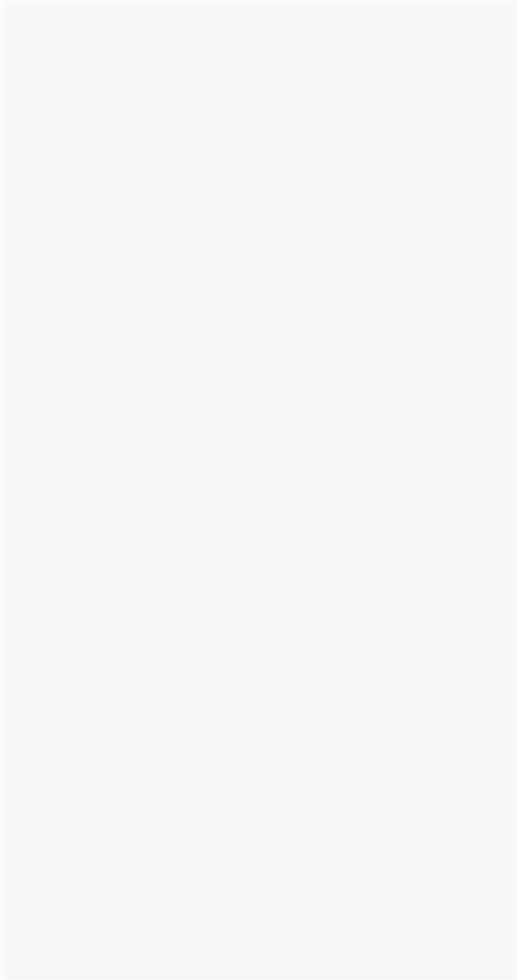


.



3

UN PRÉTENDU TRÉSOR SACRÉ

DES PREMIERS SIÈCLES

(LE "TESORO SACRO", DU CHEV. GIANCARLO ROSSI À ROME)

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE

PAR

H. GRISAR S. I.

PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ IMPÉRIALE ROYALE D'INNSBRUCK

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

J. VETTER

Avec deux planches en phototypie
et diverses gravures en texte.

ROME

LIBRAIRIE SPITHÖVER

PLACE D'ESPAGNE

1895.

ROMA 1895. — TIPOGRAFIA DELLA PACE DI FILIPPO CUGGIANI.

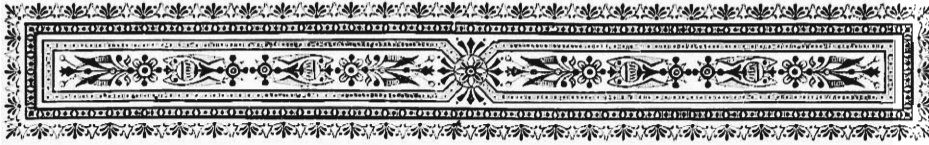
AU COMTE
GRÉGOIRE STROGANOFF

DÉDIÉ PAR L'AUTEUR

H. G.

Cette dissertation a été publiée d'abord en allemand, mais sans les planches, dans la *Zeitschrift für katholische Theologie* à Innsbruck (19^{ème} année, 1895, p. 306-331). Au Congrès archéologique tenu à Spalato du 20 au 22 août 1894, le D.^r Pio Franchi de' Cavalieri, de Rome, a présenté au nom de l'auteur un résumé de ce travail; v. *Civiltà Cattolica*, 1894, III, p. 736.

En même temps que cette traduction française, on a publié aussi chez Spithöver à Rome, une traduction italienne faite par le susdit archéologue M. Pio Franchi de' Cavalieri.



I.

État de la question.

Le célèbre trésor d'ornements sacrés en or et en argent, du chev. Giancarlo Rossi à Rome, a été maintes fois décrit et illustré. Jusqu'à ce jour on a évité d'approfondir d'une façon spéciale la question de son authenticité et souvent les écrivains sont partis de la supposition que cette question était déjà résolue dans le sens affirmatif. Dans la présente étude, nous nous proposons d'élucider impartialement cette importante question dont dépend au fond toute la valeur du trésor.

Dans les cercles archéologiques, on a connu le trésor par une publication de son propriétaire: *Tavole XXV riproducenti il sacro tesoro Rossi, 2^a edizione, Roma 1890*. Les planches sont très soigneusement exécutées par l'établissement Danesi de Rome. Elles reproduisent en phototypie les singulières pièces de ce merveilleux trésor. On doit observer que ces planches ne sont pas des reproductions de photographies prises sur l'original, mais elles sont d'après les dessins exécutés par De Simone.

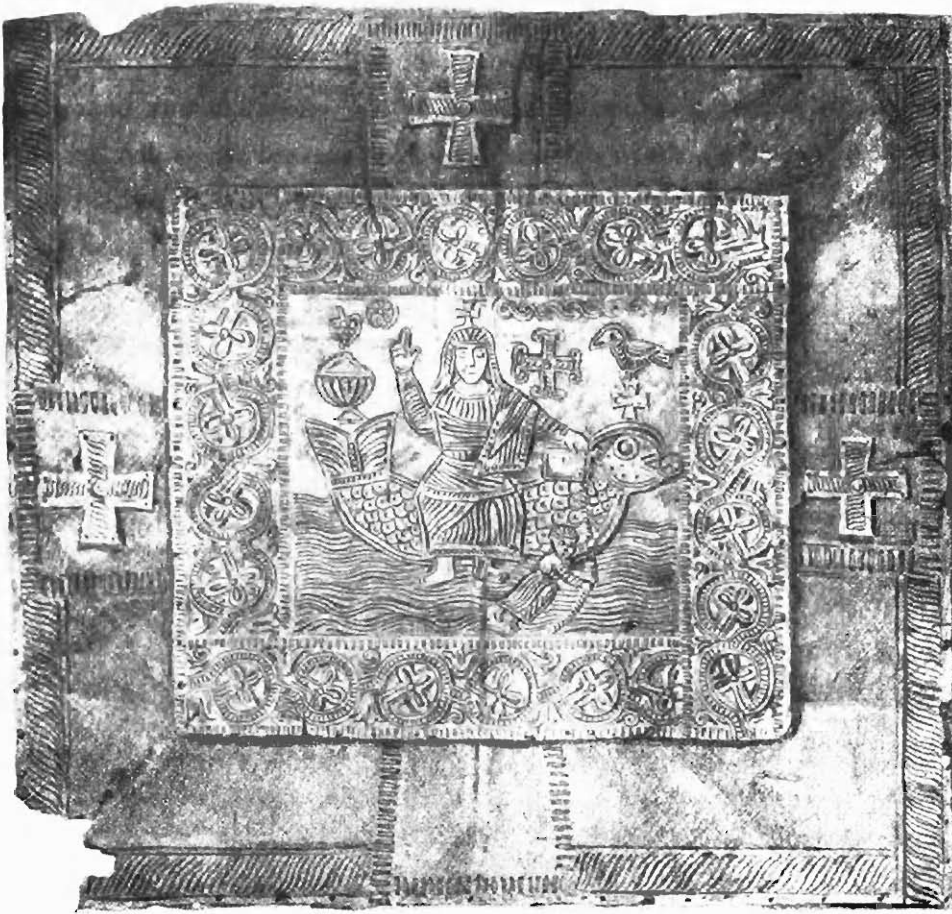
Un texte de 491 pages in folio, sans valeur grande, est annexé à ces planches (1). Trois écrivains ont travaillé à ce texte.

(1) *Commenti sopra suppellettili sacre di argento ed oro appartenenti ai primissimi secoli della Chiesa etc.* 2^a ediz. Roma, Pallotta 1890. Une première édition plus restreinte a paru en 1888.

L'un d'eux fait remonter le trésor aux temps apostoliques (P. 359) l'autre opine pour le IV^e siècle (P. 123), le troisième, qui est le propriétaire, serait d'avis qu'on pourrait s'arrêter à l'époque de Constantin (P. 85). La plupart des écrivains et des connaisseurs sont d'accord à dire que ces trois auteurs n'ont allégué aucune preuve sérieuse au sujet de l'époque à laquelle ils voudraient faire remonter leur trésor. Pour mon compte j'ajouterai que ces mêmes auteurs n'en prouvent d'aucune façon l'authenticité. Bien plus, leur texte fait spontanément surgir des doutes sérieux dans l'esprit de tout lecteur impartial. Une opinion *en apparence* plus exacte que celle des trois écrivains, s'est établie depuis sur l'époque artistique à laquelle appartiendrait le prétendu trésor; elle est basée sur la forme des objets. Aussi est-on généralement d'accord à indiquer la période du septième au neuvième siècle et l'on préfère classer le trésor liturgique parmi les productions d'un art en complète décadence en Italie. Dans son excellent ouvrage sur l'architecture italienne avant le dixième siècle, Raphaël Cattaneo désigne ce genre sous le nom de style byzantin-barbare et italo-byzantin (1). Comme premier échantillon de ce travail nous offrons à la page suivante la copie prise de la Tavola VI de Giancarlo Rossi.

A bon droit, on fait généralement observer que le trésor est un *unicum*. "C'est une des découvertes les plus remarquables faites depuis des siècles", observe l'auteur d'une étude publiée dans la *Roemische Quartalschrift* 1 (1887) 272. Le savant rédacteur de cet écrit, le meilleur publié sur ce sujet, ne peut s'empêcher d'employer les épithètes de *singulier, extraordinaire, sans exemple* etc. en parlant des diverses pièces du trésor. D'après lui, l'époque de l'origine du trésor est à fixer au VIII^e ou IX^e siècle et cette opinion me semble relativement plus exacte que celle indiquant le

(1) *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia 1888. L'auteur attribue au style *byzantin-barbare*, les productions du VIII^e siècle et au style *italo-byzantin*, celles de la fin du VIII^e et celles du IX^e siècle.



VII^e siècle. L'hypothèse de l'auteur, d'après laquelle le trésor serait un cadeau offert par une princesse, à l'occasion d'un baptême, à l'archevêque Serge de Ravenne, me semble bien hasardée, et en cela je fais abstraction complète de la question fondamentale de l'authenticité (1).

(1) On trouve ces articles de la *Roemische Quartalschrift*, dans les fascicules de 1887, p. 272; 1888, p. 86, 148, 277; 1889, p. 66. D'après l'opinion de l'auteur, la princesse serait même représentée deux fois sur les pièces du trésor, une fois recevant le baptême, l'autre fois dans l'acte d'offrir le cadeau de baptême le plus important, l'agneau d'argent. Sur notre Planche II nous avons reproduit ces deux représentations d'après l'ouvrage *Tavole XXV*.

On s'accorde à observer aussi que la symbolique employée dans notre prétendu trésor est un fait étrange et unique. Selon la *Roemische Quartalschrift*, cette symbolique est un exemple qu'on ne retrouve ni à la première époque du moyen-âge ni aux premiers siècles chrétiens. Elle est sans analogie aucune avec les iconographies chrétiennes de l'antiquité. Le langage symbolique est par trop luxuriant. On y trouve des sermons complets sur les vérités de la foi et les sacrements. C'est le produit d'un esprit enrichi d'une fantaisie très vivace et doué d'un talent spécial d'invention.

Je dois avouer que cette richesse excessive d'inventions symboliques, a été l'occasion des premiers doutes qui ont traversé mon esprit et des demandes que je me suis fait sérieusement, si ces objets étaient bien authentiques ou si le trésor n'était pas lui-même une belle invention !

Une autre difficulté a suivi aussitôt la première. Cette richesse extraordinaire de figures symboliques n'est elle pas en absolue contradiction avec la pauvreté et la sobriété des symboles usités en Italie à l'époque que ses formes artistiques et sa technique assignent au trésor ? On n'y voit pas les rares allégories et symboles préférés en Italie au VIII^e et au IX^e siècle, mais toute l'iconographie allégorique des catacombes, oubliée et tombée en désuétude, est d'un coup ressuscitée avec les combinaisons les plus étranges, les plus merveilleuses (1). Un collaborateur bien connu de la *Revue de l'art chrétien* 36 (1893) 157, se demandait il y a deux ans : " Comment l'iconographie n'est-elle pas exclusivement celle que comporte l'époque assignée et comment se fait-il qu'elle rétrograde systématiquement jusqu'aux premiers siècles ? Il y a

(1) M. Horace Marucchi, ne peut s'empêcher de dire dans une étude sur le trésor : *la copia e varietà dei simboli e la novità e diciamo pure la stranezza di alcune composizioni*. Cette étude a paru le 17 mars 1893 dans l'*Osservatore Romano* et presque en même temps traduite en français, dans le *Moniteur de Rome*. — M. Fabio Gori cherche à interpréter ces symboles dans son écrit : *Sul tesoro... del cav. Giancarlo Rossi. Spoleto, Bassoni 1892*. (D'après une conférence tenue à l'Université romaine).

là une discordance que je soumetts à l'appréciation des archéologues, car je me sens impuissant à la résoudre et comme elle n'a pas encore été relevée par personne que je sache, il est essentiel que désormais on en tienne compte dans la recherche de la solution du problème „.

Dans un des fascicules suivants de cette revue, le même écrivain revient sur la question du trésor qu'il compare avec un fragment de ciboire trouvé à Salona, illustré par Mgr. Bulic. Il cherche à prouver que l'époque du trésor est probablement le IX^e siècle (1).

* * *

D'autres savants ont tiré des conclusions bien plus étonnantes encore. Un écrivain très connu a publié dans la même *Revue de l'art chrétien* un article dans lequel il expose les conséquences apologétiques de l'iconographie et de la symbolique du trésor. Il affirme entre autres qu'on se trouve en présence de témoins irréfragables en faveur du culte et de l'immuable fidélité de l'Eglise à son institution primitive contre tous ceux qui ont osé les contester. Il fait des vœux pour que les monuments de cette collection ne soient point dispersés mais demeurent à perpétuité à Rome où " tant de témoins précieux ont surgi pour attester la pureté et l'antiquité de l'Eglise de Pierre „ (2). Par ces mots le savant auteur appuyait les désirs de ceux qui, plus ou moins mêlés à cette affaire, voulaient obtenir que le Pape fit l'acquisition du fameux trésor pour le déposer au Musée chrétien du Vatican. La prudence du défunt commandeur Jean-Baptiste de Rossi a empêché la réalisation de ces vœux.

(1) *Revue de l'art chrétien* 36 (1893) 520.

(2) Ibid. (pag. 89-97): *Le trésor d'ornements et d'instruments liturgiques de la collection du chevalier Giancarlo Rossi à Rome.*

Il faut donc se hâter de mettre au clair la question de l'authenticité du trésor, car les savants pourraient continuer à s'aventurer de plus en plus en considérant les objets comme un véritable trésor archéologique digne de servir à cette science. Déjà on y a eu recours pour établir des conclusions scientifiques dans la critique d'autres objets comme on a l'habitude de le faire lorsqu'on se trouve en présence de monuments d'une authenticité nullement douteuse. Cela était d'autant plus facile que les monuments artistiques du VIII^e siècle sont fort rares.

Un des hommes les plus compétents dans les questions d'art longobard, faisait observer naguère dans une revue critique italienne que les *instruments d'argent ravennates* du trésor prouvaient que l'art longobard dépendait de l'art byzantin et romain.

Un an plus tard, en France, l'auteur de l'histoire archéologique de la messe a recours au *trésor incomparable* pour l'histoire des vêtements liturgiques et parmi les planches du VIII^e volume il reproduit d'après le trésor la grande image d'un évêque couvert des ornements liturgiques (2).

En Allemagne, un savant collaborateur des *Historisch-politische Blätter*, base ses conclusions pour l'histoire de la symbolique et des orantes, sur le célèbre trésor d'instruments ecclésiastiques longobards (3). En 1894, un des collaborateurs de l'ouvrage: *Kreuz und Kreuzigung*, se sert de l'image du Crucifié, d'une des plaques de livre appartenant au trésor, pour illustrer la partie historique de sa thèse (4).

Pendant ce temps, le comte Stroganoff acquéreur de quelques objets du trésor, bien connu à Rome par sa riche collection artistique et par sa compétence spéciale, prononçait déjà contre le

(1) *Rivista storica italiana*, 5 (1888) 711.

(2) ROHAULT DE FLEURY, dans son excellent ouvrage: *La Sainte Messe*, t. 8, (1889), planche 653 et p. 114.

(3) Tome 110 (1892, II), 907.

(4) *Kreuz und Kreuzigung in ihrer Kunstentwicklung* par K. FORRER et G. A. MUELLER. Strassburg 1894, p. 21.

trésor un jugement tout autre que ces écrivains. Je puis affirmer que les quelques objets de ce trésor, venus en sa possession, ont depuis longtemps passé à l'enfer des pièces fausses de son musée d'antiques. Les visiteurs peuvent les contempler à cette place peu honorable et s'apitoyer sur leur triste sort.

* * *

Mes travaux sur l'histoire religieuse et archéologique de Rome et de l'Italie dans la première période du moyen-âge, m'ont obligé à examiner la question de l'authenticité du *Tesoro sacro*, qui, s'il n'était pas faux, constituerait avec tous ses objets un véritable arsenal donnant la solution nouvelle d'une série de questions relatives à cette époque. Mon jugement, absolument indépendant de celui du comte Stroganoff, a parfaitement coïncidé avec le sien. Je crois que tous les objets sont l'œuvre d'un faussaire et dans l'intérêt de la science je me fais un devoir d'émettre publiquement cette opinion.

Le trésor, tant par l'histoire de sa découverte et de son apparition en public que par son caractère intrinsèque, porte avec soi les preuves de sa fausseté. Je crois que l'époque qu'il convient de lui assigner définitivement, ne remonte pas au-delà de l'an mille huit-cents quatre-vingt.

Si dans la suite, la démonstration de cette thèse devient plus explicite, je dois déclarer avant tout, que je n'entends élever aucun doute sur la bonne foi du propriétaire principal du trésor, le chevalier Giancarlo Rossi. J'exclus de même toute insinuation contre l'honorabilité des collaborateurs de l'ouvrage: *Commenti e tavole* et sur toutes les personnes connues et inconnues par l'entremise desquelles le trésor est parvenu à Rome où les propriétaires actuels l'ont obtenu contre de fortes sommes d'argent.

Il est regrettable qu'un savant hautement estimé et très connu ait probablement contribué plus qu'aucun autre à ces malheureux

achats. Cet homme d'un caractère aimable, simple et franc, vénéré et considéré par tous, le P. Louis Bruzza, barnabite, décédé en 1883, est le premier qui se soit prononcé favorablement en public, sur la valeur des objets trouvés, au moment où ils paraissaient timidement. La curiosité était alors très forte et l'on s'intéressait hautement à Rome à voir la collection se compléter. Le commandeur Jean-Baptiste de Rossi, dans ses conversations privées appelait le bon P. Bruzza *sine felle columba*. L'autorité et le caractère extrêmement serviable du religieux barnabite, ont trop facilement accredité les opinions erronées sur le trésor (1).

II.

Raisons extrinsèques contre l'authenticité.

Dans les questions de critique en histoire et en archéologie on admet cette règle bien connue que plus un acte ou un objet semble extraordinaire, plus il exige de preuves extérieures témoignant de sa vérité et de son authenticité.

(1) Voir l'exposé du P. Bruzza dans le *Resoconto delle conferenze dei cultori di archeologia cristiana* (Roma 1888), p. 227, séance du 26 février 1882, et le *Bullettino di archeologia cristiana*, 1883, 73. Cf. l'éloge prononcé par de Rossi dans le même Bulletin, où entre autres il loue *la benigna effusione del cuore semplice e puro* du P. Bruzza.

On ne peut passer sous silence que le défunt Prince de l'archéologie chrétienne, Jean-Baptiste de Rossi, donne un jugement trop favorable sur le trésor dans une note à l'endroit cité plus haut du *Resoconto* (*ricchissima suppellettile sacra... appartenuta ad un vescovo dell'età longobarda; suppellettile insigne e di pregio singolarissimo per lo studio del simbolismo cristiano e delle antichità liturgiche*). Mais les objets étaient imparfaitement connus de ce temps; l'ouvrage de Giancarlo Rossi, avec les planches, n'avait pas été publié et l'on espérait que la lumière se ferait sur les circonstances historiques de la prétendue découverte. Je puis assurer que de Rossi n'aurait plus écrit une note semblable quelques années plus tard.

A-t-on observé cette règle fondamentale lorsque le trésor unique a été présenté au monde savant? Quelles sont les circonstances capables de nous fournir un certificat d'origine?

* * *

Avant de passer au récit légendaire de la découverte du trésor, il me semble utile de rappeler un fait bien connu de tous ceux qui s'occupent d'études historiques, archéologiques ou artistiques en Italie, c'est le fait des falsifications devenues extrêmement nombreuses dans ce pays. De nos jours spécialement, la misère et la pauvreté aidant, ces falsifications se sont étendues outre mesure. Aux époques antérieures, l'Italie a été visitée par les collectionneurs d'objets antiques et artistiques qui ont fait main basse sur un nombre considérable de bons objets d'art antique et spécialement sur les petits objets d'art d'un transport facile pour l'étranger. L'offre d'objets authentiques n'est donc plus si bien fournie, quoique la demande ne cesse d'être considérable. A côté de cela, les artistes nationaux ont conservé toute leur habileté. Souvent l'espoir du gain les pousse à satisfaire d'une façon peu honnête la demande continue d'objets antiques.

Non loin de la basilique Vaticane existe une collection archéologique au sein de laquelle on avait admis un jour quelques colonnettes très élégantes, d'un travail exquis; provenant disait-on d'un monument de la première époque du moyen-âge. On a découvert dernièrement que ces colonnettes étaient l'œuvre d'un habile faussaire. Le propriétaire eut le bon esprit d'en rire le premier et de ne pas trop se fâcher. L'effronterie du faussaire fut poussée au point qu'une fois découvert, il osa proposer de fournir aussi les chapiteaux. Peu de semaines plus tard les colonnettes étaient couronnées de leurs chapiteaux grisâtres et vieillis et plus d'un prétendu connaisseur jurait que dix siècles au moins avaient passé sur cet ouvrage de quelques années.

Vers le même temps on a exhibé à Rome une gracieuse sculpture sur marbre, d'excellent style du moyen-âge qu'on prétendait avoir déterré sur l'emplacement d'une antique église qui s'élevait autrefois au pied du Mont Mario, où elle avait été érigée en souvenir de l'apparition de la Croix à Constantin. Déjà les archéologues s'étaient mis en mouvement pour disserter sur l'ornementation de ce sanctuaire et illustrer ce marbre précieux. Leur joie fut gâtée par quelqu'un de plus avisé qui découvrit dans le marbre précieux, l'œuvre d'un fumiste.

Serait-il donc impossible d'assister à une semblable surprise avec le nouveau trésor sacré ?

* * *

Je me sers des notices trouvées dans divers rapports publiés jusqu'ici, pour tracer l'histoire de l'origine du trésor. Elles ont été particulièrement résumées dans la *Revue de l'art chrétien*, 36 (1893).

Au printemps de l'année 1880, un campagnard demeuré inconnu, découvre dans un endroit également inconnu, sur son champ et sous une construction antique, la tombe d'un évêque. Il voit dans un sarcophage une figure d'évêque entouré d'ustensiles en or et en argent. Mais cette apparition ne dura qu'un instant, un coup de vent s'engouffra dans le réduit et fit voler en poussière tout ce qui auparavant paraissait encore avoir conservé la forme humaine. Seuls les objets en métal et les parchemins restent intacts. Le paysan arrache les feuilles de vélin des plaques d'or et d'argent qui leur servaient de couverture et les donne à un frère quêteur franciscain introuvable depuis ce moment. Par crainte du fisc, notre campagnard est d'un mutisme absolu sur le site de la trouvaille. Il semble que c'est par des intermédiaires qu'il a vendu les quatre premières pièces du trésor à l'orfèvre Pierre Guarantini. Ces objets ont été achetés par le comte Stroganoff. Plus tard,

en des intervalles assez considérables, d'autres pièces sont mises au jour. Guarantini les reçoit *bona fide*, et ses agents ont des entrevues avec l'heureux campagnard parfois à Senigaglia parfois en quelque autre ville de la Pentapole suivant que les affaires et les marchés amenaient le cultivateur dans l'une ou l'autre localité pour la vente de ses denrées.

A Rome les objets ont été réunis par Giancarlo Rossi qui a déboursé des sommes assez considérables dans cet achat. C'est là que l'auteur de cet écrit a été admis à voir le trésor.

A Rome, on citait comme lieu d'origine du trésor, une tombe de Jesi près d'Ancône, mais bientôt on eut la conviction que ce n'était pas cela; d'autres indiquaient Senigaglia et j'ai moi-même entendu de Rossi indiquer Orbetello, endroit situé sur le littoral opposé à l'Adriatique. Plus tard on s'est borné à répondre par des généralités à la demande sur le lieu d'origine, on affirmait que la trouvaille avait été faite dans une localité des Marches et que le campagnard parlait le dialecte propre à cette province.

De nombreuses difficultés surgissent aussitôt en face de ce récit.

* * *

Pourquoi ne peut-on éclaircir tout ce mystère? Le paysan, dit-on, craint le fisc italien. Cette crainte n'aurait-elle pas pour raison qu'on se sert de lui comme d'un entremetteur innocent afin de mieux effectuer la vente des objets mis entre ses mains? Il fallait bien s'adresser à quelqu'un qui passât pour avoir déterré le trésor. Sans ce détail la vente n'aurait pas été facile. Les choses étaient simplifiées par le paysan qui naturellement avait trouvé le trésor dans son champ. Le campagnard et sa bonne foi, je l'avoue franchement, sont pour moi une grosse énigme.

Supposons un instant que le paysan ait vraiment trouvé le trésor sur sa propriété. Pourquoi devrait-il refuser de nous dire la vérité? Pourquoi craindrait-il le fisc?

Conformément au droit naturel, le *Codice civile del regno d'Italia*, est extrêmement favorable au paysan, car le §. 714 dispose que le trésor appartient au propriétaire du terrain sur lequel on le trouve. *Il tesoro appartiene al proprietario del fondo in cui si trova.* Si le paysan avait trouvé le trésor sur le terrain d'autrui, selon le même paragraphe, il aurait toujours droit à la moitié du gain. Et s'il avait tenu sa terre en emphythéose, le trésor entier lui appartiendrait (§. 1561). En admettant le récit, les deux derniers cas ne trouvent ici aucune application; il faut donc s'en tenir au premier où le paysan n'avait absolument rien à craindre. Le gouvernement ne pouvait intervenir et susciter des difficultés que pour accorder la permission de vendre le trésor à l'étranger. Le dommage n'aurait pas été considérable dans ce cas. Il aurait été bien difficile à un simple paysan de se mettre en rapports avec des amateurs d'objets antiques et artistiques à l'étranger. Le campagnard devait suivre en tous les cas une voie plus naturelle et se présenter aux marchands du pays pour se défaire de son trésor. La crainte du gouvernement ne peut donc être un motif suffisant pour expliquer les mystérieuses sinuosités de cette affaire.

Passons maintenant à l'examen des circonstances spéciales de la découverte. Au premier contact de l'air, tout est réduit en poussière, sauf les métaux et les parchemins. Les tissus d'or et d'argent que le personnage défunt devait probablement porter, disparaissent aussi, car s'ils s'étaient conservés, la convoitise aurait certainement poussé le campagnard à s'en emparer dans l'espoir d'un gain plus fort. Le sarcophage de pierre ou de bois garni de ferrures disparaît lui aussi. Quelle Fata Morgana! Selon toute apparence, le sarcophage d'un évêque si riche devait être précieux à cause de ses sculptures ou de son inscription qui nous renseignerait sur l'histoire de la tombe et légitimerait en même temps la trouvaille du vendeur. En tous les cas ce sarcophage, même dépourvu de son inscription, mais conservé en fragments sur la place de la tombe aurait été un témoin sérieux de la véracité

de la découverte. Il devait donc être gardé très soigneusement. Personne n'a jamais pu voir ce sarcophage qui devait être assez merveilleux, car le paysan prétend y avoir aperçu le cadavre de l'évêque dès son entrée dans la grotte!

Et les parchemins donc! Aucun mortel n'en retrouve les traces et ne peut dire où ils ont passé. Leur valeur extraordinaire n'aurait échappé à personne spécialement parmi les ecclésiastiques du pays. Un campagnard capable de soustraire si habilement son trésor au fisc, doit être doué d'une certaine dose de finesse et savoir que la vente de ces parchemins lui procurerait un gain considérable. Si l'on remarque en outre que tous les objets de métal sont dépourvus d'inscriptions, qu'il ne s'y trouve même pas le nom d'un des saints ou personnages représentés, on reste sous l'impression qu'on a évité avec soin toute lettre capable de susciter des difficultés historiques ou paléographiques contre l'époque présumée du trésor.

* * *

La façon dont les objets ont été mis en circulation mérite d'être signalée comme une autre circonstance suspecte.

L'auteur de la découverte ne présente pas tous les objets d'un seul coup, mais il les produit à intervalles assez longs et en des lieux différents. Le paysan s'est transformé en voyageur qui traite ses affaires tantôt dans une ville tantôt dans une autre, et dans ces mystérieuses circonstances il se défait peu à peu de sa marchandise. Cela ne me semble pas très naturel.

Les premiers objets mis en vente sont relativement modestes. Le symbolisme extraordinaire, les pièces curieuses et uniques comme la couronne épiscopale et l'agneau eucharistique ne sont présentés que bien plus tard. Ce procédé fait soupçonner que l'exécution des pièces a pris du temps. Après les premiers succès de vente, la fabrique a dû être encouragée, on s'est lancé, et plein

de confiance dans le succès, on a dépassé toutes les bornes, en comptant bien sur l'engouement des acheteurs et des savants.

La découverte d'ornements et d'instruments si précieux, dans une tombe si extraordinaire est un fait bien singulier et fournit de nouveaux et graves soupçons contre l'authenticité extrinsèque du trésor.

Cette tombe n'est pas trouvée dans une basilique ni, semble-t-il, dans aucun endroit qui eut quelque relation avec une ancienne basilique. On la découvre au milieu d'un champ! Et l'on prétendra que dans une tombe pareille aurait été déposé avec le corps d'un évêque, un trésor si extraordinaire, composé d'ornements et d'instruments liturgiques de grande valeur, trésor unique parmi tous les trésors chrétiens, auquel on peut seulement comparer les riches ornements trouvés en 1544, dans la tombe de l'impératrice Marie femme d'Honorius, déposée dans le Mausolée de Sainte-Pétronille près de la basilique vaticane (1).

On pourrait peut-être objecter que d'autres découvertes prouvent que les longobards avaient l'usage de déposer des objets précieux dans les tombes des défunts illustres. Je me suis renseigné sur les découvertes de ce genre faites à Cividale, à Arten près de Feltre, à Isola Rizzo près de Vérone, à Pérouse, à Civezzano près de Trente et récemment encore à Castel Trosino près d'Ascoli Piceno. Mais tous les prétendus trésors de ces tombes ne peuvent soutenir la comparaison avec le faste et la richesse de notre tombe épiscopale anonyme et mystérieuse. La tombe de Civezzano, une des principales, est ordinairement désignée sans preuves suffisantes, comme ayant appartenu à un duc longobard. Tout le trésor de la tombe de Civezzano se réduit aux objets suivants: Une croix longobarde ordinaire en or battu, quelques petits ornements d'or et d'argent faisant partie des vêtements, des fils d'or appartenant à un tissu précieux et un

(1) Voir DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, 1863, 53; 1878, 43, où le savant archéologue parle de la tombe de cette impératrice.

curieux harnais de guerrier en métal ordinaire. Ces objets qu'on peut voir au *Ferdinandeum* d'Innsbruck sont une vraie misère lorsqu'on les compare au trésor féerique trouvé par notre campagnard. Les objets découverts à Castel Trosino sont conservés à Rome, au *Museo delle Terme*; ils sont un peu plus riches en objets d'or, mais ne peuvent cependant soutenir aucune comparaison avec le trésor de Giancarlo Rossi (1).

Notre trésor est en outre composé d'une collection d'objets de métal et de livres d'une telle valeur qu'on ne comprendra jamais comment une église cathédrale a pu ainsi consentir à les perdre. Ces instruments devaient servir au culte pendant toute l'année et spécialement le calice, les patènes, les vases de baptême etc. Les armes trouvées dans les tombes de guerriers sont aussi d'un usage journalier, mais la perte de ces objets de fer ne demandait pas un acte d'abnégation héroïque de la part des survivants.

Les objets d'or et d'argent de notre trésor peuvent se diviser en trois classes. La première est formée par des plaques ou couvercles de livres liturgiques dont les uns sont entiers, d'autres

(1) Pour les découvertes de Civezzano, cf. CAMPI L., *Le tombe barbariche di Civezzano*. Trento 1886; WIESER F., *Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano*. Innsbruck 1887. Voir à propos de ces écrits: ORSI P., dans la *Rivista stor. ital.* 1888; 68 s. Le résultat des découvertes faites à Castel Trosino est consigné dans l'écrit: *Dei preziosi oggetti di età barbarica scoperti nel sepolcreto di Castel Trosino, Relazione al ministro di pubblica istruzione di F. Barnabei*. Roma, Tip. d. r. accad. dei Lincei, 1895. Cf. pour les croix d'or battu qui se retrouvent aussi plusieurs fois dans le trésor de Giancarlo Rossi, ORSI, *Di due crocette auree del museo di Bologna e di altre simili trovate nell'Italia superiore e centrale*, dans les *Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, 3^e série, 5^e vol. p. 333 et suiv. a. 1887. (Voir CIPOLLA dans la *Rivista stor. ital.* 1888, 66 et suiv.), et sur l'art industriel longobard en général: DE BAYE J., *Etudes archéologiques, Epoque des invasions barbares, Industrie longobarde*. Paris 1888 (Voir ORSI dans la *Rivista* citée plus haut, 1888, 709 et suiv.). Parmi les ouvrages moins récents nous citerons seulement LABARTE, *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance*, 2^e édit., Paris 1872-1875. A la p. 227 du Tome I et suiv., Labarte traite spécialement de l'orfèvrerie en Italie depuis Constantin jusqu'au huitième siècle, voir p. 349 et suiv. sur cet art à l'époque après Grégoire III.

en fragments. Ces plaques sont spécialement importantes à cause de la symbolique et des ornements. La seconde classe se compose d'ornements variés faisant partie de vêtements liturgiques; la troisième est formée par une série d'objets en usage pour les cérémonies du culte.

En note on pourra voir la liste complète du trésor. Je la donne d'après l'ordre des planches publiées par Giancarlo Rossi, car, souvent dans la suite de cette étude j'aurai à citer ces planches. Il serait utile d'avoir sous les yeux ces planches et encore mieux les objets originaux pour se faire une idée de la richesse inouïe de ce trésor que doit avoir possédé un évêque longobard absolument inconnu.

* * *

Voici la liste des objets formant le trésor:

- I. Une plaque de reliure en argent battu.
- II. Deux plaques de reliure en or et argent battu.
- III. Fragment d'une plaque de reliure en argent.
- IV-VIII. Plaques de reliure, partie en or, partie en argent. — La planche V (évêque avec ses ornements liturgiques) est reproduite dans la *Roemische Quartalschrift* 1888, Pl. 4, et dans ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Messe*, Pl. 653 bis. La planche VII (crucifiement) se trouve dans la *Quartalschrift* ib. Pl. 7 et dans la *Revue de l'art chrétien*, 1893, Pl. 3. La planche VIII (vaisseau etc.) est reproduite dans la *Quartalschrift*, Pl. 2, et dans la *Revue de l'art chrétien*, Pl. 4.
- IX. Huit croix en or battu.
- X. Trois autres croix, une plaque carrée, une fibule, un ornement de ceinture, le tout en or ou en argent.
- XI. Un grand ornement de ceinture avec quatre croix en or.
- XII. Une grande fibule avec plaques et clous en or et argent.
- XIII. Trois couronnes ou bandeaux et palme d'olivier en or.
- XIV. Une mitre avec riches plaques en or et argent.
- XV. Partie antérieure d'une *couronne épiscopale* en or avec fond d'argent (= *Roem. Quartalschrift*, 1889, pl. 2).
- XVI. Partie postérieure de la même couronne (= *Roem. Quartalschrift* 1889, pl. 3).

XVII. Crosse épiscopale avec sa courbe terminée au milieu par une croix ornée de figures, couverte richement de plaques d'or et d'argent.

XVIII. Partie d'une crosse épiscopale semblable à la précédente, dans la courbe terminée en croix on a représenté soit un agneau, soit un bélier.

XIX. Une plaque ronde et une autre carrée (*Rationale*) en or.

XX. Grande croix en or et argent battu, terminée par les figures allégoriques des évangélistes.

XXI. Louche ou cuiller en argent « pour l'administration du baptême ».

XXII. Un cuiller et une espèce de patène en argent.

XXIII. Un calice à anses, en argent.

XXIV. Un agneau creux avec douze gobelets sur un plateau, « pour le vin eucharistique », le tout en argent (= *Roemische Quartalschrift*, 1888, pl. 9).

XXV. (Objets possédés par le comte Stroganoff). Plaque de reliure, patène, fibule et croix, en or et argent.

Ces derniers objets ont été reproduits en phototypie sur la planche I accompagnant notre écrit. Ce sont ceux qui, comme nous l'indiquons plus loin, nous ont été prêtés par leur propriétaire pour être examinés en toute liberté même au point de vue de la matière de leur composition. Comme les pièces du trésor possédées par M. Giancarlo Rossi, n'ont été connus que par des dessins, le comte Stroganoff a pensé que ses pièces devaient être soumises ici à l'appréciation des savants avec toutes les précautions nécessaires pour éviter le reproche d'inexactitude. On les a photographiées directement et reproduites en grandeur naturelle. Quoique l'argent soit très foncé et malgré l'éclat de l'or (la croix est complètement d'or et sur la fibule la bosse ronde du milieu est également en or) les ornements ont pu être reproduits avec assez de clarté.

Sur le n. 1, c'est-à-dire sur la fibule, on voit sur la partie en or, un vaisseau sur lequel se tient une personne ayant les bras étendus dans l'attitude de la prière. Le vaisseau est porté par un poisson et tout autour on voit les ondes. C'est un travail en repoussé. Le fond en argent de la fibule est orné d'une croix en moulage. La croix de même que la surface qui l'entoure, est

couverte des ornements que l'on retrouve si fréquemment sur le trésor, les nœuds longobards, les faisceaux de rayons disposés en couronne et les croix terminées en volutes. A gauche on distingue la lamette de bronze.

Le n. 2 représente la patène qui aurait servi dit-on, à l'administration du baptême. Au milieu du creux est imprimé en moulage le poisson entre des raisins. Sur le manche se trouvent les têtes des douze apôtres sans nimbes.

Le n. 3 représente la merveilleuse plaque de reliure. Son grand âge doit être prouvé par les parties endommagées et par son oxydation. La croix du milieu est un travail en repoussé comme tous les autres ornements de ce couvercle. Elle est dessinée sur les deux diagonales d'un carré. Les bras sont ornés de bandes entrelacées comme à l'ordinaire, au milieu apparaît à la place du crucifié, un poisson. La croix est encadrée par les bustes des quatre évangélistes chacun ayant à ses côtés un livre. Sous la croix est placé un poisson posé sur une coupe.

Le n. 4 représente une petite croix en or battu, donnée d'après les planches de Giancarlo Rossi, donc d'après un dessin, car sur l'original les figures ne sont plus reconnaissables à la suite de plusieurs pressions que cet objet a subi. Aux coins de la croix on remarque des trous par lesquels elle aurait été attachée. Au milieu, se trouve une colombe entourée d'une couronne, elle a sur le dos ou derrière elle, un objet qui n'est point reconnaissable et sur les bras de la croix sont quatre petites croix larges terminées en volutes. Le tout est en repoussé.

Une autre croix en or qu'on veut faire aussi appartenir au trésor et qui a été achetée par le comte Stroganoff est reproduite en phototypie d'après nature et en grandeur naturelle sur notre planche II, n. 3. L'or battu est, comme pour la croix précédente, excessivement mince et les figures sont aussi en repoussé. La tête placée sur le disque du milieu doit peut-être représenter une tête du Christ jeune, telle qu'on en trouve dans l'antiquité,

seulement elle a un aspect assez moderne. Autour on a répété quatre fois la même figure d'un animal avec une tête de cheval sur un corps couvert d'écaillés.

III.

Raisons intrinsèques contre l'authenticité.

Toutes les pièces du trésor ont le même caractère de l'époque barbare en Italie et principalement l'empreinte des productions de l'art longobard du VIII^e siècle environ. Leur exécution technique est d'une uniformité telle que toutes les parties semblent avoir été faites par un seul et même artiste de cette époque.

C'est presque exclusivement un travail de repoussé en or et en argent battus, dans le genre des croix de ce métal, dont les exemplaires se trouvent facilement, car les longobards, comme les autres peuples germaniques, avaient l'habitude de coudre ces croix sur leurs vêtements. Ces objets sont ornés de figures dans le genre de celles qu'on retrouve sur les croix longobardes. Les hommes et les animaux ont les mêmes yeux ronds, le dessin des vêtements, primitif et grossier, nous donne toujours des draperies raides et informes. La base de l'ornementation consiste en croix, grappes de raisins, rosettes, écaillés et treillis répétés à l'infini. Les croix ont des appendices en volutes dans le genre de celles que nous trouvons sur les ornements de marbre à Rome, dans l'Italie centrale et spécialement à Ravenne et plus haut dans les régions des Alpes jusqu'en Dalmatie. Très souvent on fait usage d'excroissances en forme de cornes qui se dessinent sur les lignes d'encadrement selon la coutume du IX^e siècle. Ce genre d'ornements était employé de préférence dans l'art gothique du moyen-âge et on leur donne le nom de crochets. On peut examiner deux

exemplaires de ce style sur le n.° 1 de notre deuxième planche phototypique.

L'auteur de ces ornements s'est certainement inspiré des œuvres d'art du VIII^e et du IX^e siècle. Tout cela n'a rien de commun avec l'art chrétien antique de Rome et spécialement avec celui des catacombes.

Dans l'usage des symboles, l'artiste tend cependant à nous reporter avec une certaine obstination au second siècle. La symbolique de ses œuvres n'a rien de commun avec la coutume longobarde, au contraire, elle est en opposition formelle avec tous les monuments connus du VIII^e et du IX^e siècle.

* * *

Dans ce trésor deux choses s'excluent mutuellement: comment accorder sa technique avec sa symbolique? Ne faut-il pas reconnaître dans cette contradiction évidente la main d'un faussaire? Mettons ces indices en regard de ce que nous avons dit dans les deux chapitres précédents, rappelons toute cette légende invraisemblable et fantastique de la trouvaille et nous serons obligé de dire qu'il ne s'agit plus d'indices mais de preuves de la fausseté de l'œuvre.

Il importe malgré cela de démontrer plus amplement l'impossibilité intrinsèque des instruments liturgiques et des ornements symboliques du trésor.

Au VIII^e siècle, le langage symbolique des catacombes était complètement tombé en désuétude en Italie. Ce fait est universellement admis dans le monde savant. S'il restait quelque doute à cet égard, il suffirait de consulter les ouvrages des Garrucci, Cattaneo, de Rossi, Labarte, Orsi, de Baye et tous les autres écrits où les œuvres en pierre, en métal, en ivoire, les peintures et les mosaïques du VII^e au IX^e siècle sont largement décrites

et illustrées. On y retrouvera bien épars les éléments de la symbolique primitive, le poisson, l'agneau, la colombe, le vase eucharistique, le paon, l'orante etc.; mais on ne rencontrera plus le symbolisme ou l'emploi systématique de l'iconographie pour représenter sous un voile allégorique les vérités de la foi et les usages liturgiques.

Les symboles sont devenus des ornements et il serait extrêmement difficile de prouver qu'elles continuent à représenter des idées déterminées.

Le poisson existe déjà à l'état d'ornement sur la balustrade de Saint-Clément qui date probablement du pontificat de Jean II (Mercurius) 532-535. Il est employé au même usage en 597 sur l'ambon de l'église des Saints-Jean-et-Paul à Ravenne. En 712 le poisson est placé sur la même ligne qu'une rosette ornementale sur le ciborium érigé à Saint-Georges de Valpolicella, près de Vérone, par *Ursus magister cum discipolis suis*. Sur la tombe de Théodote à Pavie, au VIII^e siècle, le poisson sert d'ornement avec des monstres. Si au X^e ou XI^e siècle, il paraît au bout de l'hameçon d'un jeune pêcheur sur le baptistère de Grottaferrata, ce n'est plus qu'une réminiscence singulière qui ne manque pas de signification spéciale. Il ne faut donc pas exclure complètement l'emploi, assez rare du reste, de quelques figures symboliques traditionnelles. Certains passages des Pères dont la lecture était fréquente justifient amplement cet emploi sporadique du poisson.

Dans l'iconographie de notre trésor, le poisson joue un tout autre rôle. On ressuscite complètement le symbolisme ancien et l'on y ajoute des combinaisons symboliques entièrement nouvelles.

Déjà sur les objets qui appartiennent au comte Stroganoff, les premiers mis en vente (notre pl. I), le poisson n'est pas seulement reproduit au milieu de la croix, mais il est entouré de ceps de vigne. D'autre part il supporte un vaisseau avec un orante ou bien il est couché au-dessus d'une coupe. Tout cela peut encore passer.

Ce n'est pas tout. Sur une grande plaque servant de couvercle à un livre (pl. 7), le poisson distribue les espèces eucharistiques aux douze apôtres assis autour de la table. Il est placé au milieu d'eux et présente avec grâce, d'une nageoire le pain marqué de la croix et de l'autre le calice. Voir la gravure ci-jointe.



Dans un autre champ du même couvercle un poisson vivant repose à la surface de l'onde, il supporte le vaisseau orné d'une croix, comme on peut le voir sur la seconde gravure ci-après. Sous le ventre du même poisson pend, on ne sait trop comment, une ancre colossale immergée dans les flots. Afin de ne laisser aucun doute sur la signification de l'ancre qui doit représenter l'espérance, on y a accroché deux personnages; de plus, deux brebis ornées d'une croix se tiennent debout sur les bras courbes de l'ancre et s'envisagent paisiblement. Toute cette scène se passe naturellement sous l'eau. Sur un champ plus bas apparaît un loup, ou quelque autre bête qui se démène inutilement contre les hommes et les animaux sauvés par l'ancre. La bête n'a rien des formes attribuées aux animaux fantastiques de l'époque longobarde. Sur le vaisseau on aperçoit un personnage en prière, on ne saurait dire s'il est debout ou à genoux. Il regarde vers le mât, fixé au-dessus du pont au milieu des cordages.

Quelle richesse dans ce langage symbolique ! Quelle puissante attraction pour les acheteurs amis des antiquités chrétiennes et du symbolisme !



Ne croyez cependant pas que c'est tout. Sur la même plaque, mais dans un autre champ, le poisson sert de barque. Placidement étendu à la surface des ondes il porte sur son dos le mât et les cordages. Avec tout cet attirail il supporte encore une orante. Sur le bord très escarpé, grimpent quelques brebis qui se dirigent vers la barque ; elles ont à bon droit l'air quelque peu émerveillé devant cette scène. Dans deux autres images, le poisson est debout au milieu d'une croix, pour faire preuve de force, il étend sa

queue en éventail et soutient avec cet appendice deux brebis arrosées par deux sources (le baptême?!). Ces sources ne coulent pas naturellement mais sortent de deux raisins accrochées par un treillis à une croix (Planche 11 et 19). — Sur notre page 9 l'ἰχθύς porte solennellement à travers les ondes, une personne assise sur son dos. Cette figure, féminine peut-être, élève sa main pour bénir ou pour enseigner. De la gauche elle tient un livre appuyé sur le col du poisson auquel on fait exécuter encore d'autres manœuvres. A son cou est accrochée une chaîne au bout de laquelle pend un homme en train de se noyer. Image du pécheur converti par l'Eglise enseignante! Le même poisson porte en outre dans sa bouche un pain avec la croix, que probablement il destine au converti. C'est l'eucharistie! Sur sa tête s'élève une croix surmontée de la colombe de la paix et comme si tout cela ne suffisait pas, la queue du pauvre poisson s'élève pour soutenir le vase eucharistique au-dessus duquel se balance le cep de vigne mystique. Il n'y a pas de risques qu'on vienne encore se plaindre du manque de symbolisme mystique.

Pour nous borner, nous résumerons en peu de mots les principales situations dans lesquelles nous retrouvons le poisson symbolique sur les autres parties du trésor. Des poissons forment les deux anses du calice. Sur une fibule, le poisson est placé au milieu d'une croix, nouvelle représentation du crucifix! Sur une autre petite croix, deux poissons sont superposées en forme de croix entre les quatre évangéliques. Le vase eucharistique en forme d'agneau porte entre autres comme ornement, deux poissons posés sur la croix l'un au-dessus de l'autre, à l'angle de droite, dans leur bouche ils tiennent une grappe de raisin. Même au bout d'une branche d'olivier en or (planche 13), la feuille supérieure a la forme d'un poisson. L'anse du vase baptismal (planche 21) est un poisson tenant dans sa bouche l'extrémité de la coupe. Sur la patène (planche 22) un poisson se transforme en ancre d'espérance. Il porte en bouche le bois de traverse avec

l'anneau (ou bien le pain, car ce n'est pas très distinct) et il étend sa queue divisée pour former les bras courbés de l'ancre.

Tel est le rôle du poisson dans toute cette symbolique étrange ! Nous nous étendrions trop si nous devons examiner toutes les autres représentations stupéfiantes et curieuses de cette mystique d'un nouveau genre. Parmi les brebis, l'une est chargée des fonctions de pilote d'un navire, pendant que trois autres sont en train de se noyer à côté. Les cordages du navire sont formés par des ornements de treillis avec des grappes de raisins. Sur ce treillis on voit les *crochets* en forme de cornes, destinés à maintenir le symbolisme, car la corne signifie la force. Une corne s'élève sur le bord du navire et dans la même planche une autre trouve sa place sur le dos d'un paon (voir notre pl. II) tandis qu'une troisième est posée sur la traverse d'une croix.

* * *

Comme symbole absolument nouveau, je signalerai les sept étoiles que je retrouve à plusieurs reprises dans cette iconographie. Leur auteur semble avoir une préférence marquée pour le nombre sept qui souvent est obligé de force à prendre place dans ses images.

Une autre nouveauté très originale consiste à donner des ailes au principal personnage du repas eucharistique. D'après l'ensemble du sujet de ce repas extraordinaire, ce personnage représente le Christ dont on veut indiquer par les ailes, la toute puissance divine. Il semble nu comme les deux personnes assises à la même table. Chacune des trois figures tient d'une main le pain signé de la croix et de l'autre une coupe. A-t-on voulu représenter la scène d'Emmaüs ou bien l'histoire des *trois hommes* sous la forme desquels le Seigneur apparut à Abraham sous le chêne de Mambré, qui est reproduite sur la mosaïque de Saint-Vital à

Ravenne? (1) Mais sur cette mosaïque aucun des trois personnages n'est orné d'ailes qu'on attribue ici à un seul, mais tous les trois ont le nimbe qui manque complètement. A Ravenne, conformément au récit biblique, il n'y a que du pain sur la table, ici on y ajoute le vin. M. Fabio Gori qui a expliqué et commenté cette iconographie nouvelle, veut voir dans cette scène une allégorie symbolique. Ce doit être en effet l'idée de l'artisan qui cultive le symbolisme d'une façon si drôle. D'après Gori, la scène signifierait la tradition du sacerdoce de la loi nouvelle aux apôtres.

Je ferai remarquer que M. Gori s'est aventuré avec une ardeur extraordinaire dans ce monde nouveau du symbolisme. Il y a découvert une série étonnante de leçons et d'explications iconographiques parmi lesquelles il voit même la représentation des sept sacrements y compris l'extrême-onction et le mariage (2).

Un symbolisme de ce genre est-il vraiment possible en Italie aux environs du VIII^e siècle? Non seulement c'est un anachronisme, et un réveil inopiné de formes et d'idées disparues; mais l'excès dans la forme et le manque du goût font de tout cela une impossibilité telle qu'on ne saurait assigner ces produits à aucune époque soit de l'art chrétien primitif, soit du commencement du moyen-âge. Aucun évêque de ces temps ne peut avoir conçu l'idée de faire exécuter des représentations symboliques dignes de cette imagerie moderne que certains éditeurs français ont mis en vogue à la grande joie des élèves de pensionnats et des personnes pieuses dont le goût est sujet à caution. Il est regrettable que le nom de cet évêque étrange ne soit point parvenu jusqu'à nous, si toutefois

(1) GARRUCCI, *Arte crist.* tav. 262.

(2) Plusieurs savants critiques se sont laissé entraîner de la même façon par leurs premières impressions. L'auteur du rapport présenté en 1886 à l'Académie française, un des archéologues les plus distingués, selon son propre témoignage, n'a pu examiner le trésor que pendant une demi-heure. Mais il appelle ces instruments des « restes précieux, qu'il importait d'étudier à loisir, et qui élargiraient la somme de nos connaissances dans la matière si délicate de la symbolique chrétienne » (*Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1886, 14 Mai, pag. 163, 255 et suiv.).

le personnage a jamais existé. En tous les cas, il pouvait mieux employer son temps au profit de ses chrétiens que de le perdre à élaborer des images mystico-symboliques que ses fidèles ne pouvaient pas comprendre.

Si nous admettons au contraire qu'un faussaire a exécuté toutes ces niaiseries pour donner une plus grande valeur doctrinale à son trésor et pour en faire remonter les origines aux *prmissimi secoli della chiesa*, la solution est facile et nous comprendrons parfaitement les originalités spéciales de ce trésor.

* * *

Il est temps de passer à l'examen d'autres objections intrinsèques contre l'authenticité.

Une particularité bien remarquable de cette œuvre c'est le soin avec lequel l'auteur évite certains éléments iconographiques du VII^e au IX^e siècle. N'est-ce pas dans l'intention d'accréditer la légende d'un âge bien antérieur? Parmi les omissions voulues, il faut citer le nimbe et le monogramme du Christ. Tout faussaire sait que l'emploi de ces emblèmes peut soulever des difficultés sans nombre pour les œuvres des " tout premiers siècles „ (*prmissimi secoli*). Pour éviter toute difficulté, notre artiste les supprime. L'Alpha et l'Oméga sont proscrits de même et l'on évite soigneusement aussi toute inscription à côté des images des saints, des anges et spécialement de la Vierge. Même les noms des évangélistes qu'on retrouve ordinairement à côté de leurs emblèmes ne paraissent nulle part.

Je ne soutiendrai pas que l'absence de l'une ou l'autre de ces particularités fournit une preuve suffisante, mais lorsque l'ensemble de choses qui spécifie la période de temps après Constantin et la distingue de la période antérieure, est escamoté de cette façon, je puis croire que l'auteur voulait à tout prix faire remonter son trésor à l'époque antérieure à Constantin. La date postérieure

requis par le caractère de l'œuvre n'est plus admissible parceque toutes les particularités de cette époque manquent absolument. On ne peut d'autre part assigner une date antérieure, pour les raisons mentionnées plus haut. A quelle époque faut-il donc placer ce fameux trésor pour qu'ils ne soit pas suspendu en l'air?

* * *

Quelques remarques encore sur le nimbe et le monogramme. L'absence du nimbe et du monogramme nous reporterait sans aucun doute avant le V^e et même avant le IV^e siècle. L'iconographie longobarde ne supporte pas l'absence du nimbe. Or dans tout le trésor, la figure du Christ, ni celle des apôtres ni les emblèmes des évangélistes ne sont ornés d'un nimbe. On pourrait *peut-être* le trouver deux fois dans les figures. Je dis *peut-être*, car précisément en cet endroit le dessin manque de clarté. Une fois il ornerait la figure du Sauveur sur la crosse épiscopale de la planche 17, l'autre fois sur la croix pectorale de la planche 6. Si l'on pouvait s'assurer que le nimbe existe dans ces deux cas sur les originaux, sa suppression sur les autres figures si nombreuses du trésor, où certainement il devrait être requis par le caractère même de ces figures, nous fournit une preuve suffisante de la fausseté, car cette suppression est une véritable anomalie.

On a bien voulu expliquer cela en observant que ces figures ne sont pas historiques; les apôtres, dit-on, ne sont représentés que comme des symboles de la foi et de l'Eglise. Même dans ce cas, l'art du VIII^e et du IX^e siècle leur aurait attribué le nimbe comme il le faisait pour les figures symboliques des évangélistes et de l'agneau divin.

Quant au monogramme du Christ, il semble bien exister une fois dans le trésor (pl. 1). Mais les surcharges et accessoires qui le couvrent le rendent méconnaissable et lui enlèvent toute signification.

* * *

L'image du Crucifié sur la planche 7 est un chef d'œuvre dans ce même genre. Ordinairement, comme nous l'avons remarqué plus haut, l'artiste-inventeur préfère crucifier des poissons. Il entreprend une seule fois de nous représenter le Christ crucifié.

Quiconque possède la moindre notion de l'histoire iconographique du Crucifix, sait avec quelles précautions on devait traiter cette scène. L'inventeur a saisi la difficulté et l'a tournée avec un art vraiment admirable. Son Christ est vivant, il étend les mains qui ne sont point percées de clous. Une tunique sans manches, espèce de chasuble ornée d'une grande croix couvre le corps. La question des pieds et du *suppedaneum* est habilement escamotée, car la partie inférieure du Christ et de la croix est couverte par trois champs avec des brebis crucifères. L'exécutant est passé maître dans l'art des mystifications! Deux autres brebis sont posées d'une façon assez drôle sur les bras du Crucifié ou de l'Orante. Leur tête est surmontée d'une petite croix. Tout autour, les autres ornements connus.

Cela devrait représenter la scène du Crucifix au VIII^e ou IX^e siècle! A quelle époque trouverait-on une chose analogue? Au VIII^e siècle, le Crucifix a été représenté dans toute sa réalité historique. Qu'on se reporte dans Garrucci à la crucifixion représentée sur l'instrument de paix du duc Ursus à Cividale, daté du VIII^e siècle (planche 459). Là, le Sauveur est attaché à la Croix par des clous qui transpercent les pieds et les mains et un linge très court recouvre ses flancs. Nous le trouvons déjà représenté de la même façon sur l'antique sculpture des portes de bois de Sainte-Sabine à Rome de l'année 435 environ. Là le Sauveur est attaché à la croix par les clous, du moins aux mains, et il est nu, à

*

l'exception du subligaculum des flancs (1). La même observation se présente pour la sculpture en ivoire conservée au *British Museum*, quelque peu postérieure à celle de Sainte-Sabine, mais probablement du même siècle. Là les pieds sont percés de clous (2).

On rencontre bien encore à l'époque postérieure quelques représentations voilées et symboliques du Crucifix sur les fioles d'huile à Monza qui proviennent de la Palestine, ou bien sur la mosaïque du Pape Théodore à Saint-Etienne le Rond à Rome. Mais ces figures appartiennent à un autre type que le crucifix du nouveau trésor de Rome. Ce type n'a rien de commun avec l'art grossier des longobards. L'unique excuse à produire serait de répondre que l'évêque anonyme était libre de symboliser à sa guise sur son trésor anonyme. Il me semble qu'on peut dire avec plus de vraisemblance qu'un faussaire a donné à sa façon ce que sa science de l'histoire et de la symbolique lui permettaient de produire. Mais le faussaire, même un peu par respect pour le public, aurait pu vraiment mieux s'instruire et s'y prendre plus habilement.

* * *

Les contrastes intrinsèques du trésor sont sa ruine. Si l'inventeur est encore en vie, il devra se convaincre qu'il ne suffit pas pour une œuvre de ce genre de composer un amalgame de figures barbares entremêlées d'ornements enfantins. Seulement les petits objets comme les croix longobardes en or battu et frappées au même moule avec leurs ornements réguliers, sont un champ classique sur lequel son activité s'exerce avec succès.

(1) Cf. ma dissertation: *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Holzthüre von S. Sabina zu Rom*, avec la photographie moitié grandeur naturelle, dans la *Roemische Quartalschrift*, 8 (1894) 1 et suiv.

(2) GRISAR, *ibid.*, p. 12 et suiv. Cf. p. 15 les remarques sur l'image de la crucifixion de l'année 586 dans le Codex syriaque de Florence, et sur les images du Crucifix aux siècles suivants.

A ce propos, je pose une question. Toutes ces petites croix longobardes enmagasinées dans les musées, ont elles été sérieusement examinées au point de vue de leur authenticité? Comment a-t-on procédé à l'égard de celles qui provenaient de tombes et d'endroits anonymes? La même main qui a fabriqué tout ce trésor ne pourrait-elle pas avoir largement fourni les musées de certains ornements longobards en métal?

* * *

L'artiste inventeur du *Tesoro sacro* nous pardonnera bien si nous n'entrons pas dans l'examen détaillé de certains instruments liturgiques qu'il a le courage de présenter au public. Ces œuvres sont faites au mépris de toutes les lois archéologiques. Dans ses planches nous voyons entre autres une mitre épiscopale, quoiqu'on sache que la mitre ne paraît sur aucun monument ancien avant le XI^e siècle.

L'artiste a même inventé avec tous ses détails une grande couronne épiscopale. Nos confrères en archéologie ont été si abasourdis par la production de cette pièce que l'auteur des dissertations publiées dans la *Roemische Quartalschrift* est allé jusqu'à poser l'hypothèse que cette couronne appartenait à l'archevêque Serge de Ravenne qui s'était révolté contre le Pape et gouvernait son territoire en véritable exarque. Mais, pourrait-on nous dire quand les exarques ont porté la couronne et surtout une semblable couronne?

La production de crosses épiscopales appartenant au défunt, a été très féconde. Les unes nous sont transmises sur les images de l'évêque et deux autres sont là en exemplaires isolés. Ces crosses ont déjà la courbe cruciforme. L'une porte sur la croix l'image du Sauveur, l'autre celle de l'agneau, si toutefois il ne s'agit pas du bélier qu'on retrouve fréquemment sur les monu-

ments d'un âge moins reculé. Or nous savons très bien qu'aucune crose n'est représentée sur les monuments antérieurs au IX^e siècle.

En quel endroit sera-t-on capable de découvrir un seul exemple de vêtements liturgiques épiscopaux, semblables à ceux que l'inventeur du trésor se permet de nous offrir sur la planche 5? Les mosaïques de Ravenne et de Rome où sont représentés des évêques avec les ornements liturgiques en usage en Italie du VI^e au IX^e siècle, ne nous offrent rien de pareil. Ces mosaïques nous donnent la forme du vêtement antique qui ne ressemble en rien à la coupe des vêtements singuliers du trésor. On observe la même contradiction dans les vêtements épiscopaux de la scène d'un baptême, sur la planche 8. Nous avons reproduit cette scène sur notre planche II n. 1.

* * *

Il reste aussi à découvrir un seul exemple justifiant l'emploi d'un vase d'argent pour le vin eucharistique selon la forme offerte par l'artiste faussaire (planche 24), un agneau creux posé sur un plateau d'argent avec douze gobelets. Qu'on nous cite un seul texte d'auteur ancien faisant allusion à la conservation du vin eucharistique dans des agneaux creux, surtout à l'époque indiquée par la forme barbare de cet ustensile! Nous savons qu'on se servait de colombes suspendues dans les églises pour conserver les seules espèces du pain. D'autre part on sait que les longobards comme les autres peuples germaniques se servaient *pour leurs usages profanes*, de vases à boire en forme d'animaux. On retrouve même de rares exemples de ce genre chez les romains et les grecs. Mais c'est tout. Avec cela on n'a pas encore prouvé l'usage d'un agneau eucharistique dans les églises. La preuve ne sera certainement pas donnée par la figure d'une femme qui sur notre planche II n. 2, porte sur un plat le même agneau que nous reproduisons ici.



Quelques mots de description suffiront pour édifier le lecteur sur cet agneau et pour trancher la question de son authenticité. L'animal est fixé sur le plat. Il ne peut donc être suspendu. Autour du pied sont rangés les bustes des douze apôtres, sans nimbes naturellement, car ils ont la prétention de dater des " tout premiers siècles „ du christianisme. Il est vrai qu'ils ont oublié aussi de revêtir l'antique pallium qu'on leur attribue toujours dans l'art ancien. Entre chaque groupe de deux apôtres est posée une colombe grossière dans le style du VIII^e siècle environ. Le pied est aussi orné d'arcs dont le style barbare saute aux yeux. L'agneau, d'une facture toute aussi barbare a 25 centimètres de haut. Il retourne sa tête surmontée de l'indispensable petite croix. Son ventre est orné d'une croix en or battu sur laquelle deux poissons sont superposés en forme de croix. Ces poissons tiennent une grappe

de raisin dans leur bouche. Aux coins de la croix, les emblèmes des quatre évangélistes sans nimbes. Les douze gobelets qui entourent l'agneau ne sont pas mobiles, mais fixés sur le plat. Cela est fort étonnant, aussi les amis du trésor ont cherché une explication, ils supposent que ces gobelets formaient la base de coupes mobiles avec lesquelles on distribuait le vin eucharistique.

Il me semble oiseux de m'arrêter aux autres suppositions et explications sur ce vase étrange, après toutes les explications fournies plus haut sur la valeur de l'ensemble du trésor. La seule description de ce service de table fait comprendre clairement à tout connaisseur qu'il n'est pas en présence d'une œuvre appartenant à l'antiquité chrétienne ou d'une création artistique de la première époque du moyen-âge.

De même que le trésor entier, c'est un produit du dix-neuvième siècle et un monument, non pas de la liturgie ancienne, mais de l'art raffiné de faussaires de notre époque.

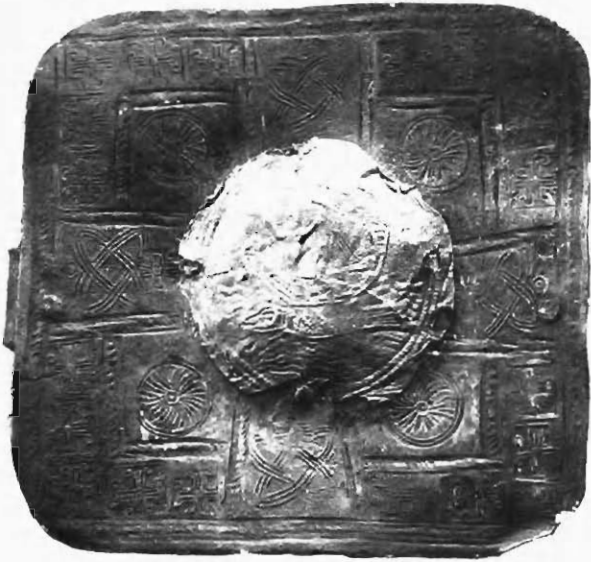
Je termine en exprimant le souhait que les hommes compétents et experts dans la science de l'archéologie chrétienne et de l'histoire des arts, se gardent bien dorénavant de faire mention des objets de ce prétendu trésor sacré. Il cessera ainsi d'exister sur le domaine de cette science qui certainement ne souffrira aucun dommage de cette suppression.

APPENDICE. — *Confirmation des preuves.* — Cette dissertation était déjà sous presse, lorsque le comte Stroganoff m'a très-courtoisement permis de soumettre à une expertise très soignée les objets du trésor qui se trouvent en sa possession, afin de faire l'épreuve du métal. Le résultat de cette enquête n'a pas été favorable au trésor. J'ai invité à cet examen des hommes d'une véritable autorité qui depuis de longues années manient les objets antiques et les métaux précieux. Leur jugement est donc d'une haute valeur. Or, ces experts ont déclaré à l'unanimité qu'on ne pouvait d'aucune façon attribuer à ces objets un âge de dix siècles,

et cela en premier lieu à cause de la flexibilité de l'argent. Les objets de métal d'un si grand âge, surtout lorsqu'ils sont minces, sont d'une telle fragilité et d'une telle raideur qu'il y a contraste évident entre les objets véritables et l'élasticité et la flexibilité des plaques d'argent des susdits objets. Dans ces derniers temps les faussaires ont su imiter ces qualités du métal ancien, on a mis sur le marché des métaux d'imitation rendus artificiellement raides et fragiles. Notre faussaire ne connaît encore pas ce procédé. Les mêmes experts ont reconnu que l'oxydation qui donne assez habituellement aux pièces du trésor le cachet de plus de dix siècles d'existence, au point qu'on pourrait s'y tromper à première vue, a été obtenue par l'emploi de l'acide sulfurique et n'est point naturelle. Le ton gris particulier aux objets naturellement oxydés n'a pu s'obtenir par cette manipulation artificielle. On a fait observer enfin avec raison à propos de la partie technique des ornements, que la façon superficielle dont les travaux de relief sont exécutés, fait reconnaître l'imitation, spécialement sur la patène et la fibule. Les contours de ces ouvrages qu'on veut attribuer à l'ère primitive du christianisme ou à l'époque longobarde manquent trop de relief et de toute caractéristique.

Cette expertise technique sur la partie du trésor qu'il nous a été possible de soumettre à une enquête sérieuse ne fait que confirmer notre jugement basé sur les arguments exposés dans le présent écrit.

1



2



3



4

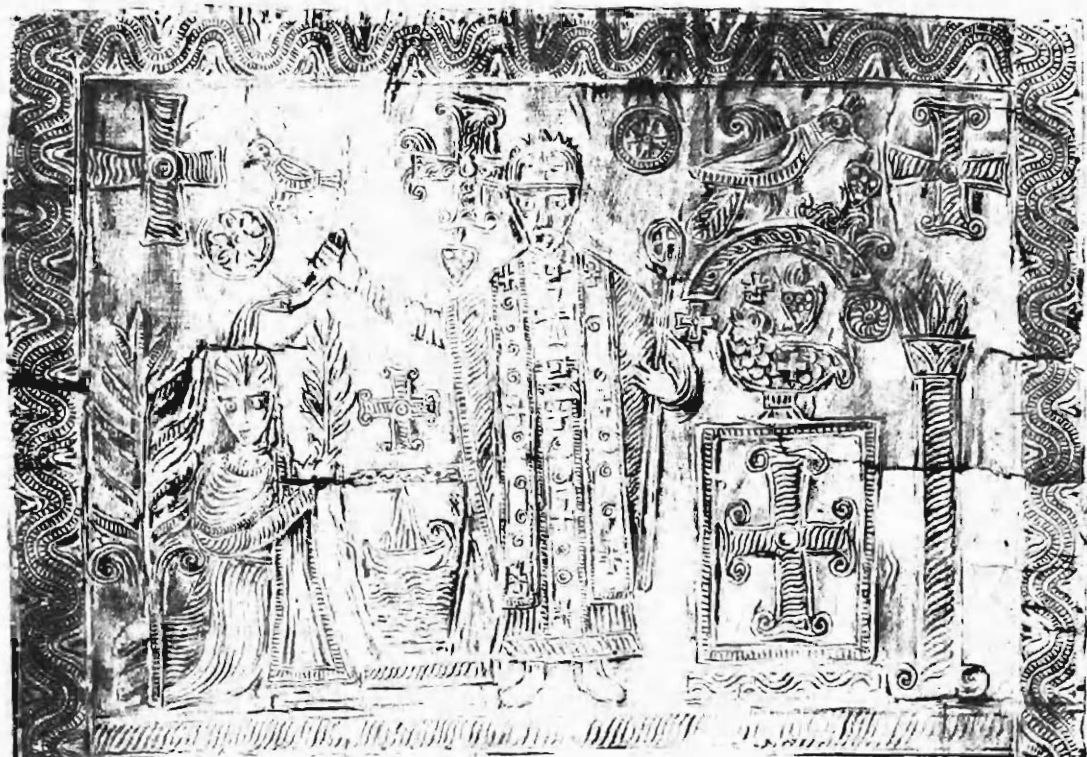


COLLECTION DU COMTE STROGANOFF.

Section des objets faux.

1. Fibule en argent et or.
2. Coupe de baptême en argent.
3. Plaque de livre en lame d'argent.
4. Croix en lame fine d'or (d'après le dessin du livre „Tavole XXV” etc.)

1



2



3



1. Partie d'une plaque de livre ou lame d'argent
(d'après le dessin du livre „Tavole XXV ” etc.)
2. Plaque de livre en lame d'argent
avec une bordure d'or (id.)
3. Croix en lame fine d'or. Collection du comte
Stroganoff, section des objets faux. Photographie.

IMPRIMATUR

Fr. Raphael Pierotti O. P. S. P. A.
Magister

—
IMPRIMATUR

Julius Lenti Patriar. Constantinop.
Vicesgerens.

