

NOTES CRITIQUES SUR LA « PAIX »

ATTRIBUÉE A MASO FINIGUERRA

ET SUR SES DIFFÉRENTES ÉPREUVES



L'HISTOIRE de la gravure comprend un chapitre, celui de la *Paix* de Finiguerra, que l'on pourrait croire complet : les premières lignes en furent écrites en 1550 et, depuis près de quatre cents ans, elles ont été commentées et discutées, souvent avec passion. La discussion est close aujourd'hui sur la plupart des points, et pourtant le dossier de cette estampe célèbre présente encore beaucoup de lacunes ; mais il est si ancien, qu'avant d'y ajouter quelque chose de nouveau, si peu que ce soit, il est nécessaire de rappeler au lecteur l'état de la question. On peut la résumer par un exposé chronologique en deux phases : I, la naissance de la légende ; II, son déclin.

I. — 1452. Maso di Finiguerra, orfèvre florentin, exécute pour le baptistère de Saint-Jean une *Paix*¹ niellée, conservée aujourd'hui au musée du Bargello. Le compte de cette *Paix* figure dans les archives de Florence.

1550. Vasari, dans la vie du graveur bolonais Marc-Antoine Raimondi, raconte que Finiguerra, pour vérifier l'état d'une plaque d'argent gravée au burin, avant de la soumettre au travail du nielle, a pris sur papier une empreinte de la gravure encrassée de noir et d'huile et qu'il a découvert ainsi l'impression en taille-douce.

1. « *Paix* » : plaque de métal décorée d'un sujet religieux que le prêtre donne à baiser aux fidèles qui vont à l'offrande pendant la messe. L'église catholique a remplacé par cette cérémonie le baiser de paix qu'échangeaient les premiers chrétiens.

1732. L'amateur français Pierre-Jean Mariette, préoccupé d'éclaircir l'histoire des origines de la gravure et de contrôler le récit de Vasari, demande au savant florentin Gaburri de chercher pour lui des estampes de Finiguerra. Gaburri n'en trouve pas ; il envoie à Mariette le dessin d'une *Paix* niellée, représentant le Couronnement de la Vierge, conservée au baptistère de Saint-Jean et attribuée à Finiguerra par l'archéologue Gori, prieur de ce baptistère.

1759. Gori précise cette attribution dans un ouvrage intitulé : *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III (Florence). Il y affirme que la *Paix du Couronnement de la Vierge* est bien de Finiguerra, et que cette *Paix* remarquable a donné naissance à l'art de graver au burin sur des planches de cuivre pour en tirer des épreuves. Il cite, à l'appui de cette affirmation, les comptes du registre des marchands, conservés aux archives de Florence.

1797. Le savant italien Zani trouve à Paris, dans un fonds ancien du Cabinet des Estampes, une épreuve sur papier de la *Paix du Couronnement de la Vierge*. Il la contrôle au moyen du dessin envoyé à Mariette en 1732, et, s'appuyant sur le récit de Vasari et sur les affirmations de Gori, il présente en 1802 cette estampe au monde savant comme le premier spécimen de l'impression en taille-douce, découverte en 1452 par Maso Finiguerra.

II. — 1841. Le baron de Rumohr, savant allemand, s'attache à démontrer que Finiguerra n'a pas inventé l'impression de la gravure au burin.

1884. Le collectionneur français Eugène Dutil public le fac-similé du compte des archives de Florence, relatif à la *Paix* exécutée par Maso Finiguerra. Ce compte n'indique pas le sujet de la *Paix*, et le poids qu'il donne ne correspond pas à celui de la *Paix* représentant le Couronnement de la Vierge ¹.

1884. Le savant italien Gaetano Milanesi prouve, de son côté, que Gori a trop sollicité les textes des auteurs florentins. Vasari (dans la *Vie de Pollajuolo*), Cellini (dans son *Traité de l'orfèvrerie*) parlent des *Paix* de Finiguerra conservées au baptistère de Saint-Jean, et citent, l'un des scènes de la Passion, l'autre une *Crucifixion*. Ils ne disent rien d'un *Couronnement de la Vierge*.

1894-1907. Les idées de MM. de Rumohr, Dutil et Milanesi sont approuvées par les écrivains qui s'occupent spécialement de Finiguerra ou de l'histoire des nielles : MM. Kristeller (1894), Sidney Colvin (1898), Marc Rosenberg (1907).

C'est précisément pour répondre à une demande de renseignements de M. le Dr Rosenberg, que nous avons dû étudier très attentivement la *paix* dite de Finiguerra, et les pièces d'archives qui s'y rattachent : cet

¹. Le grand livre des marchands, où se trouvait l'original de ce compte, a disparu. Le compte est conservé dans un manuscrit de Carlo Strozzi : *Fatti e memorie delle arte dei Mercatanti di Calimula*, vol. II, ch. III : Archivio di Stato.

examen nous a permis de relever certains documents dont nos devanciers n'ont pas cru devoir faire usage et qui éclairent d'une lumière nouvelle les figures intéressantes de Zani et de P.-J. Mariette. Le savant abbé Zani a été l'objet, au cours de la discussion, d'insinuations calomnieuses dont il est juste de prouver la fausseté, et, comme on a toujours parlé de l'opinion de Mariette sans la donner, il peut être intéressant de savoir ce que pensait sur la question un homme qu'on a appelé le plus grand amateur de tous les temps.

Il y a, de la *Paix du Couronnement de la Vierge*, une épreuve sur papier et deux empreintes sur soufre : leur authenticité n'a jamais été établie d'une façon bien ferme. C'est un point que nous espérons fixer, grâce à une constatation purement matérielle.

Personne, aujourd'hui, ne songe à mettre en doute ce que, dès 1860, Renouvier écrivait avec beaucoup de sagesse : « Plus on parvient, dit-il, à connaître d'estampes incunables, plus on se persuade que l'origine de la gravure est un fait complexe et qui ne saurait être précisé, quant au procédé, à l'invention, au pays et à la date.... » Il ne s'agit donc ici que d'apporter au dossier d'une pièce célèbre quelques éléments nouveaux, et non de s'attarder, une fois de plus, au récit puéril de Vasari.

« Ces histoires, dit M. le D^r Lehrs, dans l'excellent ouvrage qu'il vient de publier sur la gravure au xv^e siècle¹, ces histoires valent tout juste celle de la fille du potier Deburates², qui aurait découvert le dessin en s'amusant à suivre sur le mur, avec un charbon, les contours de l'ombre portée de son amant ». Cette phrase, empruntée presque textuellement à un ouvrage d'Henri Bouchot³, caractérise de la façon la plus heureuse les légendes qui se sont créées sur l'origine de la gravure et sur les personnages qui passent pour l'avoir inventée.

La légende de Finiguerra a dû circuler chez les orfèvres de Florence, comme celle de Dibutade chez les potiers de Sicione ; c'est une histoire d'atelier qui passa longtemps pour une vérité scientifique. Vasari l'avait publiée en 1550 ; deux cents ans plus tard, Gori ajouta une précision malen-

1. Max Lehrs, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, p. 3. Wien, 1908.

2. Ou Dibutade.

3. Henri Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 14. Paris, 1902.

contreuse au texte assez confus de Vasari ; sans hésiter, il désigna, dans le trésor du baptistère de Saint-Jean, la *Paix* de Finiguerra qui avait servi à inventer la gravure et il appuya cette affirmation d'un compte extrait des archives de l'État. Zani tira simplement les conclusions de ces prémisses, quand, après avoir découvert en 1797, au Cabinet des estampes de Paris, une épreuve imprimée sur la *Paix* du baptistère, il la signala au monde savant, en 1802, comme la plus ancienne gravure connue.

La *Paix* de Finiguerra représenta dès lors quelque chose de l'orgueil national de deux peuples et son histoire fut enseignée comme un dogme à plusieurs générations.

En 1841, pourtant, le baron de Rumohr, dans une brochure introuvable aujourd'hui¹, essaya de démontrer que Finiguerra n'avait pas inventé l'impression de la gravure en taille-douce. La démonstration fut reprise et accentuée par M. Gaetano Milanesi, dans un article intitulé : *Maso Finiguerra et Matteo Dei. Le nielle du Couronnement de la Vierge restitué à son véritable auteur*². M. Milanesi rappelait que, d'une manière ou de l'autre, les orfèvres avaient l'habitude de tirer des épreuves des ouvrages où ils employaient le burin et que Finiguerra s'était conformé à un usage courant. Ajoutons que ces épreuves devaient surtout servir à conserver ce qu'on appelle aujourd'hui, en termes de commerce, les modèles de la maison. M. Milanesi a fort bien présenté dans son article tout ce qui a trait à l'invention de la gravure ; il a été moins heureux en ce qui concerne l'attribution du célèbre nielle à Matteo Dei. Son argumentation, un peu spéieuse sur ce point, a appelé des rectifications de la part d'un érudit qui compte pourtant parmi les adversaires les plus déterminés de Finiguerra, M. Paulowski³.

La même année, au moment où paraissait l'article de G. Milanesi, Eugène Dutuit publiait le tome 1^{er} du *Manuel de l'amateur d'estampes* : il y fit subir à la découverte de Zani, aux textes de Vasari, Cellini, Gori, etc., l'examen le plus rigoureux ; il vérifia le poids du nielle et, le trouvant en désaccord avec les comptes du registre des marchands, en arriva

1. Von Rumohr, *Untersuchung der Gründe für die Annahme dass Maso da Finiguerra, Erfinder des Handgriffes sei, gestochene Metallplatten auf gewöhnliches Papier abzu drücken*. Leipzig, 1841, 60 p. in-8°.

2. *L'Art*, 1884, t. XXXVI, p. 66.

3. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'Estampes*, t. I, 2^e partie, p. 19 et p. 30.

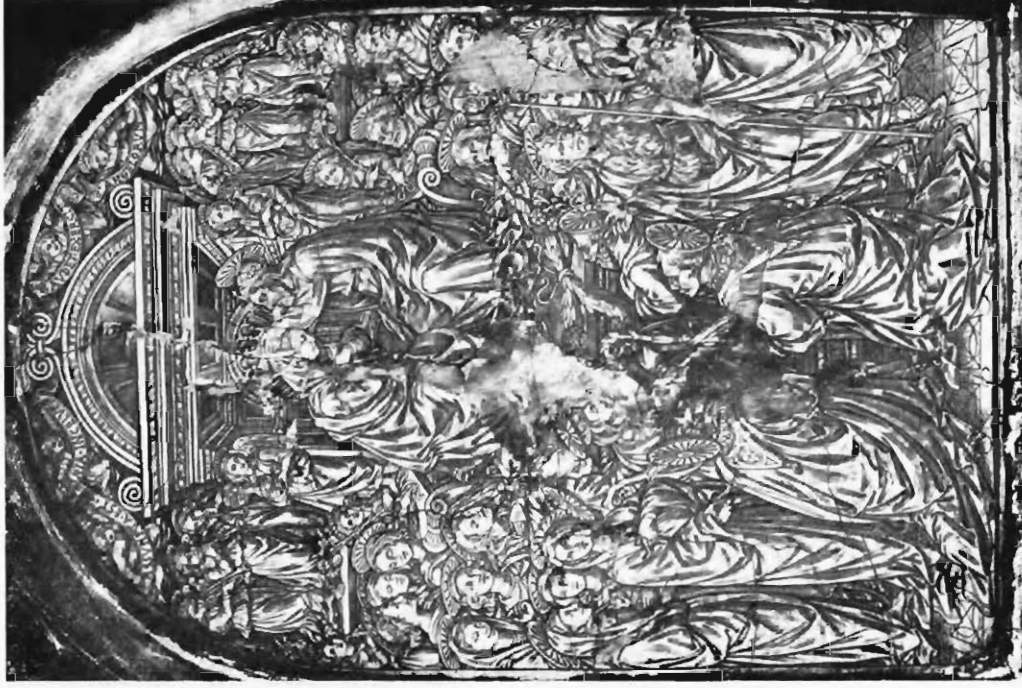


FIG. 2.



FIG. 1.

LE COUCHONNEMENT DE LA VIERGE. — FIG. 2. ÉPREUVE EN SOUÈRE DU BRITISH MUSEUM.

FIG. 1. NIEUVE DE FLORENCIA, ATTRIBUÉ À MASO FINIGUERRA.

à des conclusions qu'il s'abstint de formuler d'une façon positive, « par condescendance, dit-il, pour une opinion longtemps accréditée ».

Le compte du registre des marchands indique pour la *Paix* d'argent dorée, niellée et émaillée, payée à Maso Finiguerra, un poids correspondant, selon Dutuit, à 1.865 de nos grammes.

La plaque niellée du *Couronnement de la Vierge*, actuellement au musée du Bargello, pèse 107 grammes; la monture de vermeil, dans laquelle elle est enchâssée, en pèse 1.073; soit 1.180 grammes en tout.

Malheureusement cette monture en vermeil est de la fin du xv^e siècle, et le seul fait qu'elle est d'un style postérieur de cent ans, au moins, à celui de la plaque niellée, rend inutile toute comparaison entre les différents chiffres que nous venons de citer. On suppose que la monture d'origine a disparu en 1529, lorsque les Florentins, pour subvenir à des frais de guerre, firent fondre une grande quantité de pièces d'orfèvrerie, comme le raconte Vasari dans la vie de Pollaiuolo.

En 1894, M. Kristeller, dans un article très documenté sur les nielles¹, reproduisit le *Couronnement de la Vierge*, sans prendre sur lui d'en désigner l'auteur et, en 1898, dans la publication d'une *Chronique florentine illustrée par Maso Finiguerra*, M. Sidney Colvin², adoptant les conclusions de MM. de Rumohr, Milanesi et Dutuit, y ajouta des arguments tirés du style même de la *Paix*, plus voisin, dit-il, des compositions idéalistes de Filippo Lippi que des dessins réalistes de Finiguerra. En 1907, M. le Dr Marc Rosenberg³, dans une étude où il a condensé tout ce que l'on sait sur l'art du nielle, traite le *Couronnement de la Vierge* comme une œuvre de Matteo di Giovanni Dei. En 1908, enfin, M. le Dr Lehrs, en tête d'un ouvrage auquel il a consacré vingt-cinq années de son existence et qui restera comme un témoignage parfait de sa compétence et de son érudition, déclare que l'origine de la gravure en taille-douce est encore entourée de l'obscurité la plus profonde et que, de Sandrart à Heineken, Murr et Zani, les récits fabuleux des vieux auteurs se valent.

C'est ainsi que Zani, dont la découverte, célébrée sur le mode lyrique,

1. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1894, t. XV, p. 94 et suiv.

2. Sidney Colvin, *A Florentine picture chronicle. . by Maso Finiguerra*. London, 1898.

3. Marc Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiede Kunst, auf technischer Grundlage. Abteilung : Niello*. Darmstadt, 1907.

avait eu un retentissement énorme, a fini par tomber dans un fâcheux discrédit. Trop heureux de trouver dans l'épreuve sur papier du *Couron-*



FIG. 3. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.
ÉPREUVE SUR PAPIER DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

nement de la Vierge la confirmation providentielle du texte qui attribue l'invention de la gravure à un Florentin, le vieil abbé avait allègrement établi entre Fiuiguerra, Vasari, le nielle du Bargello et l'estampe de Paris,

un accord accepté d'emblée par ses contemporains. Toute la partie fantaisiste de ce rapprochement est, nous le répétons, imputable au *Thesaurus veterum diptychorum* de l'abbé Gori.

Dans le chapitre touffu qu'il a consacré à la *Paix* de Finiguerra, Dutuit, avec des réticences désobligeantes, laisse entendre que Zani est capable d'avoir capté et gardé soigneusement pour lui une pièce de nature à infirmer sa découverte¹. Plus tard, un iconographe, exagérant la malveillance, insinuait devant l'estampe que, pour plus de sûreté, Zani l'avait sans doute apportée lui-même au Cabinet de Paris ! Ces deux accusations ont trouvé place dans des ouvrages de vulgarisation, et c'est d'autant plus regrettable qu'elles vont à l'encontre de documents connus et publiés depuis longtemps. Le lecteur se rendra compte de leur inanité s'il veut bien prendre la peine de parcourir les notes justificatives qui suivent :

L'épreuve du *Couronnement de la Vierge* faisait partie de la collection de l'abbé de Marolles, cédée au Cabinet du roi en 1667. — cent trente ans avant la découverte de Zani. Elle est mentionnée dans l'inventaire détaillé de cette collection, rédigé vers 1700, et conservé au Cabinet des estampes sous la cote Ye, 18, page 21, § 6. Son titre a été souligné au crayon, et dans la marge on lit, au crayon également, de l'écriture bien reconnaissable de Duchesne : *par Maso Finiguerra*. Duchesne, témoin de la découverte de Zani, a raconté comment le conservateur Joly lit aussitôt retirer la précieuse pièce de la collection de Marolles (elle était collée sur la page 45 du recueil intitulé : *Vieux maîtres*, t. III), pour la faire monter à part (1797). En 1807, Joly la fit encadrer et exposer ; Duchesne, devenu conservateur, à son tour, en 1839, et jugeant sans doute que la *Paix* de Finiguerra était présentée d'une façon trop modeste, lui fit faire le cadre romantique où elle est encore aujourd'hui.

On voit suffisamment que Zani n'a pas introduit au Cabinet des estampes l'objet de sa découverte. L'accusation formulée par Dutuit n'est pas plus fondée. Il s'agit du dessin exécuté d'après la fameuse *Paix* en 1732, envoyé par Gaburri à Mariette et racheté, après la mort de ce dernier, par le marchand d'estampes Alibert, chez qui Zani le retrouva. Voici ce qu'en dit Dutuit² :

Zani a fait connaître sa découverte après avoir vu le dessin envoyé en 1730³ à Mariette, mais il ne l'a communiqué, ni à M. de Joly, conservateur des estampes, ni à

1. Dutuit, *Manuel*, t. I, p. 19.

2. *Ibid.*

3. La lettre annonçant l'envoi du dessin est du 4 octobre 1732.

M. Denon. Ceux-ci, non plus, ne l'ont pas réclamé; Zani s'est bien gardé de le montrer, *surtout* s'il y avait une note de Mariette qui pouvait contredire son opinion.



Denon del. et scul.

L'ABBÉ ZANI.

Trouvée dans le Cabinet National des estampes de Paris, l'intéressante découverte d'une gravure de Maso Finiguerra dont on ne connaît pas encore une seconde épreuve et la seule peut-être qui existe. Elle représente l'Assomption ou le couronnement de la Vierge. Cette planche en argent qui fut dorée, émaillée et niellée en 1452 par Maso Finiguerra lui-même, pour servir de Paix ou Patène, appartient à l'Église de S. Jean de Florence, et le soufre qui en a été tiré se voit dans la même ville chez M^r le Conseiller Servati.

FIG. 4. — L'ABBÉ ZANI ÉTUDIANT L'ÉPREUVE DE CABINET DES ESTAMPES.
Gravure de Denon.

et enfin si, comme le prétend Vitali, acquéreur du dessin après la mort de Zani, cette pièce était de nature à prouver que l'estampe n'avait pu être tirée sur la plaque

du musée des Offices, nous nous expliquons très bien que l'abbé Zani, qui, pour illustrer son livre, devait désirer une grande découverte, se soit hâté d'acheter le dessin qui était chez Alibert.

Citons, avant toute autre explication, le récit des faits donné par l'abbé Zani lui-même en 1802, et rappelons qu'il n'a jamais appelé la moindre rectification, ni de la part des personnages qu'il nomme, ni de la part de Duchesne qui a raconté *de visu* comment les choses se sont passées.

Zani explique qu'il a retrouvé le dessin et qu'il en a reconnu le sujet; Alibert lui en indique la provenance, et toute la correspondance de Mariette et de Gaburri revient à l'esprit de l'abbé, qui ajoute :

Le généreux marchand tint à me faire cadeau du dessin, et, aussitôt, je volai au Cabinet national, pour le comparer à l'estampe; je reconnus, par la similitude des figures, des expressions de physionomies, des draperies, des dimensions, par ce fait même que l'estampe était en contre-partie du dessin, par la surprenante beauté du tout, enfin, je reconnus, dis-je, que mon œil n'était pas dupe de mon imagination et que ma joie était raisonnable.

Je n'attendis pas un moment pour faire connaître ma découverte, — *di far nota la mia scoperta*. — à M. Joly, l'homme le plus aimable que je connaisse, le très digne garde de ce Cabinet, à ses subordonnés, et à plusieurs amis, parmi lesquels le célèbre M. De Non, qui voulut graver mon portrait, la loupe à la main, dans l'attitude que j'avais pour examiner l'estampe¹.

Zani était sourd, asthmatique, et s'était fait surtout remarquer par le silence et l'immobilité qu'il gardait durant des séances entières. A peine eut-il identifié sa pièce, qu'il stupéfia tout le monde par un accès d'agitation fébrile, et Duchesne a raconté combien on eut de mal à comprendre le mélange d'italien, de français et de latin, par lequel l'abbé essayait d'expliquer sa découverte; il s'exprimait d'autant plus mal que la joie le suffoquait.

Pour accuser l'abbé Zani, Dutuit a été obligé d'entasser en quinze lignes beaucoup d'invéraisemblances : il raisonne sur des notes qui se trouvaient *peut-être* autour d'un dessin qu'il n'a pas vu et il prête à Denon et à Joly une crédulité tout à fait ridicule et contraire à ce qu'on sait de leur caractère; la circonspection de Joly avait été singulièrement aiguë par les vicissitudes, et Vivant Denon n'a jamais passé pour un naïf. Ces deux

¹ Zani, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*, p. 51, Parme, 1802.

personnages ont certainement prêté au récit de l'abbé Zani l'attention la plus courtoise, mais il est invraisemblable qu'ils aient donné, sur ce simple exposé, un acquiescement qui mettait en jeu leur compétence. Dutuit ne tient compte, ni des autres spectateurs de la scène, ni d'Alibert que, logiquement, l'abbé aurait dû tenir caché en même temps que le dessin, et il oublie surtout que Zani n'avait pas d'autre moyen de démonstration que ce dessin, dont il a bien été forcé de se servir.

Les partisans de Finiguerra et ses adversaires ont été très étonnés que P.-J. Mariette n'ait point laissé de note sur l'épreuve du *Couronnement de la Vierge* ; les uns ont pensé que le célèbre amateur n'avait pas reconnu la pièce ; les autres, qu'il avait gardé volontairement le silence à ce sujet. L'absence d'une note précise ne nous empêche pas : 1^o de constater que Mariette a vu la fameuse estampe ; 2^o de connaître son opinion très claire sur la découverte attribuée à Finiguerra.

1^o Mariette avait été chargé, en 1735, d'effectuer le récolement des estampes du roi ; il y procéda avec l'assistance de Charles Coypel, récemment nommé garde du Cabinet, et celle de l'abbé Jourdain, bibliothécaire. Le procès-verbal de chaque séance est signé des trois commissaires, chaque feuillet de l'inventaire est paraphé par eux. Ce document très précis nous apprend que, le mercredi 5 octobre 1735, « à trois heures de relevée », Mariette a pointé les 489 pièces contenues dans le recueil de Marolles, intitulé : *Vieux maîtres*, tome III. L'épreuve du *Couronnement de la Vierge* était collée, avec d'autres gravures anonymes, sur la page 45 de ce volume.

2^o L'opinion de Mariette sur la découverte de Finiguerra se dégage très suffisamment de sa correspondance.

Le 28 janvier 1732, il écrit à son ami Gaburri :

J'ai une pleine connaissance de la collection du prince Eugène, puisque je l'ai mise en ordre et que j'en ai fait un catalogue très ample : il n'y a certainement rien de Finiguerra, ni dans celle du roi, qui est très belle, surtout dans la classe des estampes gravées par les vieux maîtres².

C'est tout ce qu'on a cité de Mariette dans cette longue discussion. La

1. *Bref état des estampes du roi* (1735), p. 20 (Cabinet des estampes, Ye 15a).

2. Bottari, *Raccolta di Lettere sulla Pittura*, 1737, t. II, p. 264.

phrase a surtout frappé Dutuit, parce qu'elle est, dit-il, de 1731, et qu'en 1730 Mariette s'était fait envoyer par Gaburri une copie dessinée de la célèbre *Paix*. Malheureusement pour Dutuit, la lettre de Gaburri annonçant l'envoi du dessin est postérieure à celle de Mariette; elle est du 4 octobre 1732 et elle a été publiée en 1856.

Le 24 mai 1732, Mariette écrit de nouveau à Gaburri :

Je voudrais aussi avoir de vous quelque lumière sur l'invention de la gravure, si elle est née à Florence par le moyen de Maso di Finiguerra, parce que ce qu'en dit le Vasari ne me paraît pas bien prouvé, puisqu'on voit les gravures des vieux maîtres allemands avec des dates antérieures à toutes les estampes gravées en Italie, au moins à celles que j'ai vues. A vrai dire, je n'en ai pas encore vu dudit Maso, ni de Baccio Baldini... Il faudrait en voir de ce Maso, pour décider qui en est l'inventeur; quant à présent, j'ai une forte prévention contre lui. Faites-moi donc le plaisir de me dire si vous avez vu quelques-unes de ses gravures à Florence, où il a travaillé. Je ne comprends point le passage de Vasari dans lequel il raconte la manière dont se découvrit le nouveau secret. Vous m'obligeriez beaucoup si vous pouviez m'aider à éclaircir cet endroit de son livre¹.

Duchesne, qui abondait dans le sens de Vasari, n'a pas cité cette lettre, mais il la connaissait fort bien, puisque c'est à elle que, par une amusante confusion de chiffres, il a renvoyé ses lecteurs (*Essai sur les nielles*, p. 55, note).

Le 4 octobre 1732, Gaburri répond à Mariette² que, pendant quatre mois, il a cherché des gravures de Finiguerra sans en trouver une; à défaut d'estampes, il envoie la copie de l'une des *Paix* conservées au baptistère de Saint-Jean.

Vasari, dit-il, fait mention de ces *Paix* et Philippe Baldinucci en parle dans l'avant-propos de son *Traité de l'art de graver sur cuivre*. Elles ne sont cependant pas toutes deux l'œuvre de Maso di Finiguerra, puisque l'une est l'ouvrage de Matteo di Gio Dei, orfèvre également, et l'autre seulement est du susdit Finiguerra.

Derrière le dessin, vous trouverez écrit le nom de l'auteur et, en outre, je vous envoie, avec le dessin, toutes les notices sur ces *Paix*, lesquelles notices sont dans les archives de l'œuvre de Saint-Jean. Elles m'ont été courtoisement communiquées par le très érudit Dr François Gori, prêtre si respectable, qui a publié tant de savants ouvrages.

C'est donc bien à tort, on le voit par cette lettre, que M. Milanesi a

1. Bottari. *Raccolta di lettere* ..., t. II, p. 230-231.

2. Lettre publiée par J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs*, t. II, *Amateurs français : P.-J. Mariette*. Paris, 1856, p. 314.

écrit dans l'*Art* (1884, p. 73) : « Mariette possédait un dessin de la *Paix*, il le croyait original ». Mariette s'est intéressé aux notices communiquées

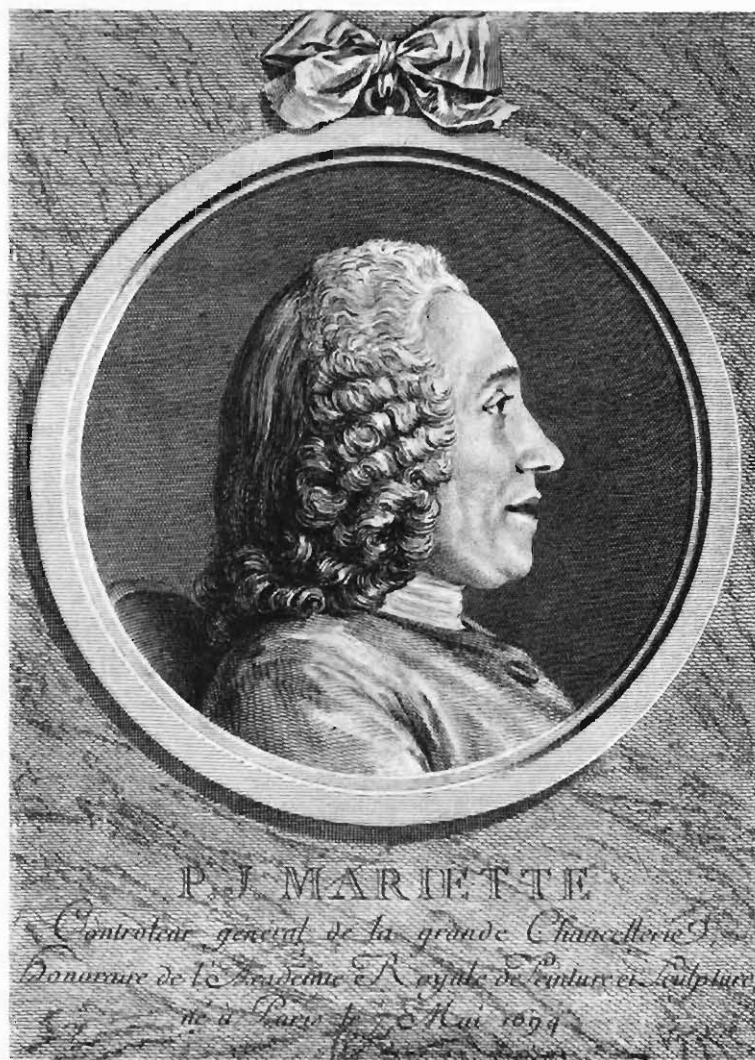


FIG. 3. — P.-J. MARIETTE.

Gravure d'Aug. de Saint-Aubin d'après C.-N. Cochin.

par François Gori ; mais, dans sa lettre de remerciements à Gaburri (29 mai 1733), il ne dit pas un mot des réflexions que ces notices ont pu

lui suggérer sur les origines de la gravure. Cette lettre signale un recueil de dessins de Finiguerra :

Je suis infiniment satisfait de l'explication de M. Gori sur la valeur et le poids de la *Pace* de Maso Finiguerra. Je savais bien qu'il y avait dans la collection du Grand-Duc un volume entier de dessins de ce habile graveur. M. Bianchi me le fit voir, il y a quatorze ans, lorsque je passai à Florence, mais alors je n'étais pas aussi curieux que je le suis à présent de découvrir tout ce qui appartenait à la gravure, ce qui fit que je regardai tous ces dessins superficiellement¹.

Les lettres de Mariette que l'on vient de lire ont été publiées depuis 1757. Dans une lettre du 23 juillet 1766, à Gérard Meermann, le vieil amateur parisien montre que les arguments de Gori ne l'ont pas convaincu et qu'il croit de moins en moins au récit de Vasari. Cette lettre a été découverte dans le Museum Meermanno-Westreenianum, à la Haye, par M. Maurice Tournoux, qui a eu l'extrême obligeance de nous la signaler :

Par tout ce que vous venez de lire, vous vous apercevrez aisément que je suis fort éloigné d'embrasser l'opinion de Vasari, ni que j'attribue, avec lui, aux Italiens la gloire d'avoir les premiers entamé le cuivre avec le burin et d'en avoir tiré des estampes. J'ai fait faire des recherches à Florence au sujet de Maso Finiguerra et je n'en ai rien obtenu de satisfaisant; j'y ai fait dessiner cette *Pace* dont parle le Vasari j'en ai le poids, le prix qu'elle a coûté, le temps qu'elle a été fabriquée, mais tout cela ne me rend pas plus savant par rapport à l'objet qui m'intéressait et qui était l'invention de la gravure sur cuivre et le moyen d'en avoir des épreuves par la voie de l'impression (p. 25).

Je ne crois pas, ajoute-t-il (p. 27), qu'il y ait dans l'histoire des arts aucun fait aussi difficile à écrire que celui-ci. Le Baldinucci, qui l'a entrepris, n'est rien moins que superficiel; il manque de critique, ainsi que tous ceux qui ont traité depuis lui la même matière².

Cette réflexion paraît viser, en même temps que les autres, les travaux du « très érudit D^r François Gori ».

FRANÇOIS COURBOIN.

(A suivre.)

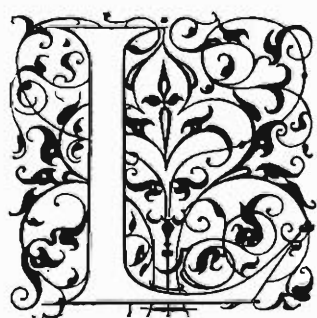
1. *Raccolta di lettere sulla pittura...*, 1757, t. II, p. 314.

2. Paris, Société des Bibliophiles français. *Mélanges*, 1903, t. II, p. 24, pièce n° 7.

NOTES CRITIQUES SUR LA « PAIX »

ATTRIBUÉE A MASO FINIGUERRA

ET SUR SES DIFFÉRENTES ÉPREUVES¹



La découverte récente de la lettre de P.-J. Mariette à Gérard Meermann prouve que les archives d'États, de villes, d'églises ou de musées peuvent encore nous réserver des surprises. Peut-être qu'un jour cette histoire, vieille de quatre cents ans, se terminera par la production d'une pièce irréfutable. Ce sera une nouveauté, car tous les éléments du procès ont soulevé des doutes. Ils se réduisent à deux comptes tirés du grand livre d'une confrérie de marchands, une plaque niellée, une épreuve de cette plaque tirée sur papier, deux moulages en soufre de la même plaque.

Tout a été discuté :

Les comptes, que nous connaissons seulement par une copie du xvii^e siècle, le grand livre original ayant disparu.

Le nielle, dont il est impossible de faire concorder le poids avec l'un ou l'autre des deux poids indiqués dans les comptes. Cette différence peut être, il est vrai, imputable à un changement de monture, car la monture actuelle n'est pas contemporaine de la plaque niellée, mais Dutuit ne s'en est pas moins demandé² si cette plaque est bien du xv^e siècle, et si

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 161.

2. Cette question a été examinée de nouveau par M. Paulowski, dans la deuxième partie du *Manuel de l'amateur d'estampes* de Dutuit. M. Paulowski pense que la *Paix* de Florence a dû disparaître en 1529 (t. I, 2^e partie, p. 29 et 30).

les *Paix* mentionnées dans les registres des marchands n'ont pu disparaître en 1529, au moment où, pour subvenir à des frais de guerre, les Florentins firent fondre une grande quantité d'orfèvrerie, ainsi que le raconte Vasari.

Les épreuves, enfin, dont on n'a jamais pu dire d'une façon ferme si elles venaient bien de la *Paix* de Florence.

C'est ce dernier point que nous croyons pouvoir éclaircir en nous appuyant sur des considérations de métier.

La technique de l'art du nielle a été traitée avec beaucoup de soin par M. le D^r Marc Rosenberg, dans l'ouvrage cité précédemment ; nous ne pouvons en donner ici qu'un aperçu¹.

Les opérations commencent par un travail de gravure : le nielleur grave au burin, le plus souvent sur un objet d'or ou d'argent, ce qu'il veut représenter. Puis il remplit, avec du nielle broyé en poudre, les traits de la gravure et il passe la pièce au feu. Le nielle est un alliage fusible à basse température et composé essentiellement d'argent, de soufre, de cuivre, de plomb et de borax. Il est de couleur noire, d'où son nom (*nigellum*, *niello*, nielle), que l'on applique par extension à un objet niellé et à l'ensemble des opérations du nielleur. Sous l'action du feu, le nielle fond, remplit les traits et, comme on a été obligé de le mettre en excès pour être sûr que ces traits seront remplis, il les recouvre. Un ponçage prudent enlève l'excédent, met de niveau le métal et les parties niellées, et permet de voir celles-ci se détacher nettement en noir sur un fond clair.

L'exécution d'un nielle comporte donc trois phases : 1° la gravure ; 2° l'incorporation et la cuisson du nielle ; 3° le ponçage. Il est évident que les épreuves ou empreintes prises sur un objet niellé ne peuvent correspondre qu'à la première phase. Quelle que soit la façon dont on les prend, elles servent, soit à vérifier la profondeur des parties gravées, soit à voir un effet de coloration, soit, enfin, à conserver un modèle de décoration.

Il y a de la *Paix*, dite de Finiguerra, une épreuve sur papier au Cabinet des estampes de Paris, un moulage en soufre au Musée Britannique, un moulage en soufre dans la collection de M. le baron Edmond

1. Il n'est que juste de rappeler aussi l'excellente notice sur les nielles, rédigée par M. Paulowski, et placée en tête de la deuxième partie du *Manuel de l'amateur d'estampes* de Dutuit (xiii-lxi).

de Rothschild. Il manque un fragment dans la partie supérieure gauche de l'épreuve sur papier; les deux souffres ont été brisés et restaurés, celui



FIG. 1. — LE BAPTÊME DU CHRIST.

Epreuve d'un niclé attribué à Finiguerra. — Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.

du Musée Britannique a été retouché, d'après le niclé de Florence, par un restaurateur dont Duchesne nous a conservé le nom : Louis Levrier.

Les deux souffres sont dans le même sens que la plaque d'argent de Florence, ce sont bien des moulages d'orfèvre. L'épreuve sur papier est à contre-sens de la plaque niellée, c'est bien une impression. Cette épreuve sur papier a-t-elle été prise sur la plaque d'argent ou sur un moulage en soufre ? La majorité des auteurs penche pour ce dernier parti. On peut appuyer cette opinion d'un argument technique, qui n'a peut-être pas été suffisamment expliqué : un burin étroit, en creusant un sillon dans le métal, détermine sur les bords du sillon un petit relief appelé « barbe », en termes de métier. Ces barbes ont l'utilité de retenir le nielle en poudre, quand on l'incorpore à la gravure, et, comme l'argent est un métal très

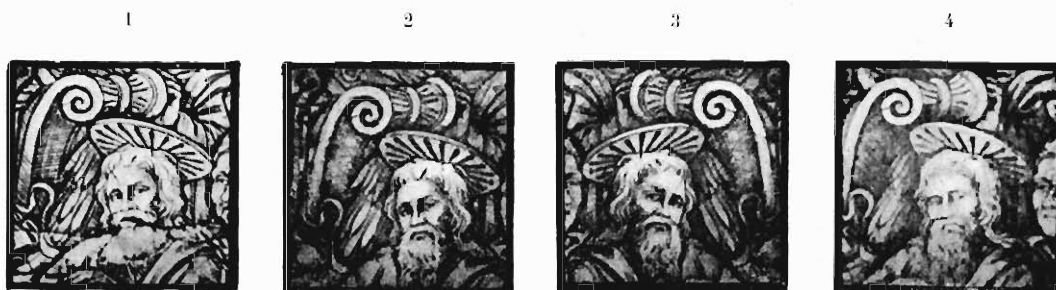


FIG. 2. — FAUX TRAIT DIAGONAL SUR LA VOLUTE.
RAYON DE L'AURÉOLE DÉPASSANT LE CONTOUR DE LA TÊTE.

1. Soufre du British Museum. — 2, 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale¹. — 4. Nielle de Florence.

mou, l'orfèvre a dû avoir souci de ne pas les écraser, quand il a voulu prendre une épreuve sur papier.

La possibilité d'imprimer sur un soufre a été très discutée, M. le baron Edmond de Rothschild possède une pièce concluante à ce point de vue, et il a bien voulu nous autoriser à la reproduire ici (fig. 1). C'est l'épreuve sur papier d'un nielle attribué à Finiguerra et représentant le baptême de Jésus-Christ². Cette épreuve est imprimée évidemment sur soufre, les cassures et les éclats, dont on y relève la trace, ne peuvent se produire sur une plaque d'un métal aussi mou, aussi malléable que l'argent. Dans la notice qu'il a consacrée à cette pièce (*Manuel de l'amateur d'estampes*,

1. Nous présentons les reproductions de l'épreuve du Cabinet des estampes, en deux sens, afin de faciliter les comparaisons.

2. Ce nielle provient de la collection Salamanca; il est reproduit dans un opuscule intitulé : *A reproduction of the Salamanca collection with descriptions*, by G. W. Reid. London, 1870.

t. I, 2^e partie, p. 117 et 118), M. Paulowski suppose, comme l'a fait aussi Dutuit, que les empreintes en soufre des nielles ont pu être prises directement sur les plaques d'argent. Il est bien improbable qu'un nielleur, sachant avec quelle facilité le soufre et l'argent se combinent, ait risqué une pareille opération; il ne faut pas oublier, d'ailleurs, qu'un soufre obtenu de cette façon donnerait, non la reproduction de la plaque, mais un moule, où des arêtes en relief correspondraient aux traits gravés en creux dans la plaque d'argent.

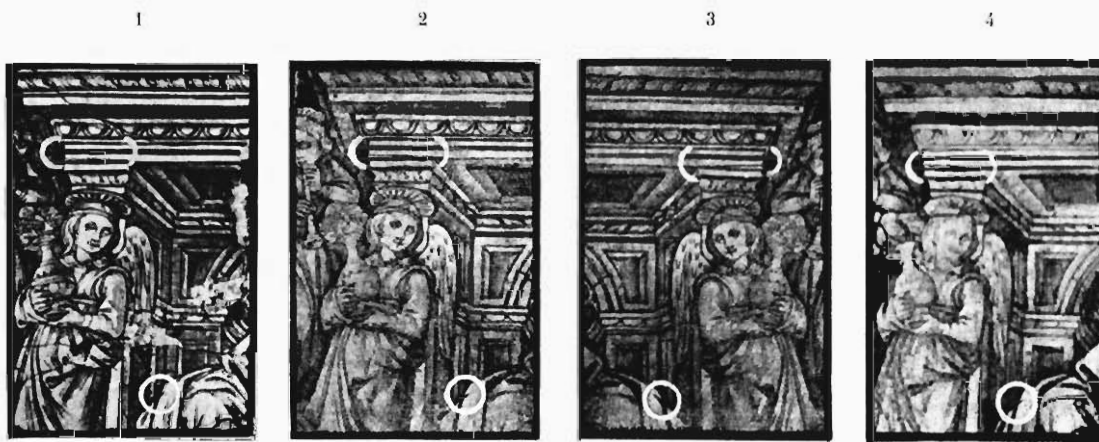


FIG. 3. — FAUX TRAIT ÉCHAPPE AU-DESSUS DE LA TÊTE DE L'ANGE.
COUP DE BURIN SUR L'ÉPAULE DE LA VIERGE.

1. Soufre du British Museum. — 2, 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — 4. Nielle de Florence

Il y aurait un petit volume à faire, en réunissant ce qui a été imprimé sur l'épreuve et les deux soufres de la *Paix* dite de Maso Finiguerra, et, cependant, l'authenticité des épreuves et leur ordre d'ancienneté n'ont jamais été positivement établis.

Les constatations matérielles auxquelles il faut avoir recours pour arriver à un résultat dans ce sens comportent des réserves qu'il convient de formuler tout d'abord.

L'épreuve sur papier du Cabinet des estampes est sans retouches; elle présente de nombreux manques d'impression, parce qu'elle a dû être tirée sur un papier trop mouillé, avec un noir trop fluide, qui s'est écrasé. Elle a un aspect de souplesse très agréable, mais c'est au détriment

de la netteté du trait, dans beaucoup de parties. En ce qui concerne ses dimensions, il faut tenir compte qu'après l'impression, le papier mouillé a subi un retrait différent du retrait des deux soufres après la fusion.



FIG. 4. — SAINT AMBROISE.

1. RAYON DÉPASSANT LE CERCLE DE L'AURÉOLE.
2. PLACE DES CONTRA-TAILLES QUI PROUVENT L'ANTÉRIORITÉ DU SOUFRE DU BRITISH MUSEUM.
3. PLACE DE LA SIGNATURE.

A. Soufre du British Museum. — B. Épreuve de la Bibliothèque nationale, renversée.

Le soufre du Musée Britannique a été brisé, restauré, et, de plus, retouché d'après le nielle du musée du Bargello, par Louis Levrier, et cette intervention lui enlève un tant soit peu de sa valeur comme terme de comparaison. Le soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild a été brisé et restauré; il n'a subi aucune retouche, mais

l'épreuve est incomplète, soit par suite d'un moulage défectueux, soit par suite d'un ponçage excessif du soufre; on n'y retrouve de bien visibles que les traits de force; les travaux légers ont laissé une empreinte trop faible



FIG. 4bis. — SAINT AMBROISE.

1. RAYON DÉPASSANT LE CERCLE DE L'AURÉOLE.
2. PLACE DES CONTRE-TAILLES QUI PROUVENT L'ANTÉRIORITÉ DU SOUFRE DU BRITISH MUSEUM.
3. PLACE DE LA SIGNATURE.

C. Épreuve de la Bibliothèque nationale. - D. Nielle de Florence.

pour être encrée; il est malheureusement impossible d'en obtenir une photographie capable de se transformer en un cliché typographique suffisamment démonstratif.

Quant à la plaque d'argent du musée du Bargello, elle a, comme tout

nielle, subi un ponçage qui a nécessairement altéré, si peu que ce soit, l'épiderme du travail de gravure.

On voit à quelles déceptions, à quelles illusions, peuvent conduire les comparaisons superficielles, car il est impossible, étant donné l'état des documents, de se fier, soit à des mesures d'ensemble ou de détail, soit à

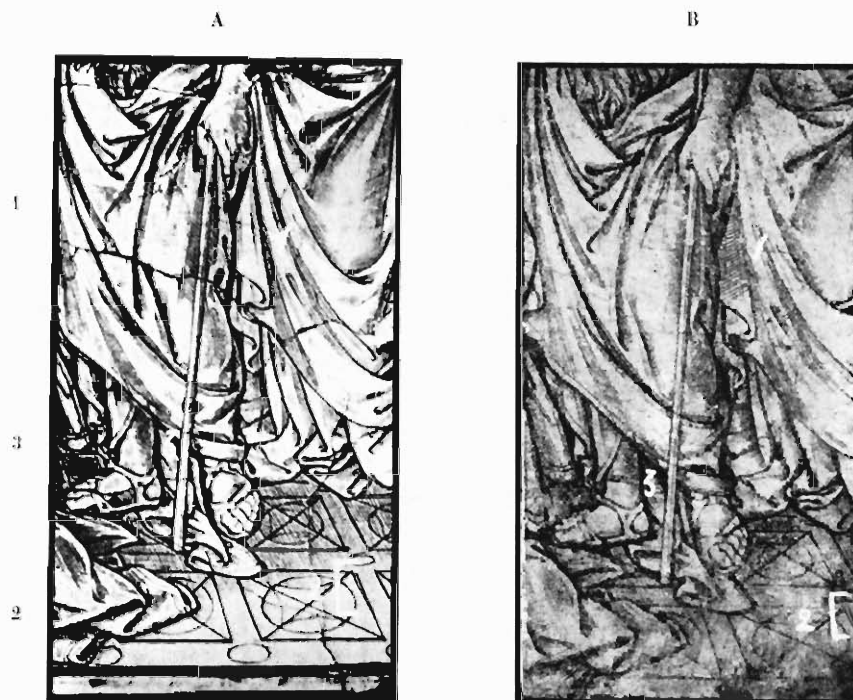


FIG. 5. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

1. CONTRE-TAILLES PROUVANT L'ANTÉRIORITÉ DU SOUFRE DU BRITISH MUSEUM.

2. FAUX TRAIT SUR LE DALLAGE.

3. PARTIE RETOUCHÉE AU-DESSUS DE LA SANDALE DROITE.

A. Soufre du British Museum. — B. Epreuve de la Bibliothèque nationale, renversée.

l'aspect d'épreuves, dont aucune ne se présente dans des conditions normales.

Le hasard d'accidents, constatés dans le nielle de Florence et enregistrés par chacune des épreuves connues, vient heureusement suppléer à la défektivité des autres moyens de contrôle.

Les accidents dont il s'agit sont des « échappées » de burin. Dans une composition qui mesure 130 millimètres sur 83, et qui ne comprend

pas moins de 40 figures, ces faux traits ne tiennent pas beaucoup de place, et il est nécessaire de recourir à un grandissement photographique pour les faire constater.

Le plus apparent de ces faux traits se trouve dans l'architecture du trône, qui occupe le milieu de la composition. Derrière la Vierge, on voit

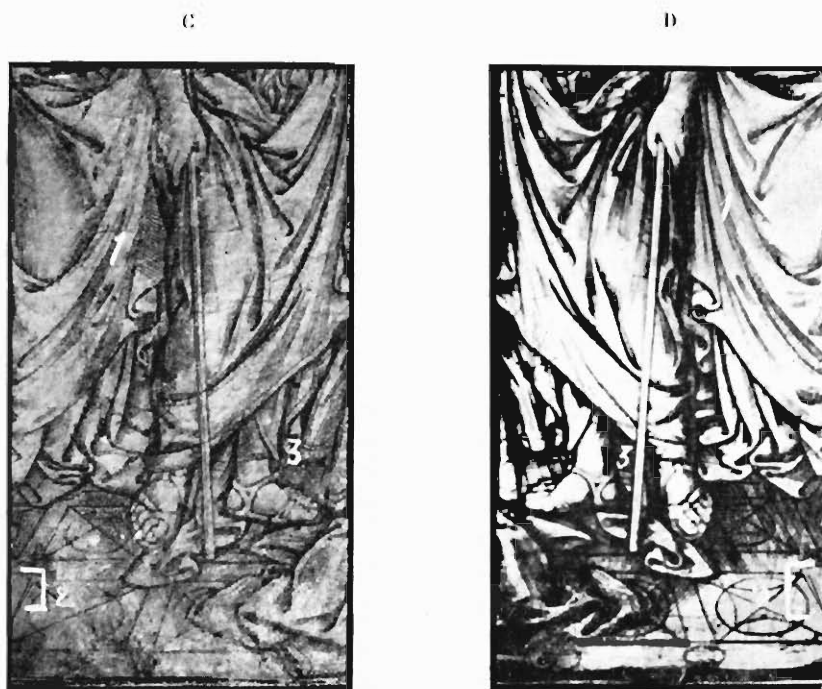


FIG. 3bis. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

1. CONTRE-TAILLES PROUVANT L'ANTÉRIORITÉ DU SOUFRE DU BRITISH MUSEUM.

2. FAUX TRAIT SUR LE DALLAGE.

3. PARTIE RETOUCHÉE AU-DESSUS DE LA SANDALE DROITE.

C. Epreuve de la Bibliothèque nationale. — D. Nielle de Florence.

une figure d'ange qui forme cariatide; le faux trait est au-dessus de la tête de cet ange, à l'angle de l'abaque; il tient toute la largeur du chapiteau (fig. 3). Dans le contour extérieur du manteau de la Vierge, on relève à la hauteur de l'épaule un trait de burin qui va trop loin et coupe le bord d'un pli (même fig.).

Au-dessus de saint Jean-Baptiste, on voit un saint barbu, sans indice caractéristique. Un des rayons de l'auréole de ce saint va trop loin vers le

centre de l'auréole; il a l'air d'entrer dans le crâne du personnage. Tout à côté, sur la volute du siège de Jésus-Christ, on constate une rayure transversale qui se voit dans le nielle et dans les différentes épreuves (fig. 2).

Dans l'auréole du saint Ambroise, un des rayons dépasse le cercle de l'auréole (fig. 4^{bis}); tout près du saint Jean-Baptiste, l'une des figures géométriques du dallage montre un faux coup de burin très apparent, qu'on retrouve dans les souffres, l'épreuve sur papier et la plaque d'argent (fig. 5). On pourrait signaler d'autres points d'identité analogues; ceux-ci suffisent pour affirmer que les trois épreuves connues du *Couronnement de la Vierge* proviennent bien du nielle conservé au musée du Bargello.

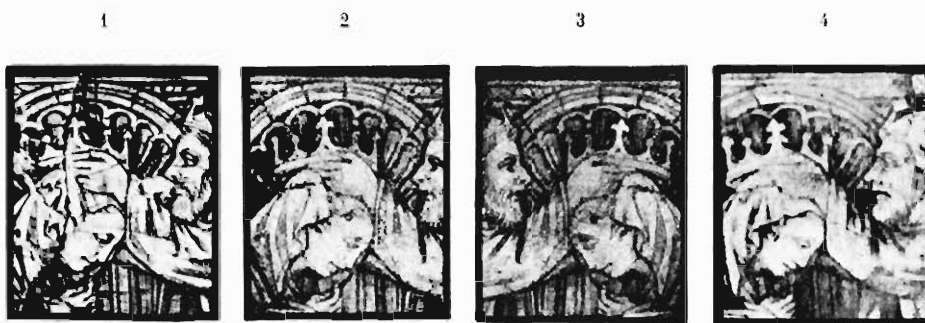


FIG. 6. — COURONNE DE LA VIERGE
DONT LE FLEURON CENTRAL A ÉTÉ MODIFIÉ PAR L'ORFÈVRE.
1. Soufre du British Museum. — 2. 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — 4. Nielle de Florence.

En ce qui concerne le classement des épreuves par rang d'ancienneté, l'ordre adopté par Dutuit et Paulowski est celui-ci : 1° soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild, 2° épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale, 3° soufre du Musée Britannique.

Il y a lieu, croyons-nous, de modifier ce classement.

Dans le nielle du musée de Florence, on remarque que le fleuron du milieu de la couronne de la Vierge a quatre branches latérales bien visibles; le soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild est la seule épreuve qui présente cette particularité : dans les deux autres épreuves, les deux branches latérales inférieures du fleuron ne sont pas encore indiquées, ou, du moins, dessinées avec précision (fig. 6). Le soufre de la collection de Rothschild paraît donc être l'épreuve tirée en dernier

lieu, immédiatement avant que la plaque ait été niellée. Une autre observation peut confirmer cette manière de voir : une figure très apparente, la sainte Agnès qui est debout, au bord de la composition, à gauche, est vue tout à fait de profil, et ce profil a subi des modifications caractéristiques (fig. 7). Dans le nielle du Bargello, on voit que le nez de la sainte a été busqué par une petite encoche tracée au burin, sous l'os frontal; le menton est droit, presque rentrant : on retrouve cette dernière caractéristique dans le soufre de la collection de Rothschild; dans les deux autres épreuves, le nez continue la ligne du front, et le menton pointe en avant; dans l'épreuve sur papier, un écrasement d'encre sous le maxillaire

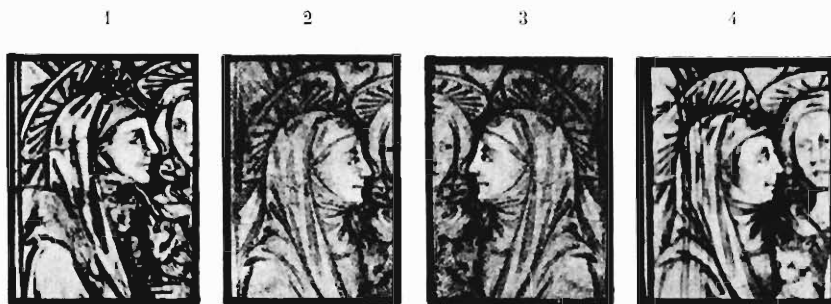


FIG. 7. — PROFIL DE SAINTE AGNÈS MODIFIÉ EN COURS D'EXÉCUTION.

1. Soufre du British Museum. — 2. 3. Épreuve de la Bibliothèque nationale. — 4. Nielle de Florence.

inférieur a encore diminué la largeur de ce menton, et il est devenu tellement aigu, que le profil de la sainte Agnès a un aspect caricatural.

L'épreuve sur papier du Cabinet des estampes de Paris présente une série de contre-tailles qui ne sont pas encore dans le soufre du Musée Britannique. Ces contre-tailles obliques couvrent un pli, sous la main du saint Jean-Baptiste, qui tient la hampe de la croix (fig. 5, 5^{bis}) et le bas du manteau de saint Ambroise (fig. 4, 4^{bis}). Cette constatation porte sur des parties *non retouchées* du soufre; elle a été faite par M. A.-M. Hind, du Musée Britannique, qui a eu l'extrême obligeance de la contrôler minutieusement et de nous communiquer le résultat de ses observations.

Au premier abord, l'épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale paraît antérieure aux deux soufres. L'une des figures les plus visibles de la composition, le saint Jean-Baptiste, semblerait en fournir une preuve convain-

cante. Le pied droit du saint (fig. 5, 5^{bis}), vu de profil, est barré au-dessus de la cheville par un double trait qui peut représenter une courroie de sandale ou une bordure de draperie. Cette indication n'est pas heureuse, l'artiste s'en est aperçu et, dans la plaque d'argent du Bargello, le double trait a disparu. Comme on ne le retrouve sur aucun des deux soufres, on peut croire, à première vue, que ceux-ci ont été exécutés après une correction qu'ils enregistrent tous les deux. Cette explication est infirmée par la présence de contre-tailles, qui démontrent que l'épreuve sur papier est postérieure au soufre du Musée Britannique. Il faut donc penser que le double trait, sur le pied de saint Jean-Baptiste, a été ajouté, puis gratté, entre l'exécution des deux soufres, ou que, ce double trait se trouvant sur le travail initial, le nielleur, avant de l'effacer, a essayé l'effet de sa correction sur l'épreuve en soufre conservée actuellement au Musée Britannique. Un fort grandissement photographique de cette épreuve révèle des traces qui autorisent cette dernière hypothèse (fig. 5). Quoi qu'il en soit, le classement des épreuves du *Couronnement de la Vierge* peut se faire dans l'ordre suivant : 1° le soufre du Musée Britannique, 2° l'épreuve sur papier de la Bibliothèque nationale, 3° le soufre de la collection de M. le baron Edmond de Rothschild.

L'épreuve sur papier du Cabinet des estampes présente avec clarté un point tout particulièrement intéressant : sur un pli du manteau de saint Ambroise, devant la jambe du saint, la bordure du vêtement forme, au bas du pli, un petit cartouche renfermant deux lettres, dont nous donnons la reproduction très agrandie (fig. 8).

A part deux noms de saints en abrégé : AMBRVS et AGOSTI, et une phrase tirée de l'office de la Vierge : ASSUMPTA . EST . MARIA . IN . CELVM . GAVDET . EXERCITVS . ANGELORVM, la pièce ne renferme aucune autre inscription.

Les deux lettres que nous venons de signaler sont de dimensions discrètes, mais gravées en bonne place au milieu de la composition. En tenant compte seulement de l'épreuve sur papier, on pourrait les lire : C. P.; en rapprochant de cette pièce une bonne photographie du soufre du Musée Britannique, il semble qu'on doive plutôt lire : R. P.; quoi qu'il en soit, il est difficile de supposer que l'orfèvre a gravé ces deux con-

sonnes au milieu de son nielle par hasard et sans y attacher une signification.

Malheureusement, cette partie de la pièce est indéchiffrable dans le nielle de Florence, ou du moins dans les différentes photographies qui nous en sont parvenues, et, dans le soufre du Musée Britannique, elle est traversée par une cassure qui laisse seulement deviner des traces de lettre à droite. Il faut donc nous en tenir à des indications qui peuvent orienter des recherches, mais ne permettent pas encore de formuler une conclusion.

Dans la vie de Pollajuolo, Vasari parle de *certaines Paix niellées*,

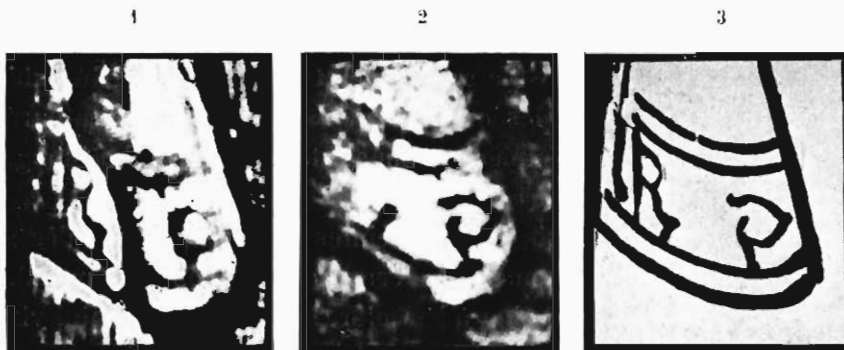


FIG. 8. -- SIGNATURE DE LA « PAIX » DE FLORENCE.

1. Agrandissement du soufre du British Museum, lisible dans la partie gauche.

2. Épreuve de la Bibliothèque nationale, lisible dans la partie droite. — 3. Juxtaposition des deux fragments lisibles.

par Finiguerra, « *con istorie minutissime della Passione di Cristo* », que l'on voit encore, dit-il, à San Giovanni de Florence. Le mot *encore* prouve que ces nielles n'ont pas été fondus en 1529, mais on en a perdu la trace. D'autre part, il y avait, au couvent des Camaldules de Florence, un tabernacle décoré d'empreintes en soufre représentant de petites scènes de la Passion du Christ. Ces soufres mesurent 59 millimètres sur 44, neuf d'entre eux sont au Musée Britannique, cinq chez M. le baron Edmond de Rothschild. Ils ont été décrits par Duchesne, par Ottley, qui les attribue à Finiguerra, par M. Paulowski, qui donne leur histoire depuis la sortie du couvent des Camaldules (Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. 1, 2^e part., p. 93). On ne connaît pas les nielles d'après lesquels ils ont été faits. Il serait très intéressant de vérifier si les archives du couvent des

Camaldules de Florence ne renferment rien sur l'origine de ces petits soufres, et de voir s'il n'y a entre eux et les petites scènes de la Passion, citées par Vasari, autre chose qu'une coïncidence de sujets.

Nous ne formulons ces suggestions qu'avec beaucoup de réserve, en souhaitant qu'elles contribuent à faire connaître l'auteur du *Couronnement de la Vierge* et à préciser la personnalité, encore énigmatique, de Maso Finiguerra.

A plusieurs reprises, Henri Bouchot a très justement insisté sur le caractère clandestin, frauduleux même, des premières gravures sur bois¹ : pour les enlumineurs du moyen âge, une estampe était d'abord une contrefaçon, passible de toutes les rigueurs que pouvait exiger le despotisme d'une corporation. Les essais de gravure en taille-douce ont dû subir une obstruction analogue et, si les origines de la gravure sont entourées de tant d'obscurité, c'est que l'émission d'une estampe fut pendant longtemps quelque chose de très dangereux.

De tout temps, on a pris des empreintes d'objets gravés ; dès que le papier de fil est devenu une matière d'usage courant, on a dû prendre des empreintes sur papier et chercher à les colorer pour les rendre plus visibles. Il est possible, dans cet ordre d'idées, de produire des documents très anciens ; ce qui semble une entreprise presque chimérique, c'est de chercher à déterminer le moment où, pour la première fois, un homme a gravé une planche en vue d'un tirage régulier d'épreuves.

La *Paix* attribuée à Maso Finiguerra a donné une admirable image sur papier, c'est *l'empreinte* d'une œuvre d'art de premier ordre, ce n'est point l'épreuve unique obtenue d'une planche gravée pour l'impression ; elle n'éclaire en rien l'histoire des origines de la gravure en taille-douce et, de tout ce qu'on a écrit sur cette pièce légendaire, il ne reste d'incontesté que ce qui est relatif à sa beauté.

FRANÇOIS COURBOIN.

1. H. Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 19 et suiv. Paris. 1902.
