloges que le sujet y prêtait moins. Il est tellement travaillé, qu'on le dirait écrit au courant de la plume, et que c'est sans fatigue qu'on lit jusqu'au bout un travail aride que l'auteur a su rendre attachant. Le plus simple et le mieux qu'on puisse faire, c'est de le résumer.

Les grès de Raeren, de Siegbourg, de Nassau, de Kreussen peuvent occuper une belle place à côté des autres branches de la céramique. Au Moyen Age, ils n'étaient que des objets de ménage, d'un usage courant ; au XV<sup>e</sup> siècle, sur les bords du Rhin, quelques manufactures tentent d'en faire des objets d'art, et le XVI<sup>e</sup> siècle voit l'apogée de la fabrication. Le centre s'en trouve entre Siegbourg et Aix. Puis on en fabrique partout, partout où on trouve de la terre convenable, et c'est une erreur de croire que cette industrie soit née ici même : elle n'y fut importée que parallèlement à d'autres manufactures.

Malgré l'art dont les potiers essayent de faire preuve, les grès ne tentent jamais de rivaliser avec les rustiques figulines de Palissy, avec les terres de Saint-Porchaire : ces dernières sont œuvre de pure décoration, les premières ne s'élèvent jamais au-dessus des usages courants ; et si on rencontre sur les dresseurs, des pièces de grès de parade, il faut supposer que ce sont des pièces de maîtrises, uniques ou commandées spécialement. Chaque pays adopte une forme spéciale, qui peut même servir à en faire connaître la provenance. A Raeren, les *Suellen* ou *Pinten*, les cruches aplaties, les *Bartmanner* à Frechen, près Cologne, les animaux figurés à Nassau où nous trouvons fréquemment le Hibou, dont le nom *Uhle* en vieil allemand désigne précisément la cruche.

Suivant les pays, suivant la composition de la terre par conséquent, la décoration varie également : à Siegbourg, la terre est blanche ; à Raeren, à Nassau brune, on la voile sous une décoration bleue et grise.

Mais ce ne sont pas les potiers qui sont capables de faire les modèles des fines décorations qui les recouvrent. Les miniaturistes allemands, les graveurs des Pays-Bas, Beham, Virgilius, Solis, Floris, Théodore de Bry fournissent les motifs que des modelleurs et des sculpteurs adapteront aux formes acceptées. Aux potiers de les disposer en les alternant avec des feuillages d'Aldegraver et ces légendes souvent absolument invraisemblables, dont M. de Montaiglon a parlé, il y a quelque temps, dans la *Revue de l'Art chrétien*.

L'ancien et le nouveau testament fournissent à ces décorations leur contingent ; les dissensions religieuses, comme en Italie, se donnent cours sur ces pièces populaires : le pape et le clergé n'y sont point épargnés ; la mythologie, l'histoire poétique du Moyen Age, les sujets allégoriques, les médailles antiques, comme les portraits modernes prêtent également leur concours, à la décoration des grès, et pour finir, par une idée bien juste de M. A. Pabst : c'est dans ces ustensiles quotidiens qu'il faut chercher l'âme du

peuple ; la forme des grès est appropriée aux mœurs allemandes, leur décor ne l'est pas moins. Que l'on compare une cruche de grès et un goblet vénitien de la même époque, la forme des deux objets nous fera comprendre la différence de culture du peuple Allemand et du peuple Italien.

*Sculptures en bois et en pierre de Munich.* — Il y a peut-être moins de distance entre les grès dont il vient de parler si savamment, et les sculptures allemandes sur bois et sur pierre de Munich, présentées encore aux lecteurs par M. A. Pabst, qu'on pourrait le supposer. Si l'auteur trouve dans les grès une foule de reproductions de gravures des meilleurs artistes, il n'a pas songé certainement que nombre des délicats médaillons sculptés qu'il étudiait, étaient également de simples reproductions d'estampes, et que, les monogrammes d'artistes, d'Albert Durer, par exemple, qui ont pu faire croire que le maître avait sculpté quelques-unes de ces fines plaquettes, n'étaient que la reproduction servile du monogramme du maître, par un copiste trop fidèle. M. Pabst ne peut avoir oublié la savante dissertation de M. Seymour Haden à propos des estampes attribuées à Rembrandt, bien que si éloignées de la facture du maître : pourtant elles étaient signées, datées. M. Seymour Haden démontra péremptoirement que des élèves graveurs, copiant les dessins du maître, reproduisaient même la signature. La céramique nous en fournit aussi des exemples ; Lafreri dont le nom se voit dans un plat de Deruta, au Louvre, n° 562, ne fut pas céramiste ; mais un peintre décorateur, reproduisant une de ses gravures, n'omit rien, pas même son nom. Il en est de même des nombreuses plaquettes de bois et de pierre sculptées de la collection Spitzer.

Cependant il faut se garder des opinions trop arrêtées ; je suis loin de dire que quelques-uns de ces ouvrages ne sont pas des originaux, quelques-uns même des modèles ; mais, enfin, loin d'avoir été tous ou presque tous des modèles ils furent dans le principe des réductions artistiques, inaltérables, plaisantes à l'œil, de sujets agréables aux amateurs, qui trouvèrent cette manière heureuse de rendre indestructibles des œuvres de génie, qui, sur papier ou sur métal précieux, étaient destinées à périr inévitablement.

L'Italie ne s'est guère livrée à cet art si fin ; cependant, il ne faudrait pas oublier Propertius Rossi dont les noyaux d'abricots (non pas de pêches, comme dit Labarte) si précieusement ciselés, sont loin d'être éclipsés par les œuvres des artistes de Nuremberg et d'Augsbourg.

Les ateliers sont plus faciles à connaître que les œuvres à attribuer. Augsbourg travaille le bois, Nuremberg la pierre ; à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle seulement apparaissent la cire et le bronze.

Puis, il est intéressant de rechercher, — car on en est encore aux recherches — le rôle joué dans cette période artistique, par Hans Schwartz, Peter Flotner, Haguenauer d'Augsbourg, Ludwig Krugg de Nuremberg, Hans Daucher. S'il est une série artistique difficile à mettre au point, c'est incontestablement celle-ci; les documents sont rares, les monuments plus rares encore.

A lire le titre de la préface, on pourrait croire que le catalogue ne va signaler que des plaquettes et des médaillons de buis et de pierre. Grande serait l'erreur. Un *flabellum* très intéressant, bien que remontant seulement au XIV<sup>e</sup> siècle, et qui ne me semble pas un objet liturgique, d'autant qu'à cette époque l'usage en avait presque disparu en Occident — et le monument est essentiellement occidental, — des monstrances délicieuses, où *l'Agnus Dei* est remplacé par des scènes religieuses d'une finesse incomparable, des petits groupes en rondebosse, Adam et Eve, la Charité, des coffrets, des cadres, des patenôtres, des grains de chapelets, forment un ensemble complet, qui montre avec les médaillons sur pierre, à quel degré de perfection était arrivée cette branche de l'art en Allemagne.

Les portraits sont sans rivaux, d'une finesse d'exécution extraordinaire, d'une vie intense. Il faut dire que la Réforme en supprimant le culte des saints et leurs représentations, poussait forcément les artistes dans une nouvelle voie. Au canon, si flexible cependant, du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, succède la liberté de pensée, la représentation exacte des personnes; l'étude de ce qui touche de près l'homme remplace l'idéal, et pendant que l'Italie, que la France produisent ces pages pleines de souvenirs du passé, chrétien ou païen, l'Allemagne, dans ses transformations, reproduit ses nouveaux saints, à elle, ses grands hommes; les gens de moindre importance ne tardent pas à suivre. Et dans ce mouvement spécial, chacun veut garder son portrait, qui en pierre, qui en buis, pour le mettre dans son médaillier, ne pouvant ou ne voulant s'offrir une médaille commémorative en bronze.

Cependant, dans ces planches de si admirable reproduction, il me semble bien voir, pour ne parler que d'une, un modèle de médaille; les deux nos 158 — 159 (sur la planche X, no 157 — 158) bien que différents de 1 millimètre (136 et 137) ne doivent pas être autre chose que la face et le revers d'une médaille. A un œil, même peu exercé, il ne saurait échapper que le chevalier qui dort, (fig. 157) et que couronne une femme, n'est autre que Louis-Philippe Adler, vu de face dans la reproduction 158. Sa figure très caractéristique aux pommettes saillantes, aux yeux à fleur de tête, au front haut, à la barbe frisée, est

bien reconnaissable: le hasard seul ne saurait avoir réuni deux ressemblances aussi frappantes.

*Coutellerie.* — M. H. D'Allemagne a su se créer une spécialité de l'étude de la ferronnerie. Il n'est guère d'art qui ait été aussi peu étudié, il n'en est guère cependant qui se rapporte à plus d'objets, et qui soit plus pratique et en même temps plus artistique. Nous avons déjà étudié une des faces de la question avec la *Serrurerie*; aujourd'hui la notice sur la *Coutellerie* nous initie à la nouvelle branche de cet art aussi varié qu'élégant. Cette notice est très curieuse et, chose rare, pour un sujet archéologique, très amusante à lire. Car, s'il y a peu à dire sur la coutellerie elle-même, en y rattachant les fourchettes, les cuillers, les outils de vénerie, en disant non seulement leurs formes, leur histoire, M. D'A. pour reconstituer leur genèse, se voit forcé, à notre plus grand plaisir, de développer la vie intime de nos ancêtres, de nous les montrer à table, de faire connaître leurs mœurs, que nous trouvons certainement quelque peu patriarcales, dans certaines de leurs manifestations extérieures. Après un aperçu général, sur l'usage des objets de table, il reprend chacun d'eux en particulier: nous allons le suivre dans ses diverses séries.

Autrefois le couteau, la fourchette, la cuiller, étaient renfermés à clé, dans un *cadenas*, — la nef, — pour demeurer à l'abri du poison, à côté de l'*essai* ou *esprouve*. Avec Ollivier de la Marche, avec l'*Isle des Hermaphrodites*, avec Jean de Garlande, avec Martial d'Auvergne, nous apprenons que les couteaux naguère uniformes de Charles V ont maintenant des formes, des emplois et des noms différents; le tranchoir, le tailloir, le présentoir, suivant l'usage auquel il était destiné. Les planches nous en montrent d'admirables spécimens. Le luxe, mêlé à la religion, crée plus tard des couteaux de carême, de deuil, à manche d'ébène noir, remplacés à Pâques par les couteaux à manche d'ivoire: à la Pentecôte, — ne serait-ce pas plutôt à l'Ascension? — on placera sur la table, manches d'ivoire et manches d'ébène, en signe de la joie et de la tristesse qui caractérise cette fête. On trouve des couteaux sur lesquels sont notées les paroles du *Benedicite*, et des Grâces: l'*Évangile des Quenouilles*, défend enfin de donner en étrennes à sa Dame, un couteau. M. D'A. aurait pu rappeler cette vieille croyance, que si le couteau coupe l'amitié, une épingle la rattache et que la Dame qui accepte un couteau n'a qu'à rendre une épingle, pour éviter tout malheur.

Enfin les couteaux jouaient dans la vie de nos ancêtres un rôle si important qu'il y avait même la donation *per cultellum*, et que nous avons encore à la Bibliothèque Nationale, un

couteau du XI<sup>e</sup> siècle, qui accompagne une donation de cette espèce.

On a pu croire que les fourchettes remontaient assez loin. On trouve en effet dans les inventaires, des *forscettes*, des *furgettes*. Mais les premiers étaient des petites forces ou ciseaux, les secondes des cure-dents. Les fourchettes ne remontent guère qu'au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Une des premières officiellement constatées, est celle de l'Inventaire d'Édouard I<sup>er</sup>, d'Angleterre. Non pas qu'avant, la fourchette ne fût connue, mais c'était une véritable fourche de fer, qui servait à la cuisine à piquer les quartiers de viande et qui n'apparaissait pas sur les tables. A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, cuillers et fourchettes commencent à aller par paires : pourtant, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, les seigneurs et les dames mangent avec leurs doigts, ce qui nécessitait l'emploi si fréquent des *Aquamaniles* et des bassins pour laver les mains. Enfin au XVII<sup>e</sup> siècle, l'usage en devint commun, et vers 1690, tous les bourgeois et les hôteliers avaient des fourchettes d'argent.

La cuiller remonte à la plus haute antiquité ; d'abord coquille enchâssée à une queue de bois, puis de métal, elle n'est cependant pas très commune dans les inventaires. Clémence de Hongrie n'avait que 42 cuillers ; il faut dire qu'à table, chacun, servi dans une petite écuelle, buvait à même en la tenant par les oreilles, et que les sauces n'étaient pas en grand usage quand on mangeait sur des tranches de pain qui remplaçaient les assiettes. Mais il y avait la louche de cuisine, avec laquelle le cuisinier avait le droit de frapper les garçons de cuisine insoumis, la cuiller à passoir, à biberon, à drageoirs : puis les cuillers liturgiques, les cuillers à encens ; enfin le nom de cuiller s'appliquait à cause de la forme, à la palette, petit flambeau portatif pour circuler dans les appartements.

Les outils de vénerie demanderaient à eux seuls une très-longue notice. M. D'A. a dû se renfermer dans les limites qui lui étaient assignées, et ne faire que les signaler rapidement. Son article, long déjà par le nombre des pages et des documents, paraît cependant court au lecteur : c'est un mérite que tous n'ont pas. Aussi, ai-je cru qu'il était préférable d'en donner un rapide résumé, où chacun pourra puiser dans ce sujet nouveau, que de chercher à critiquer certains points de détails, qui n'eussent intéressé que bien peu de lecteurs.

*Les faïences italiennes, hispano-moresques et orientales.* — Qu'elles sont donc brillantes ces vitrines que catalogue M. Molinier ! Les émaux des majoliques éclatent en vibrantes tonalités ; les bleus profonds de Caffagiolo, les jaunes irisés

de Déruta, les rouges de Gubbio fulgurent de leurs reflets, accompagnés dans un ton pénétrant des ors chauds des hispano-moresques. Puis comme dans un concert, voici que cette brillante théorie s'en va mourant dans une gamme douce, où les vertes pâleurs des Faenza, aux longs éphèbes grêles, aux mascarons pyriformes mêlent leur poésie à celle des fonds citrins des fabriques d'Urbino.

Au milieu, les Orazio Fontana rivalisent avec les Patanazzi, apaisant par la finesse de leur décoration, les retentissants éclats de leurs voisins ensoleillés. Et de cet éblouissement naît, quand on ferme les yeux, l'impression de quelque chose de très chaud, qui vous pénètre.

C'est bien là le rôle de la majolique, de ces pièces destinées aux dressoirs, faites pour accrocher la lumière au passage, pour caresser les regards des convives. Aussi quand, oubliant son rôle uniquement décoratif, la céramique italienne se transforme en peinture de chevalet, suit-elle la même marche que le vitrail ; et les pièces de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du milieu même, ne peuvent souvent soutenir la comparaison avec les premières manifestations de Déruta, de Caffagiolo, d'Urbino.

Nuls ne furent plus coloristes que les majolistes italiens. Ton sur ton, oppositions violentes, profondeur, sécheresse, mollesse, dureté ; ils surent mettre tout en œuvre, pour la plus grande joie des yeux. Leur palette, assez pauvre d'abord, ne tarda pas à trouver dans la chimie une auxiliaire puissante. Les plus grands seigneurs y appliquèrent leur goût, et les maîtres de l'art, Titien lui-même, furent chargés de surveiller les commandes que les princes leur transmettaient. Aussi, ne puis-je partager l'opinion de M. M., quand il dit « que le malheur des temps aidant, la céramique italienne s'est installée sur la table et les dressoirs des princes, détrônant la vaisselle plate trop coûteuse et d'un caractère moins intime. »

Passé encore que la chose ait eu lieu en France, pour la faïence de Rouen, alors que Louis XIV commandait un service de terre après les revers de la guerre, mais je ne crois pas que ce fut la ruine qui forçait Alphonse de Ferrare, Isabelle d'Este, les Médicis, aux moments les plus brillants de leur splendeur, de commander des services, qui certainement coûtaient autant, si non plus cher que l'argenterie. Non, la Renaissance aimait l'art pour lui-même, la matière lui importait peu, et le service aux devises d'amour dont quelques assiettes sont chez le baron Alphonse de Rothschild, et un plat dans les vitrines Spitzer, furent certainement des objets d'art plus recherchés que la vaisselle plate elle-même.

Ce n'est pas sans un léger sentiment de satisfaction que je vois M. M., arriver enfin à écrire que les potiers italiens, furent *les élèves de l'Orient*. En 1888, il en parlait déjà, timidement ; aujourd'hui, il les rapproche des bas-reliefs admirables, apportés par M. Dieulafoy, de Suse. Le saut n'est-il pas un peu considérable, et les céramistes italiens du XV<sup>e</sup>, du XIV<sup>e</sup>, du XIII<sup>e</sup> siècle même, s'il le veut, connurent-ils ces vestiges des temps passés, sortis tout dernièrement de terre après un enfouissement de plus de vingt siècles ? Il faudra forcément rapprocher les distances ; ne désespérons donc pas de le voir, un jour, reconnaître que la mosquée d'Etschméatzine pourrait bien être une étape dans la question ; le premier pas est fait.

M. M. nous dit qu'il n'a point l'intention de résumer ici l'histoire de la céramique italienne : la tâche serait, en effet, difficile en un si court espace. Mais en présence des superbes pièces de la collection Spitzer on peut dégager la personnalité des ateliers, car on a devant les yeux des échantillons presque parfaits, qui permettent les comparaisons et résumés, chacun dans sa sphère, le *summum* de l'art des fabriques.

Faut-il partager ici entièrement l'enthousiasme de M. M. ? Déclarer cette série incomparable ? Il y a là une exagération d'auteur. La série des émaux de la collection Spitzer est supérieure à tout ce que je connais, sauf le trésor des rois de Hanovre ; mais pour les majoliques, les vitrines de l'avenue Marigny, de la rue Saint-Florentin, de MM. G. et A. de Rothschild peuvent rivaliser avec ce que nous admirons chez M. Spitzer. Sinon, c'est à croire que M. M. ne les a pas visitées.

Cependant il y a ici beaucoup à voir, beaucoup à étudier, beaucoup à comparer, ne serait-ce que le plat n° 37, du fameux service d'Este, aux cartouches allégoriques, au *bianco allato* qui caractérisent les produits princiers de Ferrare, exécutés pour Alphonse II et pour Isabelle. Ce qui permettrait peut-être de supposer que Nicolo da Urbino fit quelque temps partie de la pléiade des artistes, appelés à la cour de Ferrare, sans qu'il ait été obligé pour cela de changer son nom, son faire ou sa signature.

En présence des pièces signées, on peut discuter ici l'existence de Caffagiolo, de cet atelier, nié par les uns, certain pour les autres : l'opinion de M. Piot, au milieu des discussions passionnées qu'on a vu naître, paraît absolument saine. « Caffagiolo ne mérite ni toutes les pièces qu'on lui attribue, ni l'oubli dans lequel on voudrait le faire rentrer. » Ce qui est sorti de cet atelier, château des Médicis, est de la plus belle qualité, les pièces en sont signées *Chaffagiuolo*, accompagnées du trident et du P barré d'un S que M. M. semble

parfaitement expliquer par *Semper*, devise des Médicis, qui auraient ainsi marqué les pièces faites pour eux, dans leur atelier particulier.

Quant à Pesaro, la fabrique n'a jamais existé que dans l'imagination de Passeri, et Piot retrouve dans ces portraits au style très pur, un peu archaïque, à reflets métalliques qu'on attribue à cet atelier, le style de Pinturricchio, qui est de Déruta. La question n'est pas encore vidée.

Un point fort intéressant est celui des reflets métalliques de Gubbio.

Certes Gubbio, avec G. Andréoli en eut le monopole : mais comment furent-ils employés dans les pièces d'Urbino, de Francesco Xanto, par exemple ? M. M. me paraît fort bien résumer la chose.

G. Andréoli n'aurait joué qu'un rôle assez modeste de collaborateur dans les pièces des fabriques étrangères, posant dans des dessins finis des touches métalliques, parfois assez malheureuses. Mais faut-il lui en faire un reproche ? Les artistes étrangers à Gubbio, plus peintres de chevalet que décorateurs et coloristes, peignaient un sujet sans se préoccuper de l'emplacement des reflets, mis après coup, par mode. Qu'on examine au contraire les pièces sorties de Gubbio directement ; là, le reflet joue un rôle prépondérant ; bien posé, il fait ressortir le sujet. Point de ces arbres aux tons verts bleus si caractéristiques de Francesco Xanto, point de ces fonds de montagnes qui se perdent dans une brume douce, point de ces couchers de soleil sans dessous lumineux. Mais de gracieux portraits comme les nos 171-172, des grappes d'Amours qui saillent d'un fond métallique, comme le n° 158, des trophées aux armes étincelantes sur un fond uni, comme le 160 bis ; c'est là qu'il faut réellement juger G. Andréoli, auquel d'ailleurs son mérite avait fait attribuer le Patriciat en 1498, par ses concitoyens de Gubbio. C'est bien cette date en effet qu'il me semble avoir vu citer quelque part. Car M. M. qui sait d'habitude nous faire profiter de ses découvertes personnelles oublie dans cette occasion de nous indiquer sa source. Il nous la donnera probablement plus tard, sans aucun doute, en même temps qu'il nous parlera d'Etschméatzine.

*La sculpture ; marbre, pierre, terre cuite, bronzes.* L'article confié à M. Wilhem Bode était des plus compliqués. La complexité même du sujet devait forcément amener l'auteur à une foule de questions spéciales, intéressantes et difficiles ; malheureusement M. B. s'en est tiré, en les laissant un peu trop dans l'ombre. Il y avait à séparer le sujet en deux parties bien distinctes : les objets de simple décoration, disposés comme fonds, destinés à faire valoir par un arrangement

artistique le milieu même et uniquement lui, dans lequel elles se trouvent : telles les cheminées, les chenets, certains bas-reliefs, les marteaux de porte ; puis les objets d'art, comme les terres cuites, les bustes, les bronzes, avec ces mille riens qui font partie de la vie et dans lesquels nos ancêtres surent déployer l'art le plus raffiné. Une fois cette distinction bien nettement établie, le travail pouvait se pondérer ; chaque matière aurait eu sa part d'étude, et nous n'eussions pas à lire, dans une introduction générale de neuf pages, cinq pages sur un bas-relief original de Sassuolo, attribué par les uns à Alphonso Lombardi de Ferrare, par les autres à Antonio Lombardi de Venise. Aussi plus loin M. W. B. se trouve-t-il tellement restreint que c'est à peine s'il nous donne un aperçu des délicieux bas-reliefs des Luca, des Andrea della Robbia de la Collection.

Peut-être le croit-il trop connus pour devoir s'y étendre ? Il n'est cependant pas donné chaque jour de trouver des monuments aussi parfaits, des reproductions aussi intéressantes que celles qui accompagnent l'article et qui permettent d'étudier, comme sur l'objet même, des détails qui sont en résumé toute l'histoire des della Robbia.

Mais le bronze attire M. W. B. Il signale l'influence byzantine du Moyen Age, sans cependant parler des Didier du Mont-Cassin, des Pantaléo, qui donnent les portes de bronze du Mont-Cassin, d'Amalfi, de Saint-Michel-du-Mont-Gargano, de Saint-Paul-hors-les-Murs. Comme entre elles et les Ghiberti, les Donatello, les Luca della Robbia, nous n'avons guère que les portes de bronze du baptistère de Florence d'Andrea Pisano en 1330, leur influence presque directe ne peut être niée ; les rappeler n'eut donc pas été inutile.

Bien qu'il y ait là quelques excellentes lignes sur la statue équestre de Riccio, les développements, sur le grand art, auxquels M. W. B. se laisse de nouveau entraîner, étaient-ils si nécessaires ? Nous n'avons plus en effet à nous occuper que des *artes minores* : petites statues, vases, chenets, sonnettes, flambeaux. Un plus ample développement de l'École de Padoue, une école de décorateurs, comme M. W. B. l'appelle très justement, eût sans nul doute, satisfait le lecteur du *Catalogue*, auquel d'ailleurs, l'auteur revient excellemment à propos du buste de terre qu'on ne peut identifier, mais qu'il faut rapprocher de ceux du Musée Correr, du Musée du Louvre (salle Davillier), de la collection Pourtalès de Berlin.

L'art du Nord n'a ici que bien peu de représentants. La statuette de Pierre Vischer, reproduction de celle de l'artiste qui orne le tombeau

de saint Sébald à Nuremberg, — la *Revue de l'Art chrétien*, en a parlé en 1888, — pouvait nous faire espérer une notice moins concise.

Bref, l'article est plein de bonnes choses, mais mal équilibré : M. W. B. s'attache trop à certains points, il se voit forcé d'en négliger d'autres. Il ne s'est pas assez rendu compte qu'il écrivait, non pour une revue, mais pour le *Catalogue de la collection Spitzer*, et qu'un simple renvoi à l'étude de cette série, par Piot, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1878), ou la reproduction d'un article de la *Revue archéologique* (1878) ne suffisait pas à des amateurs, à des artistes, qui veulent apprendre sans peine, et demandent à l'écrivain de les instruire sans les fatiguer, pas plus d'ailleurs qu'à des érudits, qui connaissent ces articles et cherchent en vain ici quelques données nouvelles.

*Plaquettes.* — Peut-être l'intérêt de la fin du t. IV du catalogue ne répond-il pas tout-à-fait à notre attente. Ce n'est point le rédacteur, M. Molinier, qu'il en faut accuser, mais la suite même des séries, incontestablement de moindre importance. Exceptons-en toutefois les plaquettes, dont la valeur artistique ne fut jamais contestée dont l'influence sur les artistes des pays les plus éloignés, est reconnue depuis quelques années et répétons ici ce qu'en a écrit Piot, bon juge en la matière. « On désigne sous le nom de plaquettes, de petits bas-reliefs de bronze, qui nous paraissent avoir eu pour objet de conserver le souvenir des ouvrages des meilleurs orfèvres de la Renaissance italienne : baisers de paix, boutons de chapes, agrafes de vêtement, enseignes que l'on mettait aux bonnets, ornements que l'on attachait aux armures et aux ceintures, ou que l'on clouait sur les harnais des chevaux pour les jours de cérémonies. Enfin bas-reliefs, dont on ornait des coffrets, des salières et des encriers, toutes choses que l'on exécutait en argent et en or, repoussé et ciselé avec la plus grande délicatesse. On tirait de ces beaux ouvrages des empreintes en soufre et on les coulait en bronze pour en garder la mémoire et pour servir de modèles ou d'exemples. » A cette définition, très complète, M. Molinier ajoute avec raison, qu'elles reproduisaient également les modèles antiques, camées et bronzes, qui furent ainsi mis dans la circulation et que ces modèles parfaits, de minime valeur cependant, employés comme motifs décoratifs, constituèrent des séries, auxquelles les artistes de la Renaissance purent puiser, tout en épurant leur goût.

M. Molinier qui autrefois les a soigneusement étudiées nous signale ici les monuments où l'influence des plaquettes est indiscutable : à la cathédrale de Côme, à la porte du palais Strangi de Crémone. Puis il rappelle avec quelle discrétion mais avec quel art Donatello se servit des

plaquettes. En France, nous trouvons la trace de ces plaquettes italiennes : à Chartres, au tour du chœur de la cathédrale, à Valence, à Assier, à Tours, à Dijon, à Oiron ; mais, ce qu'oublie M. Molinier, ce sont les grès, dont nous avons parlé précédemment, sur lesquels les ouvriers céramistes appliquent, sans rien y modifier, de simples empreintes de plaquettes italiennes ou allemandes, en même temps que des reproductions de sculptures sur pierre de Munich.

Nombreux furent certainement les artistes qui exécutèrent ces plaquettes, qui les retouchèrent. Ceux qui copièrent, qui surmoulèrent, pour me servir d'un terme technique moderne, les camées antiques, sont difficiles à reconnaître : cependant Donatello, Andrea Riccio, en traduisant en plaquettes les estampes connues, y imprimèrent quelque peu de leur personnalité et sont reconnaissables à travers leurs modèles. Mais quel est ce *Moderno*, dont l'influence, par ses plaquettes, fut si réelle sur ses contemporains ? Certainement un artiste très connu du XV<sup>e</sup>, du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, qui cacherait sous un pseudonyme un des maîtres de l'art. Peut-être un jour quelque livre de comptes nous révélera-t-il son nom ; nous n'en sommes même pas, quant à présent, aux suppositions.

*Médailles.* — Je me vois forcé de déclarer ici toute mon incompetence. Néanmoins, puisque les médailles ne sont pas ici classées en un médailler, mais réunies comme œuvres d'art, il m'est permis d'en parler à ce point de vue. Car ce sont des portraits, dont la finesse ne saurait être assez vantée, et comme, côte à côte, voici les médailles italiennes, les médailles allemandes, les médailles françaises, on peut, ce me semble, comparer, non seulement le faire, mais étudier de près comment chaque artiste a rendu l'expression de ses modèles.

Il est certain que chaque peuple, pris dans son ensemble, a un aspect particulier, surtout au XVI<sup>e</sup> siècle, où l'aristocratie des diverses nations n'a pas encore mélangé son sang ; mais il se rencontre en plus dans le rendu, certaine exagération involontaire du type ; c'est là l'intérêt, pour nous, de cette réunion de précieuses médailles, qui semblent tombées hier du coin et qu'aucun accident n'a jamais effleurées. Aussi, est-ce avec un réel intérêt que je retrouve dans les médailles italiennes, ces figures des plats de Pesaro, ces Julia Bella sans nom, aux longues figures, au col menu, élégantes comme des verres de Venise, et qui s'appellent ici Helena Marsupini, Julia de Médicis. Voilà les Allemands, gros, courts, comme leurs larges et profonds vidrecomes : ils se nomment Jean Frédéric, électeur de Saxe, Stéphan Westner, Conrad Peutinger. Plus loin, ce sont les Français à l'air galant comme Henri IV, à la mine

futée, à la moustache en croc, comme Richelieu ; il n'est pas jusqu'aux vieux conseillers, au sieur de La Barrauderie, à Groslier, qui, avec leurs forts nez, ne reproduisent un des types gaulois, qui ne s'est pas encore perdu.

*Dinanderie.* — Par exemple, ceci devient un peu un cliché. — L'histoire de la Dinanderie est encore à faire. — Mon Dieu, depuis l'apparition du *Catalogue*, que d'histoires nous avons ainsi rencontrées à faire : c'est à croire qu'on n'a jamais travaillé dans notre bonne France ! Cependant il me semble, puisque nous rencontrons ici tant de chandeliers, que les PP. Cahier et Martin en ont parlé quelque peu. Puis, à propos des cuves baptismales, à l'occasion de celle de Saint-Barthélemy de Liège, M. Molinier, l'auteur de la notice, paraît avoir ignoré que M. Helbig en a publié la monographie, avec des illustrations qui laissent bien loin derrière elles, celles du travail des PP. Cahier et Martin.

Le nom de dinanderie vient de Dinant ; mais dès le X<sup>e</sup> siècle, cet art fut pratiqué avec succès par les Liégeois, au bord de la Meuse. Loin de rester dans son pays d'origine, il s'étend : les cathédrales réclament des chandeliers, des anges pour leur *ciborium*, des lutrins, des aigles ; c'est alors qu'on trouve les noms français des Moraux, qui travaillent pour Dunois, pour Louis d'Amboise, d'Alexandre de Vannes, fixé à Paris, qui travaille pour la cathédrale de Chartres, à côté des noms des artistes belges, Renier Van Thienen et Jean Veldener. Aujourd'hui toutes ces grandes pièces ont disparu ; il ne reste guère que des flambeaux, des aiguières, des coquemars, et c'est dans des collections, habilement composées, comme la galerie Spitzer, qu'il convient, malheureusement seulement, d'aller rechercher les spécimens d'un art qui n'a guère survécu à la Renaissance.

*Gemmes.* — Que M. Bonnaffé me pardonne la petite querelle que je vais lui chercher. Nul plus que moi ne rend justice à son goût délicat, à sa compétence indiscutable, au choix heureux des pièces de sa collection privée, amoureusement commencée, alors que les Sauvageot, les Du Sommerard étaient les premiers à comprendre la valeur artistique de merveilles dédaignées. Mais c'est trop sacrifier peut-être aux idées du moment, que d'appeler les gemmes, les vases précieux, les pierres gravées, objets de *curiosité*, si haute soit-elle. N'est-ce pas en effet les ramener un peu trop au bric-à-brac ; et quoiqu'il y ait des bibelots qui vaillent très cher, trop estimer l'art en gros sols. L'engouement — Dieu sait s'il est passager — ne saurait donner le niveau artistique ; pour la mode, passe, mais réellement ne lui demandons pas autre chose.

Donc les gemmes travaillées appartiennent, à mon avis, à l'art, exclusivement, et au plus pur, et non pas à la *curiosité* simplement, mot que nous réserverons bien plus justement, à d'autres séries, qui ne manquent pas ici : aux cuirs, aux grès, aux couteaux, à la verrerie, aux étoffes, aux jeux pour n'en citer que quelques-unes, dont les numéros valent beaucoup d'argent, les enchères l'ont prouvé ; mais pour l'orfèvrerie, les antiques, les tableaux, la sculpture, les émaux, nous ne saurions établir une catégorie trop spéciale, dépendant éminemment de l'art et pas de la *curiosité*, simplement.

Et ce n'est pas tout à fait une querelle de mots.

L'article de M. Bonnaffé, magistralement traité, dans un sens, nous parle des collections antiques, que l'auteur connaît à merveille ; il nous signale la passion des Romains pour les vases de pierres précieuses, les pierres gravées ; il nous montre les dactylothèques remplies des trésors de l'art ; il nous rappelle le triomphe de Pompée, rapportant les trésors de Mithridate, les convoitises de Néron, les ventes des Caligula, des Marc-Aurèle, des Pertinax, dont les richesses lapidaires soldèrent les frais de guerre ; c'est le côté collections, uniquement. Il laisse trop dans l'ombre, par exemple, les questions artistiques qui en découlent. Dire leur valeur, c'est beaucoup, faire connaître leur mérite serait mieux. Les monuments pour être rares, n'en existent pas moins : les camées du Cabinet des médailles, les antiques de la Galerie d'Apollon, sont là pour nous montrer la perfection atteinte par les artistes de l'Antiquité et du haut Moyen Age.

La question des vases murrhins soulevée par l'auteur, n'est peut-être pas très claire, empressons-nous de le reconnaître : on peut cependant approcher de la vérité. De certains passages de Pline — non pas tirés du Livre XXXVII, duquel on ne sort pas souvent, quand il est question de pierres — on pourrait presque affirmer qu'ils étaient d'antachate, Pline attribuant à cette pierre la propriété de sentir la myrrhe, d'où son nom peut-être, quand elle était brûlée. D'autre part, leur matière ne devait pas être très dure, puisqu'un consulaire, amoureux de sa coupe, avait pu en ronger le bord avec ses dents. Enfin la description qu'en donne Pline, doit faire croire que c'était une sorte de sardonix. Telle était l'opinion de Dutens, la plus acceptable de celles émises jusqu'ici. Je crois donc inutile, de chercher plus loin, surtout comme l'a fait Jacquemart, de demander à la Chine, si certains vases de porcelaine aventurine, nommés *rao-pien*, venant de la terre de Mauri-gu-Sima, aujourd'hui submergée, et d'où on les retire couverts de coquillages, n'étaient pas ces fameux vases murrhins de l'Antiquité.

Il est un autre point sur lequel M. B. me semble ne pas s'être assez appesanti. S'il signale justement les pierres essentiellement profanes, du paganisme le plus évident, qu'on remarque sur les monuments religieux du Moyen Age, s'il s'appuie excellemment sur les *Exuviae sacrae* du regretté comte Riant pour montrer un des motifs qui excitaient la vénération des fidèles, il paraît négliger absolument le côté talismanique des gemmes qui fait l'objet, cependant, d'une littérature spéciale de la basse Antiquité ; en ne parlant même pas des camées, des intailles dont les représentations avaient des vertus médicales reconnues (1), les gemmes seules et les objets qui y étaient taillés, par conséquent, avaient des qualités absolument particulières.

Les coupes d'améthystes empêchaient l'ivresse, les jaspes arrêtaient les hémorragies, la calcédoine facilitait les accouchements, le cristal faisait abonder le lait chez les femmes ; et je signale seulement ici, celles que leur taille permettait de transformer en objets précieux. Enfin, il est un point à bien mettre en lumière ; le verre, dans tout le Moyen Age est prisé comme le cristal, avec lequel il est confondu continuellement, sous le nom de *Pierre de voirre*. On savait le colorer de toutes teintes. Strabon nous l'apprend, et certains monuments de l'Antiquité et du Moyen Age, pris jusqu'ici pour des gemmes taillées, ne sont en réalité que du verre taillé ou filé, comme le camée de la chasse de Saint-Maurice d'Agaune. Enfin le *Livre des pierres d'Aristote*, et Teifasci nous apprennent que le cristal de roche pouvait être teint et remplacer les gemmes, dans la confection des vases précieux. La chose est à retenir.

Voici pour la première partie du travail de M. B. Quant à la seconde, nous n'avons qu'à l'analyser. Point de critiques à lui adresser, les renseignements à y recueillir sont aussi nombreux qu'intéressants.

Il nous rappelle l'aspect absolument médiéval et occidental de certains monuments admirables ; il nous montre l'infiltration orientale s'accomplissant par Byzance, par les pèlerinages, par les Grecs arrivant en Italie avec les traditions de la glyptique, après la prise de Constantinople par les Turcs ; il nous nomme enfin ces princes artistes de la Renaissance, intelligents, épris des merveilles de l'Antiquité, qui réunissent sur leurs dressoirs, dans leurs collections, ces gemmes précieuses qu'ils recherchent à l'envi et qu'ils font imiter, quand ils ne peuvent se procurer les originaux.

Ces derniers sont aujourd'hui dans les galeries publiques, dans les trésors d'églises ; les

1. Mély (F. de), *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age.* (Revue de l'Art chrétien, 1893.)

particuliers ne les peuvent acquérir, pas plus que ces merveilleux camées, qui doivent à l'infime valeur de leur matière première, d'avoir traversé, alors que tant d'objets d'art ont péri, les ans et les révolutions. Le marbre est devenu de la chaux, l'or, l'argent, le bronze ont été fondus, les pierres précieuses vendues, et dispersées : seules les gemmes travaillées ont bravé les hommes et les siècles ; mais connues, suivies, cataloguées, elles ont peu voyagé, et n'appartiennent pas au commerce.

Aussi ce ne sont guère que les objets du bas Moyen Age qu'on peut rencontrer dans les collections particulières : malgré son goût délicat, malgré ses fastueuses dépenses, M. Spitzer n'avait pu faire entrer dans ses vitrines de pièces antiques. Mais bien qu'il n'y ait aucune comparaison à établir entre ces productions du XVI<sup>e</sup> siècle, aux formes trop recherchées, à la décoration tourmentée, et les admirables vestiges de l'Antiquité, il n'y a pas à nier que M. Spitzer avait réuni la fleur de ce qu'un particulier peut acquérir.

On a beau ne pas aimer ces flambeaux, ces croix, ces baisers de paix surchargés d'orfèvrerie, il faut cependant admirer la sûreté de main avec laquelle les cristalliers exécutaient leur œuvre, ainsi que la préciosité des orfèvres qui les montaient. Les coupes, les vases n'ont plus cette élégance d'autrefois, ces formes heureuses, cette simplicité que les Chinois ont conservé dans le travail de leurs gemmes : mais ce sont des monuments imposants, ayant malgré tout grand air, grande tournure, qu'on les examine dans leurs détails, comme dans leur ensemble. Et il ne faut pas manquer d'ajouter que le procédé de reproduction de ces précieux objets, employé par les éditeurs du *Catalogue*, est absolument parfait. L'eau forte : c'est elle qui rend le mieux ces transparences de la matière précieuse, ces seconds plans, entrevus à travers les noirs d'un gras lumineux, ces éclairs fugitifs d'un rayon jouant dans la profondeur de la matière précieuse, que le velouté de la morsure peut seul fixer à jamais sur la planche qui nous admirons.

*Horloges.* — La vie fuit comme l'ombre, dit la devise d'un cadran solaire. C'est vrai. Mais cette ombre, chacun la veut mesurer, s'imaginant peut-être augmenter ainsi les instants de sa courte durée. Aussi, de tous les menus objets mobiliers, qui font partie intégrale de la civilisation, il n'en est peut-être pas, qui dès leur apparition jouissent d'une vogue plus grande que les horloges et les montres, et qui subissent, par cela même, à travers les âges, autant de transformations, imposées par le goût d'un moment. Au point de vue simplement humain, la vitrine des

montres de la collection Spitzer, véritables bijoux, est donc des plus intéressantes. On suit la mode, on voit l'impression d'une époque, n'en citerions-nous pour exemple que cette montre en forme de tête de mort, du temps de Henri III, alors que le roi, désolé de la perte de la princesse de Condé, faisait mettre ce triste emblème sur tous les objets à son usage personnel. Les boîtiers se transforment : ils sont ovales, octogones, carrés, en losanges, quadrilobés, en croix, en coquilles, en sphère, quelques-uns représentent des animaux. Derrière la glace qui les protège, on trouve mille spécimens, pas toujours heureux peut-être, toujours artistiques cependant. Peu importe la matière ; cuivre, argent, cristal de roche sous les Valois ; or, sous Louis XIV, le travail est tout, la matière, accessoire. M. Léon Palustre nous les présente, et en quelques pages, traitées avec la précision à laquelle nous sommes habitué de sa part, il nous fait l'historique de l'horlogerie, bien peu connu jusqu'à présent.

Mes lecteurs m'en voudront-ils de résumer tout simplement son étude ? Je ne le pense pas. Ils auront tout à y gagner et trouveront en quelques lignes ce qui a dû coûter de longues et patientes recherches au savant auteur de ce travail. Les informations n'abondent pas sur la matière, et si la collection Spitzer pouvait déjà fournir nombre de renseignements, M. P. a voulu les encadrer dans des remarques pleines d'érudition comme d'informations nouvelles.

Longtemps on demande à la clepsydre la division du temps : au X<sup>e</sup> siècle, la pesanteur des poids est substituée à l'eau ; mais sous Philippe le Bel seulement, l'adjonction d'une roue dite de rencontre ou à échappement, permettra d'introduire les horloges, réduites alors à un volume raisonnable, dans les appartements privés.

Pour arriver à la montre, il fallait trouver le ressort spiral, découvert sous Charles VII, puis le barillet, la fusée, la corde à boyaux remplacée plus tard par la chaîne à charnières : ce fut l'œuvre du XV<sup>e</sup> siècle et l'un des événements les plus remarquables de cette époque.

Jusqu'à Louis XI, les horloges sont œuvre de serrurerie ; l'invention des montres, change l'état des choses et sous François I, en 1544, on voit naître la corporation des horlogers qui empiètent quelque peu sur celle des orfèvres, car rouages et boîtiers, si délicatement ciselés, si richement décorés qu'ils soient, sortent du même atelier. Et parmi ceux qui collaborent à cette industrie nouvelle, nous retrouverons les artistes déjà rencontrés ailleurs, toujours admirés, comme graveurs, comme émailleurs, comme ciseleurs : les Étienne Delaulne, les Théodore de Bry, les Pierre Woëriot, les Suzanne de Court, les Abraham

Heeck, les Philippe Millot, les Jacquart, les Hursu, les Janssens.

Les montres sont pour la plupart d'origine française. L'œuf de Nuremberg n'est pas teuton, mais bien de ce côté-ci du Rhin ; il en va différemment des horloges, une spécialité allemande. Malgré leur richesse, leur fini, on ne saurait toujours admirer leur économie compliquée. Plus encore que pour les montres, peut-être, qui, véritables bijoux, peuvent suivre les lois de la mode, l'horloge qui a une destination spéciale, est forcée d'obéir à certaines traditions. Elle indique l'heure, qui doit être par conséquent toujours apparente, c'est là son but ; aussi ne puis-je admirer ces horloges en forme de boîtes, de livres, qui dissimulent leurs aiguilles, tandis que, malgré leur manque fréquent d'élégance, ces campaniles, ces éléphants à palanquin, que nous reverrons d'ailleurs au XVIII<sup>e</sup> siècle transformés par le goût français, sont agréables dans leur ensemble utilitaire.

*Instruments d'astronomie et de mathématiques.*

— Il fallait être comme M. Spitzer, un curieux dans l'acception ancienne du mot, pour songer à composer une vitrine avec les instruments d'astronomie et de mathématiques. Celle que nous fait connaître le *Catalogue*, montre d'ailleurs promptement l'importance artistique de ces petits monuments, que le goût des constructeurs sut transformer en véritables objets d'art. Aux siècles passés, d'ailleurs, les sciences les plus abstraites, demandaient une atmosphère artistique dont nous retrouvons partout la présence.

Bien certainement les archéologues vont se trouver fort étonnés devant l'article de M. Ernst. Il semble plus être un chapitre de l'*Annuaire du Bureau des longitudes*, que la préface d'un catalogue d'art et d'archéologie. Cependant il était indispensable de faire l'histoire des diverses opinions qui depuis l'origine de la science ont rempli les annales scientifiques ; mais j'avoue que bien que mêlé aux nombreux systèmes astrologiques des anciens par mes recherches sur les pierres gravées, je perds pied absolument dans ces différents, ces courbes épicycloïdes, ces équants et l'aberration des fixes.

L'astrologie y a pris également sa place : c'était indispensable. Née en même temps que l'astronomie, elle apparaît bien visible jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle pour ne pas dire plus près de nous encore.

Mais le développement de ces deux sciences, intimement parallèles, est-il ici assez également proportionnel ? Pour l'astrologie, ce que nous lisons, est un peu ce qu'on trouve partout, très résumé, trop même ; dans un catalogue archéologique elle devait tenir plus grande place. Puis,

comme l'origine de l'astrologie se perd dans la nuit de l'Orient, bien des lecteurs auraient été curieux de savoir les idées des Persans, des Hindous, sur la matière : un érudit comme M. E. eût tiré du livre de l'abbé Guérin sur l'astronomie indienne, des documents qui sous sa plume fussent devenus d'un haut intérêt. Il aurait pu développer les moments favorables aux grandes affaires, et surtout expliquer qu'à l'origine, les douze signes du zodiaque, les douze *khyettros*, étaient simplement des groupes d'étoiles qui, par leur apparition à diverses hauteurs, pendant certaines saisons, indiquaient aux laboureurs l'époque de leurs travaux. De là, à leur attribuer une influence prépondérante sur la vie humaine, la distance n'est pas considérable. Puis, pour l'époque médiévale, il ne parle pas de Junctinus, le célèbre astrologue : son livre, rempli de traités anciens, lui eût appris l'importance de ces œuvres antiques, bien peu étudiées, comme le *Centiloquium de Ptolémée*, dont l'influence fut prépondérante dans toute cette question astrologique. Ce n'est pas tout de constater les origines de la science, il faut en reconstituer l'histoire ; on semble trop l'oublier.

Tournons quelques pages, nous allons trouver à glaner. Nous voilà en plein dans notre sujet : les monuments eux-mêmes. Divisons-les en deux sections : ceux qui servent à mesurer le temps, ceux qui servent à observer les astres. M. E. apporte ici quelques détails intéressants qu'il faut joindre à ceux réunis plus haut par M. Palustre, à propos des horloges. Est-ce Pacificus, est-ce Gerbert qui inventèrent le balancier horizontal pour la détermination mécanique de l'heure ? Mais c'est revenir sur le chapitre précédent ; nous n'avons ici qu'à nous occuper des instruments destinés à la détermination astronomique de l'heure.

Laissons de côté les gnomons, car ils sont fixes et ici nous ne trouvons que des instruments portatifs. Cadrons, montres polaires, anneaux astronomiques, nocturnaux ou cadrans aux étoiles, horloges universelles, la plupart des pièces de la collection appartiennent à ces différentes catégories. Ici, la théorie est indispensable, et M. E., avec une compétence qu'on ne saurait trop apprécier, les passe tous en revue, en nous expliquant géométriquement leur destination et leur construction. Nous ne le suivrons pas autrement que sur les planches remarquables qui accompagnent l'article où nous admirerons à loisir de délicats petits cadrans solaires, aux fins zodiaques qui les décorent, de curieuses montres solaires italiennes (?) du XV<sup>e</sup> siècle en cuivre et en ivoire, de délicats calendriers perpétuels aux branches gracieusement repercées et ciselées, des tables de multiplication en forme de disques

ajourés, des octants d'ébène et d'ivoire, des niveaux de pointage allemands, des hausses de canon, véritables bijoux, que des attributs guerriers dans une heureuse disposition transforment en objets du plus haut goût, enfin des astrolabes orientales et occidentales, dont les gracieux enroulements serpentins dissimulent sous la délicatesse de la ciselure, la précision géométrique.

Bref, toutes les nations civilisées semblent ici avoir rivalisé d'art et de délicatesse dans la décoration d'instruments, destinés à être souvent cachés, et uniquement à la disposition des savants les plus positifs.

*Manuscrits et Miniatures.* — Si Spitzer ne s'est pas attaché à former une série de manuscrits et miniatures permettant, comme pour les autres suites de la collection, d'embrasser l'histoire d'un art spécial, il a cependant réuni quelques pièces de choix, qui donnent au visiteur une idée superficielle, il est vrai, satisfaisante cependant, du développement de la miniature au Moyen Age en Occident.

A côté d'un manuscrit persan, renfermant le texte du Boustan, élégamment écrit, orné de peintures dues certainement à un artiste du Nord de l'Inde, on trouve des monuments italiens comme la *Bible de Conradin*, du XII<sup>e</sup> siècle, des miniatures françaises et flamandes du XV<sup>e</sup> siècle, enfin des miniatures françaises et italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le manuscrit de Sion du X<sup>e</sup> siècle est surtout important pour sa reliure, il a été décrit avec les *Émaux. La Bible de Conradin*, dit M. Aug. Molinier, est une des perles de la série; mais que reste-t-il à dire, après M. Aug. Molinier qui la décrit de main de maître, et qui résume, dans une note substantielle, tout ce qu'on en sait et tout ce qu'on en saura probablement jamais. Une belle reproduction d'une miniature de saint Marc et de son lion permet de suivre sa savante dissertation. Si le savant auteur, par exemple, trouve une comparaison à faire entre la technique de cette miniature, à l'apparence vaguement byzantine, avec les vitraux du Moyen Age, il pourrait bien plutôt la rapprocher des émaux byzantins. Les lignes du vêtement de saint Marc, celles si arrêtées, relevées d'or, crénelées, du lion, ses ailes avec leurs échelons de teintes plates nettement précisée, leur couleur sans ombre, le rose de l'habit de l'évangéliste, semblent sortis du carton d'un émailleur byzantin. Il n'est pas jusqu'aux pois d'or, pleins, semés sur le fond bleu, qui ne rappellent l'économie des champlevés du XIII<sup>e</sup> siècle, dont l'imitation paraît avoir été la préoccupation de l'artiste qui exécuta cette miniature.

Cette étroite parenté entre l'émaillerie et la miniature est encore beaucoup plus visible dans les différentes écoles du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle. Ne dirait-on pas en effet un émail, que cette miniature française, n<sup>o</sup> 32, dont la laque brillante semble rutiler d'un paillon sous-jacent, au pourpre de Cassius, et cette miniature italienne n<sup>o</sup> 7, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle avec son entourage de grisailles sur fond noir, ne paraît-elle pas sortir du four de l'émailleur?

M. Aug. Molinier n'oublie pas de faire remarquer la lutte entre la manière ancienne des miniaturistes et la nouvelle école qui se forme au début de la Renaissance. Au réalisme du Moyen Age, il montre la succession de la peinture académique, et le *Pontifical de Léon X*, exécuté en 1520, est l'œuvre d'un artiste qui peint sur parchemin, ce qu'il aurait pu, tout aussi bien peindre sur toile.

Pour les questions d'art, on peut différer d'avis quelquefois avec M. Aug. Molinier; pour les questions de l'histoire du livre et des manuscrits, on ne saurait aller à l'encontre de ses dires. Combien sont savantes les lignes, dont nous connaissons le fond, mais qu'il est intéressant de voir développer par la plume d'un maître! Et c'est avec le plus grand plaisir qu'on lit les éclaircissements qu'il donne au sujet de ces grandes Universités, régies par de minutieux règlements, sous le contrôle d'un sévère corps enseignant, sur ces libraires laïques, qui nourrissent tout un peuple d'enlumineurs, de miniaturistes, qui fournissent aux bourgeois lettrés, ce que les couvents impuissants même à satisfaire les demandes du clergé, ne peuvent leur procurer. Et j'admire précisément cette notice, parce que le nombre d'objets à étudier est peu considérable, qu'il semblait y avoir peu à dire et que, justement à propos de ce peu, l'auteur, sans digressions, trouve le moyen de nous instruire, de nous intéresser par des généralités bien digérées parce qu'il les connaît à merveille, par cela même faciles à comprendre. Nous ne saurions trop l'en louer.

*La sculpture en cire.* — La notice sur les sculptures en cire de M. Le Breton est une causerie, mais rien qu'une causerie. Malheureusement, ce qui est fort intéressant sous le charme de la parole perd souvent à la lecture. L'agréable d'une conférence est certainement ce haché, ce décousu, ces aperçus dont on renvoie à plus loin la solution, et qu'on oublie de donner si on est pressé par l'heure; il n'en est pas de même d'une étude archéologique, où les etc., etc., ne peuvent remplacer ce qu'on est en droit d'attendre.

Le travail de M. Le Breton est trop long ou trop court. Trop long, s'il voulait uniquement nous

initier à la sculpture en cire proprement dite ; trop court, pour le sujet qu'il a voulu embrasser : l'histoire de la cire, qui réclamerait un volume. J'avoue que je me demande réellement pourquoi il est ici question de diptyques, de triptyques ; on a signalé leur emploi dans une autre partie du *Catalogue* ; mais puisque M. Le B. voulait en parler à nouveau, il aurait pu puiser dans la série des *Ivoires*, des renseignements qu'il donne ici par trop incomplets : nous aurions dû nous attendre, même, puisqu'il signale les usages des diptyques, à lui voir mentionner que précisément le port de Rouen, sa ville natale, fut un des derniers pays où l'usage des tablettes de cire, pour l'achat de la marée, n'a cessé que depuis quelques années.

M. Le B. avec une parfaite raison nous fait connaître quelques textes de l'Antiquité, qui nous apprennent que chez les Grecs, chez les Égyptiens la sculpture en cire était en honneur. Il en était de même des Assyriens, qui modelaient en cire la forme des cylindres qu'ils devaient ensuite graver. Voilà précisément un des points, où la rapidité d'une causerie nuit à la bonne tenue d'un article. Dans un même paragraphe l'auteur parle des modèles de cire qui servaient aux lapidaires et aux fondeurs de bronze ; et la phrase est si peu claire, qu'il est difficile de comprendre si les cylindres, — quoiqu'en pierre dure, — et les bronzes étrusques, étaient également moulés à cire perdue. Nous étions en droit, alors, d'apprendre ici ce qu'était la fonte en cire perdue, comme elle s'exécutait ; non seulement il n'en est pas question, mais presque à la fin de l'article, M. Le B. nous dit simplement (p. 182) : « On connaît le procédé de la cire perdue : dès lors il est inutile d'en parler. » Mais non, nous ne le connaissons pas !

M. Le B. est-il certain que seules les statues de marbre de l'Antiquité étaient enduites de cire ? D'abord étaient-elles enduites de cire ? N'étaient-elles pas simplement peintes à la cire, ce qui est bien différent, et le procédé de peinture ne découlait-il pas de l'enduit employé sur les ξόανα en bois, sur les antiques sculptures de tuf, dont la pierre molle, avec ses pores, demandait une matière qui fût disparaître, en les nivelant, les imperfections de la technique.

Nous voilà maintenant avec les cierges et les chandeliers. On pourrait se demander ce qu'ils viennent faire ici. Toujours des cires perdues ! Mais puisqu'il s'agit nous instruire par les monuments eux-mêmes, pourquoi citer des exemples difficiles à voir, qui sont à l'étranger, quand nous avons, près de nous, le candélabre de Reims, dont le moulage du Trocadéro (n° 87) permet à tous de l'étudier comme l'original même ? Puis ce sont les sceaux, les *Agnus Dei*.

Nous arrivons enfin à reprendre notre sujet. Peu de pièces nous restent de cette sculpture en cire du Moyen Age, mais les inventaires, les *Mémoires* du temps, nous en ont conservé les traces. Un savant auteur, Laborde, dans son *Glossaire*, a réuni les textes qui s'y rapportaient. Tout un long passage de M. Le B. n'est qu'une large copie des mots, *cire ouvrée, envoûtement, représentation* ; nous n'aurons qu'une critique à faire, par conséquent, c'est que Laborde est un peu trop oublié, et que, pour être transformés, certains passages deviennent absolument faux sous la plume de M. Le B., tel celui-ci : « L'envoûtement de Henry VI en 1445, coûta la vie à trois personnes, et servit à faire emprisonner la duchesse de Gloucester (Laborde, *Glossaire*, p. 264) », que M. Le B. transcrit ainsi : « L'envoûtement de Henry VIII fut cause de la mort des trois inculpés dans cette affaire, et de l'emprisonnement de la duchesse de Gloucester » (p. 171).

Les masques de cire ne sauraient être oubliés ; bien entendu celui du Musée Wicar de Lille brille au premier rang ; mais si M. Le B. signale les passages que lui ont consacrés MM. J. Renouvier et Gonse, il ne serait que justice de mentionner l'intéressante étude que M. Courajod a consacrée à cette suave figure, ainsi qu'à d'autres masques mortuaires dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* (t. 43, 1887). Je tiens d'autant plus à restituer ici à M. Courajod la part scientifique qui lui appartient, que quelques pages plus loin, je suis obligé de lui enlever ce que M. Le B. lui attribue bien à tort.

Ce n'est pas en effet M. Courajod, qui a dégagé la personnalité de Thomas Boudin, le sculpteur orléanais, en lui attribuant un bas-relief du tour du chœur de la cathédrale de Chartres, (qui n'est pas un bas-relief, mais une suite de statues grandeur nature). M. Guiffrey (*Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1887 p. 109), M. Herlison (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1888, p. 763-769), moi-même enfin (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1890), avons mis à peu près au point les trois personnalités de Thomas Boudin, de Michel Bourdin et de Thibaud Boudin, toujours confondues par ceux qui s'en sont occupés, même par M. Le B. aujourd'hui.

Pourquoi donc M. Le B. revient-il ici sur la sculpture en pierre de Munich, sur la sculpture en bois ? Si c'était encore pour modifier une opinion qui ne tient pas debout, celle d'attribuer aux plus grands artistes une foule de petites monuments parce que leur signature est au bas. Mais non ! Aussi je me vois obligé de renvoyer l'auteur comme le lecteur, au beau travail de M. Seymour Haden, que j'ai analysé plus haut à la série des sculptures en bois et en pierres de Munich.

Et nous retrouvons pour finir un de ces clichés de conférence, dont je me plaignais au commencement de cet article. A propos de l'Espagne : « Nous pourrions marquer le nom de plusieurs sculpteurs habiles... Malheureusement les documents nous font défaut ». Alors vous ne pouvez les citer, puisque vous manquez de documents !

Bref, si j'ai trouvé beaucoup à critiquer ici, je dois dire qu'il y a beaucoup de renseignements, peu sûrs comme on a pu le voir, mais brillamment présentés. Il y a là les matériaux d'un excellent article : fortement élaguées, découpées, remises au point, on sortirait de ces 22 pages une étude sur la sculpture en cire d'une dizaine de pages, très curieuse, bien documentée, qui accompagnée de références exactes, pourrait ainsi devenir un des bons mémoires du *Catalogue*.

*Broderies.* — Tout autre est l'article que M. de Farcy consacre à la broderie. Il ne fait pas l'histoire de cet art industriel, d'après les pièces qu'il a pu rencontrer dans ses nombreux voyages : l'*Histoire de la broderie* nous apprend pourtant qu'il a beaucoup vu. Il se contente, avec la plus saine appréciation de son rôle, de nous montrer la belle série pour laquelle il écrit, de nous en faire connaître le mérite, apprécier la valeur, en rendant en même temps pleine justice au goût éclairé de celui qui avait su réunir tant de jolies choses. Les échantillons les plus intéressants se trouvent ici ; il suit pas à pas son exposé, nous donnant avec les pièces mêmes de la collection, les explications techniques, mettant aussi à côté du texte une gravure qui nous permet de tirer profit de son savoir. Et ce n'est pas un mince mérite d'avoir ainsi su se borner, d'avoir en quelques paragraphes substantiels fait d'abord une courte histoire de la broderie, nous avoir montré ce qui la différencie de la tapisserie, de la dentelle, montré ce qu'était l'application rehaussée ou illuminée, expliqué les termes qu'on trouve à chaque ligne des inventaires et que le plus savant écrivain ne saurait faire comprendre comme le croquis le plus simple. Il fallait être du métier pour se servir à point de tous ces termes que les glossaires les plus parfaits peuvent avoir recueillis, mais non expliqués, nous apprendre enfin, dans ce court espace, ce qu'étaient ces ors nus, ces toiles lymogées, ces points de soie fendus, couchés, retirés d'or, nuancés, nattés, droits, de bouture, gaufrés, billettés, passés, lancés, plats, de plumetis, de tapisserie.

Maintenant que nous connaissons les termes, dont l'auteur va se servir, il nous dit ce que chaque pays a produit : l'Allemagne avec l'École de Cologne, l'Angleterre, l'Espagne, la Flandre l'Italie, l'Orient. Pourquoi faut-il que la France, soit ici à peine représentée — dans la grande période de l'art s'entend — ? M. de Farcy ne man-

que pas de nous rappeler les douloureuses destructions, suites des guerres de religion, comme des discordes civiles, dont les fauteurs brûlaient les broderies les plus délicates pour trouver dans leurs cendres, quelques onces de métal précieux d'une valeur presque insignifiante.

C'est alors qu'il peut, après les explications qui nous ont mis à même de le suivre, prendre par époques les pièces de la collection, en montrer la technique et dire en quelques lignes pourquoi chaque ville doit être classée sous telle rubrique. Il nous présente ainsi une Vierge et deux anges, ouvrage oriental du XII<sup>e</sup> siècle, l'Arbre de Jessé, *opus anglicanum*, la chasuble de la Résurrection, de l'École de Cologne, du XV<sup>e</sup> siècle, la chasuble de l'Adoration des mages, broderie de Bruges du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, des orfrois français du XVI<sup>e</sup> siècle. Je n'irai pas plus loin. Il me faut cependant citer le *Combat de l'ours* et la *Chasse du cerf*, que M. de Farcy retrouve dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, plus tard dans celui de Mazarin, enfin sous Louis XIV dans l'*Inventaire du Mobilier de la Couronne*, montrant ainsi l'intérêt de ces publications entreprises par le Ministère de l'Instruction publique, grâce auxquelles, il sera permis, un jour prochain peut-être, de suivre à la trace, dans bien des cas, les objets d'art dispersés par les révolutions.

Pour terminer, on ne saurait que s'associer pleinement au vœu de M. de Farcy, qui, en présence de ces admirables vestiges d'une de nos gloires artistiques passées, espère voir se fonder en France, une école qui puisse permettre à notre pays d'être à la tête des nations pour la broderie comme elle l'est déjà pour les autres arts industriels.

*Coffrets et Jeux.* — Les coffrets et les jeux terminent le cinquième volume. Nous n'avons guère qu'à les signaler. M. Em. Molinier, lui-même, l'auteur des deux courtes notices qui les accompagnent, se contente de quelques pages rapides. Ayant peu à dire, il s'en est tiré fort honnêtement. Pour les coffrets, il rappelle leur destination matrimoniale, leur procédé d'exécution en pâte de plâtre et de colle sur un bâti de bois, leur dorure, leur décoration, en faisant remarquer que c'est presque exclusivement l'Italie qui a produit ces petits objets mobiliers. Mais s'il rappelle que chez nous, c'était aux huchiers qu'étaient confiées les commandes de coffrets de mariage, qu'on pouvait transporter à dos de mulet ou de cheval dans les voyages, il ne mentionne pas les coffrets de mariage français, aussi petits que les coffrets italiens, en marqueterie précieuse, avec des garnitures d'argent, des façades architecturales meublées de petites statuettes, tandis que d'autres, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, sont simplement couverts de cuivre estampé. J'en connais qui auraient eu

bel air, dans leur sévérité française, à côté des brillantes couleurs des coffrets italiens.

Quant aux jeux, qu'en pouvait-on dire, si nous rappelons les textes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, qui nous apprennent que de tout temps nul n'a su arrêter cette passion du jeu ? Et pour en finir, comme le dit M. Molinier, si les jeux ne sont plus ceux d'autrefois, le diable paraît n'y avoir rien perdu.

*Armes et Armures.* — De toutes les séries de la collection Spitzer, celle des armes et des armures était certes une des plus complètes. Un volume tout entier lui est consacré ; M. J.-B. Giraud, le savant conservateur des musées de Lyon, en a rédigé l'introduction. Aussi, en présence de l'importance du travail, de l'érudition répandue à profusion dans ces pages substantielles, je ne me rappelai pas sans étonnement, ce que tout dernièrement M. M. Maindron imprimait dans la *Gazette des Beaux-Arts*, depuis l'apparition du *Catalogue* cependant : « Qu'a-t-on publié en France sur les armes depuis Viollet-le-Duc ? Aucun travail important ; tandis qu'en Allemagne et en Italie, paraissent de sérieuses et remarquables publications. » Soit dit, sans mépriser les érudits allemands et italiens, je ne crois pas qu'ils aient donné mieux ; je ne pense pas qu'ils aient même publié rien d'aussi important ; mais c'est une douce manie, de toujours parler de l'étranger. Les *Armes et les Armures* de M. Giraud ne semblaient pas cependant devoir être oubliées à ce point, alors surtout que M. Maindron exprimait le regret que le recueil de dessins d'Uroni, appartenant à Spitzer, ne fût pas édité et que précisément M. G. en donne ici les reproductions les plus intéressantes.

Le plan n'était certes pas embarrassant à établir : mais il était plus difficile de présenter, sans s'égarer, tous les détails qui en réalité sont l'essence même du travail.

M. G., après avoir divisé son travail en trois grandes périodes, du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup>, du XV<sup>e</sup> à la Renaissance, termine son étude par deux chapitres : l'un consacré aux épées, l'autre aux joutes et aux tournois. Dans chacun d'eux il se sert avec autant d'habileté que de conscience des inventaires, des chroniques, des historiens, des publications modernes de pierres tombales, mettant ainsi en œuvre, pour la plus grande instruction de ses lecteurs, le fruit de ses nombreuses et heureuses recherches.

Il commence par le haubert, en explique la technique, montre qu'à la suite des croisades, il remplacera tout à fait la broingne, qu'il est le véritable point de départ de l'armure défensive du moyen âge ; ce qui lui permet de faire ici une subdivision en armes défensives et offensives. Les arbalètes termineront cette première période.

Pendant le XIV<sup>e</sup> siècle, on voit s'opérer la transition de l'armure de mailles à l'armure de plaques de fer articulée ; imposé par la puissance des armes nouvelles, un artisan nouveau apparaît, le heaumier. M. G. nous montre cette transformation s'opérant successivement par les rondelles des coudes, les ailettes, les cuissots, les brassards, enfin par la *pissière* — terme dont la racine est *pis*, qui signifie poitrine. — Ce nom se transformera rapidement en pansière.

Toute cette partie s'appuie sur des textes indiscutables. Un des plus anciens, jusqu'ici, paraissait être le testament d'Odon de Roussillon de 1298 ; qu'il me soit permis d'en citer un autre, qui semble avoir passé inaperçu : de soixante-dix ans antérieur, il doit devenir certainement d'une importance capitale dans l'histoire des armes, du moins je le suppose.

Il est tiré des archives secrètes de la ville d'Orvieto ; Garampi l'a publié, mais il est resté bien ignoré, bien dissimulé dans l'histoire de *B. Chuara de Rimini*, où l'auteur l'a inséré à la page 231. C'est la quittance d'une armure exécutée en 1230 ; elle comprenait :

1 <sup>o</sup> <i>Sellæ de dextrariis.</i>	12 <sup>o</sup> <i>Capelli corii.</i>
2 <sup>o</sup> <i>Sellæ palafredi.</i>	13 <sup>o</sup> <i>Scuta.</i>
3 <sup>o</sup> <i>Sellæ de zonzinis.</i>	14 <sup>o</sup> <i>Superusbergi.</i>
4 <sup>o</sup> <i>Paria copertarum.</i>	15 <sup>o</sup> <i>Farsettum.</i>
5 <sup>o</sup> <i>Usbergi.</i>	16 <sup>o</sup> <i>Farsum purpuris.</i>
6 <sup>o</sup> <i>Paria caligarum ferri.</i>	17 <sup>o</sup> <i>Spathæ.</i>
7 <sup>o</sup> <i>Corretti.</i>	18 <sup>o</sup> <i>Cultelli.</i>
8 <sup>o</sup> <i>Mallatæ.</i>	19 <sup>o</sup> <i>Copertæ tacculini.</i>
9 <sup>o</sup> <i>Paria rigatorum de gamba et brachiorum.</i>	20 <sup>o</sup> <i>Paria pantiorum.</i>
10 <sup>o</sup> <i>Manicarum ferri sodar.</i>	21 <sup>o</sup> ..... <i>fortis cum variis.</i>
11 <sup>o</sup> <i>Elmus azzarii.</i>	22 <sup>o</sup> <i>Paria stivalium.</i>
	23 <sup>o</sup> <i>Paria ocrearum.</i>
	24 <sup>o</sup> <i>Clamides panni lombardi.</i>

Il y a là matière à longues dissertations et à identifications qui me paraissent assez difficiles.

Plus loin, M. G. nous parle des cimiers qui, servant surtout dans les parades, étaient faits de matériaux légers et pouvaient s'enlever facilement.

Puis il cite les centres de fabrication les plus renommés, en dehors de Paris : l'Allemagne, la Lombardie, l'Espagne, enfin Chambly en Beauvoisis, dont nous retrouvons le nom dans quelques inventaires. Mais je ne vois citées nulle part ici les armes de Philippe-le-Bel, dont cependant les historiens de Notre-Dame de Paris nous ont conservé de bonnes représentations, pas plus d'ail-

leurs que la petite armure du Musée de Chartres qui pouvaient fournir des documents authentiques. Je signalerai également à M. G., au moment de cette transformation dans laquelle les armes à feu jouent un si grand rôle, une description de 1350, tirée des Archives de Dantzig, publiée par M. Balter, qui me semble de nature à jeter une lumière intéressante sur les origines de ces nouvelles armes offensives.

Nous arrivons aux armures des Ordonnances, et aux changements nécessités par la nouvelle organisation militaire du XV<sup>e</sup> siècle. Et je ne peux m'empêcher de dire ici combien il est facile de créer des documents inédits ; je trouve en effet cité par M. G. un fragment d'une lettre de Guy de Laval à ses mère et aïeule, donnant en 1429 de nombreux détails sur la Pucelle, tandis que, triomphalement, il y a quelques jours, un grand journal de Paris, donnait cette pièce comme une découverte absolument récente.

La Renaissance vient encore une fois modifier l'armure. Non seulement le mode, mais aussi les nouveaux engins de destruction nécessitent des transformations, auxquelles l'industrie parisienne, stimulée par la concurrence étrangère, saura se plier rapidement. De nouveaux termes s'introduisent dans le langage des armuriers : l'hallecret, entr'autres, la cuirasse à l'écrevisse, dont M. G. trouve, avec juste raison ce semble, l'étymologie dans l'*halber Krebs*, demi-écrevisse, allemande.

Les joutes et les tournois, en présence des différentes armures de la collection, demandaient un chapitre spécial : ne fût-ce que pour en faire une distinction précise, et apprendre au lecteur que la joute avait lieu entre deux champions, auxquels les juges accordaient, avec certaines restrictions, des armes aussi dangereuses que pour le combat, tandis que le tournoi était, malgré les dangers qu'il présentait, une rencontre toute courtoise. Aussi les armes devaient-elles différer : et l'auteur part de là pour nous indiquer le service demandé à ces pointes acérées qui dépassent les armures : elles servaient à terminer les corps-à-corps sanglants dans les duels et les jugements de Dieu, ainsi que nous l'apprennent quelques vieux textes, cités par l'auteur.

Mais qu'était-ce que le faucré ? Est-ce bien la pièce de fer fixée à la cuirasse et destinée à tenir la lance en arrêt ? Point du tout ; jamais le mot *faucre* n'a existé, mais bien le *fautre*, qui est la garniture de laine feutrée, le *feutre*, fixée à la partie de la lance qui se plaçait sous le bras du cavalier.

L'épée ! De tout temps l'arme noble, et qu'on retrouve dans les inventaires les plus anciens, dans le testament du comte Evrard, léguant

à ses enfants ses trois plus belles épées qu'il décrit soigneusement. Le mot *viennoise* qui souvent l'accompagne ne vient pas de Vienne, en Autriche, comme quelques-uns l'ont pensé, mais bien de Vienne, en Dauphiné, absolument comme l'épithète de Bordeaux, qui bien probablement ne rappelle pas Bordeaux en Guyenne, mais Bordeaux près de Chambéry. M. G. nous explique que les épées lettrées n'étaient autres que des armes ornées d'inscriptions talismaniques ou poétiques comme celle de Guillaume de Wenne-maere, sur laquelle on lisait :

Horrebant dudum reprobi me cernere nudum.

Et puisque le monde n'est qu'un renouveau, n'oublions pas de rappeler qu'au moyen âge les chevaliers avaient deux épées, celle de corps qu'ils portaient sur eux, celle d'arçon attachée à la selle, réunissant ainsi en même temps les deux théories actuelles qui, dans la cavalerie de nos jours, laissent au cavalier à pied le sabre à son côté, qu'il accroche à la selle, lorsqu'il monte à cheval.

Après les usages, la technique. Ce mot *tauchie*, *atauxia*, que nous avons déjà rencontré à propos des incrustations sur métal, nous devons le retrouver ici : aussi on ne saurait que répéter ce qui a été déjà imprimé plus haut, que c'est le mot *tarsia*, italien, qui doit être le vrai terme originel, non le *tauxia* arabe : que ce terme doit venir de la ville de Tarse, comme damasquinage vient de Damas, car précisément cette large incrustation sur métal ressemblait à cette fine marqueterie de bois, que ceux qui ont voyagé en Arménie ont trouvée si fréquente et si habilement exécutée.

Parlerons-nous des armes à feu ? Rapidement, pour dire un mot seulement du paragraphe consacré par M. G. à la poudre.

Oui certes, bien avant 1250, elle était inventée. Pour n'être pas employée comme elle fut dans la suite, elle n'en joua pas moins dans l'Antiquité un rôle extraordinaire. Je ne puis résister au désir de citer un passage d'Apollonius de Tyane, que je lisais dernièrement : « Ainsi l'on rapporte qu'Hercule l'Égyptien et que Bacchus, après avoir parcouru, les armes à la main, l'Inde entière, se portèrent contre les Oxydraques, et à l'aide de machines s'efforcèrent d'emporter d'assaut la citadelle... Les sages ne firent rien pour se défendre, ils se tinrent dans le plus complet repos en face des assiégeants. Mais lorsque ceux-ci approchèrent, ils furent repoussés par des éclairs et par des coups de tonnerre qui enveloppaient les combattants et renversaient leurs armes. » Rapprochons ce passage de la « formule du contenu des flèches en roseau, si savamment mise en lumière par M. Berthelot dans sa *Chimie au moyen âge*, (t. III, p. 198) : « dix drachmes de

salpêtre, une drachme et demie de soufre, deux drachmes et demie de charbon ». Alors nous comprendrons l'antiquité de la poudre, qui mit quinze siècles peut-être à parvenir jusqu'en Occident.

Ici se termine le *Catalogue*. Et si, retournant le vers de Virgile, il m'était permis de

Magnis componere parva,

je rappellerais que si un grain de poussière noire dans un tube de métal, a suffi pour faire disparaître toutes ces armes que nous venons d'admirer, le léger coup de marteau d'un commissaire priseur a suffi également pour disperser aux quatre coins du monde, les merveilles qu'une persévérance habile avait su réunir avec la plus saine appréciation de l'art des siècles passés.

#### PRÉFACE.

LE critique d'art impeccable, l'historien des *Collections des Médicis*, l'auteur de l'*Histoire de l'Art*, M. Eug. Müntz, était tout naturellement désigné pour faire la synthèse du catalogue savant donc nous venons d'étudier la dernière partie.

A lui, mieux qu'à tout autre, il appartenait de juger dans leur ensemble, de rapprocher dans une étude approfondie les diverses séries que nous avons parcourues : et prenant de haut les introductions particulières, qui nous ont été présentées par nombre d'érudits, de mettre en valeur dans une préface pleine de science et d'impartialité, une collection aussi imposante que le Musée Spitzer.

Il n'est pas demeuré en dessous de sa tâche ; tout au contraire même. Car il a passé en revue dans une étude magistrale, admirablement pondérée dans sa concision, l'art humain, dans ce qu'il a de plus complet, depuis le haut moyen-âge jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, montrant à quel mobile avait obéi Spitzer, quelle tâche il s'était assignée, comment il avait compris ses séries, donnant ainsi, sans s'en douter peut-être, à Spitzer, un peu de ce lui-même, qui nous fait paraître son héros plus grand que nature, car le collectionneur se trouve ici, par le fait même, doublé d'un des plus fins érudits contemporains.

Et mon embarras est grand, en face de ces pages si délicates qui ne peuvent que perdre à être résumées. Comment faire ? Y mettre le moins possible du mien, sans nul doute.

Après avoir parlé du goût de Spitzer, de sa patience, des origines de sa collection, M. M. décrit l'endroit où est situé — où était situé, car nous devons maintenant parler au passé — le musée qu'il avait composé.

Ses richesses étaient classées en quarante-cinq séries ; nous les avons successivement vues défiler devant nous. Pour Spitzer tout avait son côté artistique, le dernier des ustensiles comme le plus beau des tableaux, il fallait seulement le découvrir, et il l'a découvert. Enfin, M. M. avec une bienveillance, qu'on ne saurait trop louer, veut nous persuader que c'est aux études qui viennent d'être analysées qu'il doit d'avoir pu mener à bien son œuvre. Nous admettons qu'il ait rencontré là d'excellentes choses ; mais la synthèse tout entière, elle est bien à lui, à lui seul.

L'ordre chronologique qu'il adopte va lui permettre d'emprunter à chaque série les jalons nécessaires ; œuvre essentiellement personnelle, qui fait de cette préface une étude d'une haute valeur scientifique, car c'est toute une théorie artistique que nous allons rencontrer dans ces pages aux aspects si variés et si intéressants.

Il nous montre l'art byzantin, dont l'idéal devient bientôt le mélange de la richesse dans la matière première et de la perfection dans la main d'œuvre. Avec lui, nous suivrons le développement de la sculpture byzantine depuis sa séparation d'avec la sculpture latine ; il nous la présente dans les ivoires de la collection, nous signalant les influences orientales et occidentales dans ces diptyques du VI<sup>e</sup> siècle, dans ce coffret du VIII<sup>e</sup> siècle, dans ces deux ivoires du X<sup>e</sup> siècle, n'oubliant pas de rappeler l'influence des petits monuments sur la technique des pays les plus reculés.

L'art arabe suit ; un coffret du VIII<sup>e</sup> siècle nous initie à la primitive sculpture en ivoire ; puis ce sont les lampes de mosquées, les étoffes, et cette série, faisant suite à l'art byzantin, dont elle diffère assez peu, nous amène à une époque voisine de la nôtre.

Laisant alors de côté les Byzantins et les Musulmans, qui finissent en quelque sorte par se pétrifier, artistiquement parlant, il trouve dans les vitrines de la collection un point de repère, une bague en or mérovingienne, avec ses grenetis, ses filigranes, ses perles d'or, puis un peigne de la Renaissance carlovingienne qui nous conduiront jusqu'aux tristes jours qui précèdent l'An Mille et auxquels succédera une véritable renaissance.

Dans les sculptures sur ivoire de ce renouveau, malgré leurs contournements, on rencontre une certaine allure. Les artistes byzantins qui arrivent en Allemagne à la suite de Théopanie, femme d'Othon II, vont donner une nouvelle impulsion à l'art. Mais cependant ils ne sauraient changer le sentiment du Nord : les chimères, les dragons s'étaleront toujours aux premiers rangs des travaux de l'école germanique. Puis, c'est

également l'architecture dont on retrouve les traces dans les moindres meubles et ustensiles : les encensoirs et les chandeliers de la collection mettront ce point bien en évidence.

M.M. nous fait ici toucher du doigt l'essor de la vie politique et religieuse qui place certaines branches de l'art en avant, en laisse d'autres en arrière ; telle, l'architecture, qui par le style original du XII<sup>e</sup> siècle prendra le pas sur les petits monuments : eux resteront encore quelque temps attachés aux errements du passé.

Si, dans leur ensemble, les productions du style roman sont peu agréables par leur extrême sévérité, combien, au contraire, dans les périodes suivantes reviennent la sérénité, la gaieté, le rire ; comme à la timidité, à la raideur, à la pauvreté succèdent la variété, la souplesse, la vie ! Le gothique transforme toutes les branches de l'art. La sculpture sur ivoire ? Voici un troussequin de selle, des crosses avec leurs étuis de cuir gaufré, des diptyques aux figures spirituelles, des sujets laïques, dans lesquels l'amour tient déjà sa place. L'orfèvrerie, la bijouterie, les miroirs, l'émaillerie, la verrerie sont là pour nous montrer le degré de perfection atteint par tous ces artistes du moyen âge.

Dans cette école, l'uniformité domine cependant, parce qu'elle découle d'une cause raisonnée ; mais aussitôt qu'on approche de la Renaissance, cette discipline sévère se relâche et tous ces feuillets, ces statuettes d'ivoire et de bois, cette ferronnerie, ces meubles nous initient à la poursuite de formes nouvelles ; le cosmopolitisme de la collection permet d'embrasser d'un seul coup d'œil les dernières productions des artistes gothiques.

La Renaissance, dans la collection Spitzer, est, nous dit M. M., pour nous donner le vertige. Peut-être ici, n'irais-je pas aussi loin que lui, car je ne saurais admettre sans restriction sa formule : « qui dit Renaissance, dit harmonie ».

Cependant, on est forcé d'admettre qu'à la distinction des formes, l'artiste sut joindre le culte de la couleur. C'est beaucoup, mais ce n'est pas assez, pour nous faire oublier la suavité du moyen

âge que nous venons d'entrevoir et les délicats sentiments, pleins d'idéal, des maîtres du vieil art gothique.

Suivons notre guide. Pour l'Italie, l'éminent écrivain développe les théories si attachantes dont *l'Histoire de l'art* nous a fait connaître les prémices. Bien que, dans cette partie encore, je ne puisse partager complètement les idées du maître, « de nuit close de ce côté des Alpes au XV<sup>e</sup> siècle, quand l'aurore s'est levée depuis longtemps chez les autres », il faut rendre pleine justice à la consciencieuse honnêteté avec laquelle il présente ses théories.

Qu'on admire ces sculptures en marbre, en bronze, ces imitations de l'Antiquité, ces plaquettes, ces orfèvreries, ces cuirs, ces peintures, ces incrustations de la Renaissance italienne, je ne saurais contredire ; mais faut-il pour cela trouver que notre XV<sup>e</sup> siècle est encore dans les ténèbres ? La collection Spitzer est là pour crier bien haut qu'il n'en est rien. Entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle français je n'hésite pas ; ce qui n'empêche que je suis avec un plaisir infini cette dissertation pénétrante.

A ces deux branches si distinctes de l'art, M.M. oppose l'essor germanique. « Autant les écoles latines brillent par la distinction et la pureté des formes, autant celle-ci se plaît à fouiller et à creuser, emportée qu'elle est par le désir inassouvi de précision et de vérité ». Les séries allemandes si complètes nous permettent de reconnaître la vérité de cette assertion.

La Flandre dépend quelque peu de cette école bien que l'art espagnol ait eu sur elle son influence, la série des broderies des deux pays est ici richement représentée.

Cette magistrale étude se termine par le vœu que bien d'autres ont formé : la conservation intégrale du Musée Spitzer. Nous avons vu, hélas ! ce qu'il en était advenu. M. M. du moins aura la satisfaction d'avoir mis la dernière pierre, la meilleure, au monument imposant, légué aux générations futures par un collectionneur hors ligne, dont l'œuvre serait aujourd'hui impossible à recommencer.



## Table des Matières.

Agnus Dei ... .. 17	Faïences hispano-moresques ... .. 18	MÜNTZ (Eug.) ... .. 6, 30
Antiques. ... .. 1	Faïences orientales ... .. 18	Oiron ... .. 8
Armes ... .. 28	FARCY (L. de) ... .. 27	Orfèvrerie civile ... .. 10
Armures... .. 28	Flabellum ... .. 17	Orfèvrerie religieuse ... .. 5
Astrologie. ... .. 24	Fouchettes... .. 18	
Autels portatifs ... .. 1	FROEHNER ... .. 1	PABST (Arthur) ... .. 15, 16
		PALISSY (B.)... .. 9
Bagues ... .. 14	GARNIER (Éd.) ... .. 13	PALUSTRE (L.) ... .. 5, 23
Bijoux ... .. 14	Gemmes. ... .. 21	Peignes... .. 4
BODE (Wilhem)... .. 19	GIRAUD (J.-B.) ... .. 28	Pierres précieuses. ... .. 15
Boîtes à miroirs ... .. 4	Gnomons ... .. 21	Pierres sculptées... .. 19
BONAFFÉ (Edm.)... .. 8, 14, 21	Grès. ... .. 15	Plaques de reliure. ... .. 2
Broderies ... .. 27		Plaquettes ... .. 20
Bronzes... .. 19	Horloges. ... .. 23	POPELIN (Claudius) ... .. 7
	Horloges astronomiques ... .. 24	Poudre ... .. 29
Céramique. Cf. Faïences, majoliques ... .. 13	Incrustations sur métal ... .. 10, 11	Saint-Porchaire ... .. 8
Chrysographie ... .. 11	Instruments d'astronomie... .. 24	Sculptures ... .. 19
Cires ouvrées. ... .. 21	Instruments de mathématiques. ... .. 24	Sculptures en bois ... .. 16
Coffrets... .. 2, 27	Inventaire de 1230 ... .. 28	Sculptures en cire. ... .. 25
Cors. ... .. 2	Ivoires ... .. 1	Sculptures en pierre de Munich ... .. 16
Coutellerie ... .. 17	Jeux. ... .. 27	Selles ... .. 4
Crosses... .. 2		Serrurerie ... .. 9
D'ALLEMAGNE... .. 9, 17	LE BRETON (G.)... .. 25	Tapisseries ... .. 7
Damasquinage ... .. 11	Majoliques Italiennes. Cf. Céramique ... .. 18	Tauchie... .. 12, 29
DARCEL... .. 1, 10	Manuscrits ... .. 25	Terres cuites. ... .. 19
Dinanderie ... .. 21	Marbres... .. 19	Triptyques ... .. 2, 26
Diptyques ... .. 2, 26	Médailles ... .. 21	Vases murrhins ... .. 22
ELOI (Saint)... .. 5	Meubles... .. 8	Vénerie (Outils de) ... .. 19
Émaillerie ... .. 5	Miniatures ... .. 25	Verres ... .. 12
Émaux ... .. 5, 7	MOLINIER (A.) ... .. 25	Verres églomisés... .. 12
Enceensoirs ... .. 6	MOLINIER (É.) ... .. 9, 11, 12, 13, 18, 20, 21, 27	Verres peints. ... .. 12
ERNST ... .. 27	Montres. ... .. 23	Vierges... .. 5
Faïences. Cf. Céramique ... .. 8	Montres polaires. ... .. 24	Vitraux... .. 13
	Mors de chapes ... .. 6	



