



A Messieurs Salomon Reinach  
respectueux hommages

André Blum



RINCEAUX D'ORNEMENTS.  
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

CONTRIBUTIONS A DES ÉTUDES  
SUR LES PEINTRES-GRAVEURS DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

LE MAITRE AUX BANDEROLES<sup>1</sup>



INITIALE

tirée de l'Alphabet de 1465.  
Dresde, Bibliothèque royale.

L'ÉTUDE des estampes du début du xv<sup>e</sup> siècle présente un grand intérêt lorsqu'on désire suivre les différentes phases traversées par les gravures primitives et constater les progrès accomplis depuis l'invention de ce nouveau procédé industriel. Il semble superflu d'entrer ici dans le détail des hypothèses les plus diverses des érudits, relatives aux premières tentatives de la gravure sur bois et sur métal, et des documents établissant que la gravure en relief fut employée avant la gravure en creux, ou que tel pays a des droits à faire valoir pour revendiquer l'honneur de cette découverte. Mais, d'une manière générale, pour l'histoire de l'iconographie, il est important de comprendre le principe et les conséquences de ce nouveau mode de reproduction des images. L'objet de

1. Nous remercions M. Lehrs d'avoir eu l'amabilité de nous communiquer et de nous autoriser à reproduire la plupart des gravures du Maître aux banderoles.

cette innovation était, dans l'esprit des artisans du xv<sup>e</sup> siècle, de remplacer par une technique moins coûteuse et plus rapide, l'industrie des miniaturistes<sup>1</sup>. Le résultat fut que les œuvres gravées rivalisèrent, à l'origine, avec les œuvres enluminées, dont elles conservèrent fidèlement les caractères. Les premiers graveurs puisèrent leurs inspirations à la même source que les miniaturistes. Comme les enluminures, les images gravées furent l'expression de la foi et de la pensée chrétiennes. La gravure servit à répandre, à de nombreux exemplaires, des sujets religieux populaires, destinés à stimuler la dévotion des fidèles. Elle fut un merveilleux instrument pour la propagation des types consacrés, toujours semblables à eux-mêmes<sup>2</sup>. Ces formes demeurèrent si bien immuables que la plupart des artistes ne songèrent pas à s'affranchir de ces traditions. C'est cette imitation de modèles, ne laissant aucune place à l'originalité de l'individu, qui rend assez difficile la classification de beaucoup d'estampes anonymes. On ne peut dire que tel artiste a copié tel autre, car souvent ils ont exécuté un travail conforme à un modèle commun.

Parmi ces maîtres qui échappèrent le moins à cet esprit d'imitation, poussé quelquefois jusqu'au plagiat, un des plus curieux, sinon un des plus anciens, est l'artiste appelé le Maître aux banderoles.

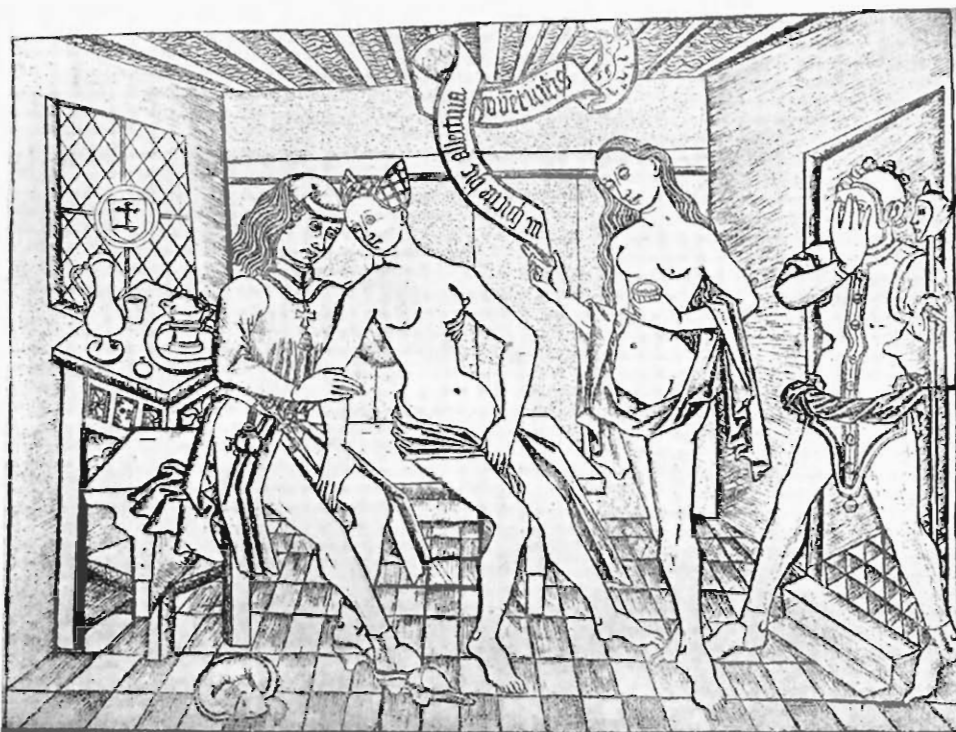
Le nom de Maître aux banderoles fut donné pour la première fois par un ancien conservateur de la Bibliothèque nationale, Duchesne<sup>3</sup>, à un graveur allemand auquel il attribuait certaines estampes présentant des similitudes de procédés. Un des principaux caractères communs aux pièces qu'il classait dans l'œuvre de cet artiste était de renfermer de longues banderoles avec des phrases latines écrites en lettres gothiques. Mais ce n'est pas là une singularité propre à un seul maître. Les banderoles qui ont été si souvent employées aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles par les miniaturistes se retrouvent chez l'artiste anonyme, dit le maître E. S.

1. André Blum, *Des rapports des miniaturistes français et des premiers graveurs. Revue de l'art chrétien*, septembre-octobre 1911.

2. Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, p. 73 : « La diffusion de la gravure au xv<sup>e</sup> siècle, donna plus de consistance aux types consacrés. C'est alors que les agencements imaginés par les grands artistes acquirent force de loi... Quand on aura pris la peine d'établir des séries iconographiques on verra combien les artistes créateurs sont rares... C'est ainsi que se sont propagées ces formes tellement immuables qu'elles donnent l'illusion d'un canon religieux. »

3. Duchesne, *l'oyage d'un iconophile*. Paris, 1834, p. 188.

de 1466, chez Meckenen et chez plusieurs monogrammistes contemporains. Renouvier<sup>1</sup> se moquait de cette appellation de « Maître aux banderoles », trouvée par Duchesne. « L'ancien conservateur de Paris, disait-il, une fois accroché à ses banderoles, croit voir son maître dans toutes les estampes qui portent de longues inscriptions. » Il n'accepte pas non plus la dési-



LE JEUNE HOMME ET LA FEMME NUE.

Vienne, Bibliothèque Albertine.

gnation donnée par Zani<sup>2</sup>, « Maître aux chairs emplumées », qui se justifie mieux, car elle est empruntée à la facture du graveur, qui est plumeuse. Il le nomme le Maître de 1464, parce qu'on lit cette date sur la lettre A d'un alphabet gothique gravé sur bois du musée de Bâle. Mais cette manière de baptiser un artiste, d'après un millésime, présente des

1. Renouvier, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas, en Allemagne*. Bruxelles, 1860, p. 127.

2. Zani, *Encyclopedia delle belle arti*. Parma, 1817-1822, vol. II, p. 173.

inconvenients, surtout lorsqu'il est impossible de le constater sur d'autres gravures et qu'il n'y a souvent aucune raison de regarder comme ancienne une date susceptible d'avoir été ajoutée ultérieurement. Aussi le savant historien de la gravure au xv<sup>e</sup> siècle, le D<sup>r</sup> Max Lehrs, préfère l'appellation « Maître aux banderoles <sup>1</sup> » à celle de Renouvier, Maître de 1464, parce qu'il estime que les estampes de ce graveur sont bien postérieures à cette date.



L'ANNONCIATION.

Bibliothèque de Hambourg.

Cette désignation de Maître de 1464 s'expliquerait d'autant moins que l'alphabet xylographique renfermant cette date ne serait pas l'œuvre de notre graveur, mais qu'il n'aurait fait que le copier. Il vaut mieux, provisoirement, conserver le nom que lui a donné Duchesne, « Maître aux banderoles ».

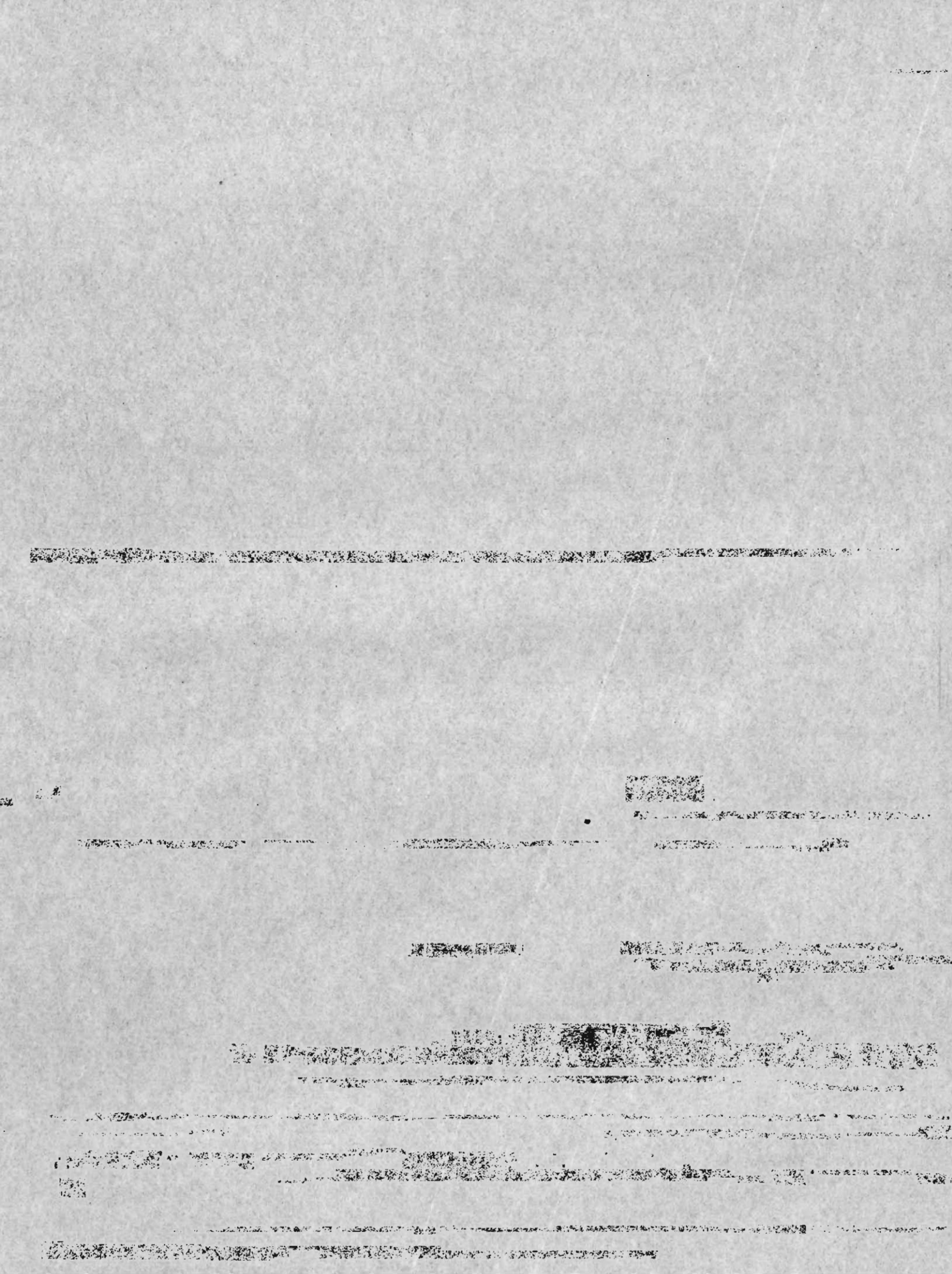
Peut-on appeler maître un graveur que M. Lehrs regarde comme un copiste ? L'éminent conservateur du musée de Dresde le considère comme un

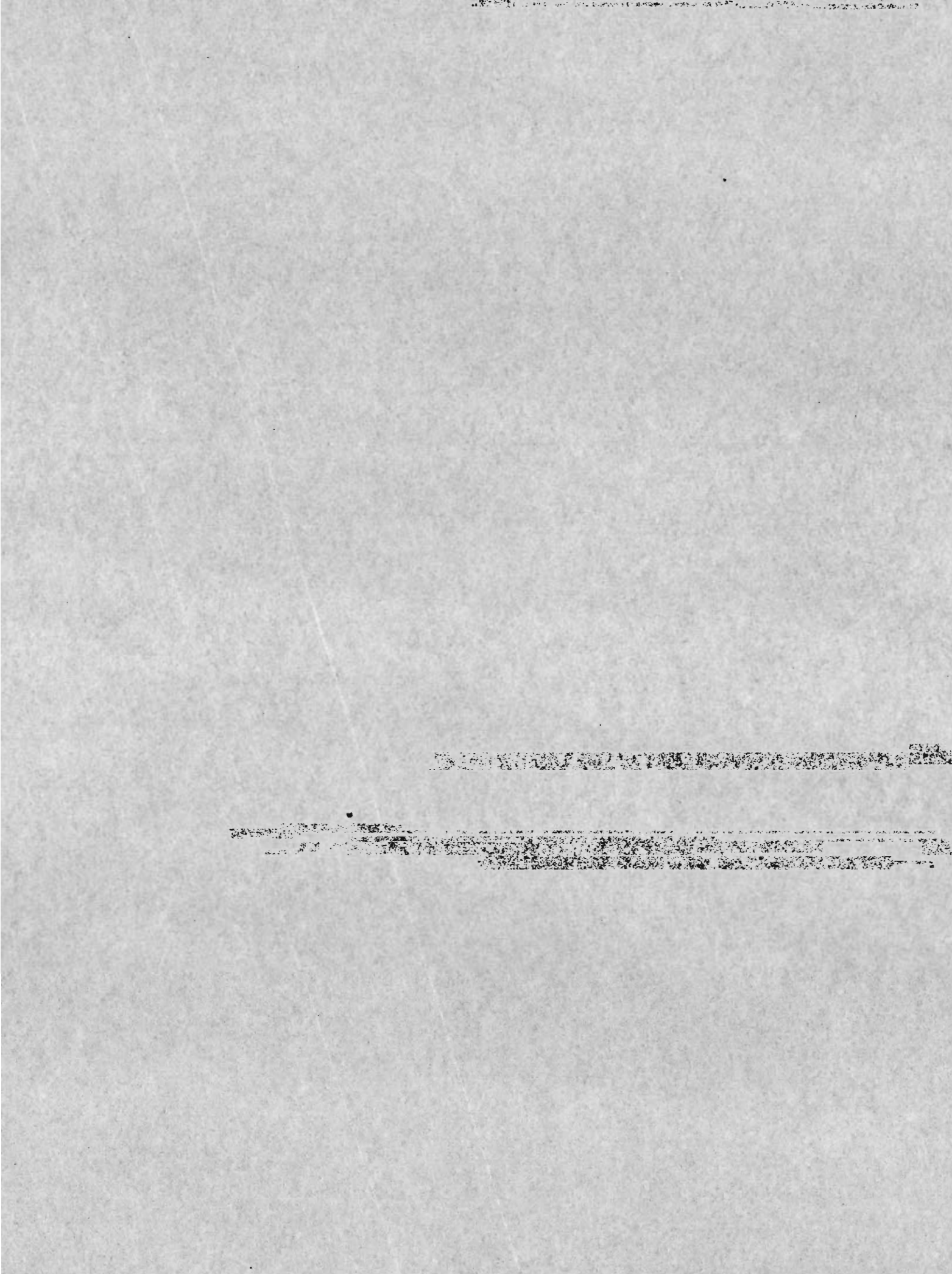
praticien d'une exécution inférieure et il a établi la liste des compositions qu'il aurait reproduites avec inexpérience. Le maître E. S. a été plus particulièrement mis à contribution. Dans *la Fontaine de Jouvence*<sup>2</sup>, toute la partie droite du haut est une réplique de la pièce du maître E. S., *le Couple près d'un abreuvoir*<sup>3</sup>. On y retrouve le jeune

1. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*. Dresden, 1886.

2. Passavant, *le Peintre-Graveur*. Leipzig, 1860, t. II, 26, 46.

3. Passavant, II, 99, 86.







LA VIERGE IMMACULÉE.  
Florence, Bibliothèque Riccardiana.



homme assis, la femme tenant le perroquet, le bouffon jouant de la cornemuse et le jeune homme cherchant à embrasser une jeune femme debout. Les chiens sont même empruntés aux cartes à jouer du maître E. S. Une autre fois, c'est le graveur appelé le maître du saint Érasme qui est pillé. Trois pièces du maître du saint Érasme, *le Christ en croix*, de la collection Lanna ; *la Déposition de croix*, de Munich<sup>1</sup> ; *la Résurrection*, de Nuremberg, sont intéressantes à comparer avec les pièces du Maître aux banderoles intitulées : *le Christ en croix*<sup>2</sup>, de Dresde ; *la Flagellation*<sup>3</sup>, de Dresde ; *la Descente aux limbes*<sup>4</sup>, de Londres ; *le Couronnement d'épines*, de Londres ; *la Prise de Jésus-Christ*, de Berlin ; *la Résurrection*, de Londres. Lorsque le Maître aux banderoles imite le maître du saint Érasme, on peut constater la supériorité des gravures du maître du saint Érasme. Les épreuves du Maître aux banderoles ne seraient que des copies incontestables de ce graveur. Beaucoup d'autres pièces du Maître aux banderoles trahissent des emprunts faits à des artistes français, flamands et italiens. Son œuvre se réduirait ainsi à un pur travail de compilation.

M. Lehrs<sup>5</sup> n'admet que dix-sept pièces parmi celles qui seraient susceptibles de constituer les travaux originaux du Maître aux banderoles ou du moins ceux dont il n'a pu trouver les modèles<sup>6</sup>.

Les particularités propres à ce groupe de pièces qui permettraient de reconnaître la main d'un même maître seraient, suivant M. Lehrs<sup>7</sup>, une manière défectueuse et maladroite de dessiner les formes, un front haut avec un petit menton, un nez fortement marqué, la chevelure s'enroulant à la manière d'un escargot chez les hommes et ramenée derrière les

1. Passavant, II, 222, 84.

2. Passavant, II, 16, 13.

3. Passavant, II, 15, 9.

4. Passavant, II, 16, 14.

5. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*. Dresden, 1886.

6. Ce sont : *l'Annonciation*, de Dresde (Passavant, II, 14, 7) ; *la Sainte Famille* (Passavant, II, 15, 8) ; *le Christ en croix entouré d'anges* (Passavant, II, 15, 11), de la Riccardiana ; *la Trinité*, musée de Berlin (Passavant, II, 16, 16) ; *l'Homme de douleurs* (Passavant, II, 17, 19), de Munich ; *Saint Jean-Baptiste* (Passavant, II, 17, 20), de Bâle ; *les Apôtres saint Jean l'Évangéliste et saint Jacques le Mineur* (Passavant, II, 18, 22), de Paris ; *les Trois Sibylles*, de Braunschweig ; *le Jugement dernier* (Passavant, II, 21, 33) ; *les Degrés des âges de la vie* (Passavant, II, 25, 45), de Munich ; *la frise d'ornement avec l'Enfant et la Femme nue*, de Bâle ; *le Jeune Homme et la Femme nue* (Passavant, II, 214, 241), de Vienne, à l'Albertine ; et, enfin, à la Riccardiana, *le Mariage de Marie et l'Annonciation*.

7. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*, p. 21.

oreilles chez les femmes. Pour les vêtements, l'artiste jette les draperies en ligne droite, verticale, indiquant seulement trois ou quatre plis. Le dessin de ce graveur est défini par Renouvier dans des termes différents, mais déterminé d'une façon analogue. « Il a, dit-il, une façon de dessiner dont on chercherait vainement les précédents, je crois. Les têtes manquent de crâne, les nez sont alternativement très allongés dans les têtes de profil et très écarquillés dans les têtes de face; ses formes en général raides, ses physionomies, oscillant entre la grimace et l'immobilité, sont étrangères à toute beauté. A tous ces signes je ne reconnais ni un peintre, ni un orfèvre, mais un graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, même alors qu'ils ne sont pas doués des facultés avec lesquelles on les surmonte. »

Ainsi, après avoir étudié le dessin de ce graveur, Renouvier et M. Lehrs arrivent à la même conclusion : l'imperfection de ses œuvres doit lui refuser la qualité de peintre. Le seul titre qu'on pourrait lui reconnaître, ce serait d'avoir été le premier graveur sur cuivre de profession. Ce qui constituerait sa personnalité en tant que graveur professionnel, ce serait cette facture plumeuse qu'observait Zani, et qui est faite de petits coups de plume ou de pointes de flèche.

On ne peut objecter à cette théorie une inscription qui se trouve dans le haut de la pièce du British Museum de Londres, intitulée *la Roue de Fortune*<sup>1</sup> et attribuée à ce maître : *In spectatores pictor*. Le petit écriteau qui contient ces mots se trouve placé au-dessus d'une figure de moine vu à mi-corps (peut-être le portrait de l'auteur). Il ne s'agit pas d'un peintre, mais d'un copiste religieux comme on en trouvait au monastère de Saint-Trond, et qui exécutaient des contrefaçons de gravures. Le Maître aux banderoles appartiendrait, suivant M. Lehrs, à une catégorie semblable de moines<sup>2</sup> qui se contentaient de copier de bonnes estampes allemandes.

Cette hypothèse est très ingénieuse et expliquerait les styles si différents des pièces classées dans l'œuvre du Maître aux banderoles, si les sujets quelquefois licencieux n'étonnaient pas de la part d'un reli-

1. Passavant, II, 27, 48.

2. Soltzmann, *Kunstblatt* (1850), p. 102, émet aussi l'opinion que le graveur était un moine et qu'il appartenait à la confrérie des Frères de la vie commune, fondée au XIV<sup>e</sup> siècle par Gérard Gröote sur le Bas-Rhin.

gieux. Mais une question intéressante se pose. Étant donnée la date à laquelle cet artiste est supposé avoir travaillé, ne peut-il pas être considéré comme l'inventeur et le dessinateur des gravures dont on n'a pu retrouver les originaux ? S'il est prouvé que ces pièces, par des signes indubitables, ne peuvent être que des copies, ne présentent-elles aucune valeur pour l'histoire de l'art et doit-on leur appliquer, comme le pense M. Lehrs, le mot



LA FONTAINE DE JOUVENCE.

Vienne, Bibliothèque Albertine.

de Renouvier : « L'histoire de l'art est impossible si on ne la débarrasse d'abord de ces imageries qui ne répondent à aucune idée plastique ou historique. Leur qualité négative saute aux yeux, malgré toute la peine que s'est donnée la main qui les a produites » ?

La période à laquelle on est fondé à croire que le Maître aux banderoles a travaillé peut aider à résoudre quelques-uns de ces problèmes. Passavant<sup>1</sup> a établi, d'après l'inscription contenue dans une feuille d'un

1. Passavant, II, p. 20, n° 30.

ancien manuscrit sur laquelle était collée une des estampes des *Trois Sibylles*, qu'elle datait de 1461. En haut, était écrit en rouge : *Sibylla psica XXX annos, ut mentionē facit nycanor et videtur vaticinare de futuro Salvatore gentium ut infra pz.* Ensuite était écrit à l'encre noire : *hz quia omb unite sunt in grā amen 1461.* Cette inscription, dit Passavant, qui est contemporaine du manuscrit est d'autant plus intéressante qu'elle nous prouve la



LA ROUE DE FORTUNE.

Londres. British Museum.

haute antiquité des gravures du Maître de 1464, auquel appartient indubitablement cette gravure. M. Lehrs admet que ce maître a pu travailler en 1461, mais comme plusieurs de ses pièces sont copiées du maître E. S. de 1466, il estime qu'il ne faut pas considérer le Maître aux banderoles comme un précurseur, mais comme un contemporain du Maître de 1466.

Du fait qu'il a imité ce maître et lui a emprunté les thèmes de ses compositions s'ensuit-il qu'il soit dénué de toute originalité? C'est un artiste inférieur comparé à un chef d'école comme le maître E. S., mais

il apparaît en face de lui comme un graveur de métier vis-à-vis d'un peintre-graveur. Il conserve une originalité analogue à celle d'Israel van Meckenen, gravant d'après Martin Schongauer. Les œuvres du Maître



SAMSON.

Collection du baron Edmond de Rothschild.

aux banderoles, comme celles d'Israel van Meckenen, indiquent un de ces graveurs qui exercent leur profession non comme des maîtres en possession de leur art, mais comme des graveurs de reproduction s'efforçant de perfectionner leur technique. Leur mode d'interprétation à une

époque où cet art est encore dans l'enfance, leur fait une place à part dans l'histoire de la gravure.

Il faut ajouter que, si plusieurs pièces ont été considérées comme des copies, c'est que les estampes primitives, qui ont été par essence des images à bon marché, destinées à exciter la foi religieuse, reproduisaient, comme on l'a vu, toujours les mêmes types. Elles ont entre elles une parenté évidente qui leur donne comme un air de famille. Le style révèle souvent plutôt un imagier qu'un artiste, et il est difficile de donner à l'une une priorité que l'archaïsme du travail ferait donner à l'autre. Lorsqu'il s'agit à cette époque de graveurs contemporains travaillant dans des régions fort peu éloignées, comme le maître E. S. et le maître aux banderoles qu'on prétend être Suisse<sup>1</sup> ou de Fribourg-en-Brisgau<sup>2</sup>, et l'autre du Bas-Rhin, de Nuremberg ou de Westphalie, d'après le dialecte des légendes de ses images, il est difficile de séparer l'artiste dessinateur du copiste graveur en alléguant la supériorité du talent de l'un sur la faiblesse de l'autre.

On n'a d'ailleurs pu retrouver beaucoup des originaux de certaines pièces du Maître aux banderoles et il est peut-être inutile de les chercher. Quelques-unes d'entre elles témoignent d'un art intéressant. Telle est la pièce de l'Albertine, à Vienne, représentant un jeune homme et une femme nue. Lehrs la classe dans l'œuvre du Maître aux banderoles, mais Passavant<sup>3</sup> l'attribue à un anonyme distinct du xv<sup>e</sup> siècle. Dans un intérieur éclairé par un vitrail à gauche, un jeune seigneur, vêtu de son justaucorps et portant autour du cou un crucifix et une clochette, embrasse une femme nue. A côté, une autre femme nue, debout, les cheveux épars, une draperie entre les bras, tient un flacon et une banderole, sur laquelle on lit : *Inspice hic allectiva juventutis*. A la porte, un bouffon se met les mains sur les yeux. La pièce est charmante et révèle une facture bien plus remarquable que celle de beaucoup d'autres pièces originales du maître.

1. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen Kupferstiches im XV Jahrhundert*. Wien, 1910, t. II, p. 9.

Cf. Geisberg, *Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.* Leipzig, 1909.

2. Peter Albert, *Der Meister E. S. Sein Name, seine Heimath und sein Ende*. Strasbourg, 1911. L'auteur identifie le maître E. S. avec un artiste appelé Endres Silbernagel.

3. Passavant, II, 244, 244.







LA VIERGE IMMACULEE

Collection du Baron Edmond de Rothschild



Si l'on admet l'hypothèse que ces prétendues pièces originales ne sont que des copies et si, comme il faut le craindre, les originaux ne sont jamais découverts, elles n'en offrent pas moins d'intérêt pour l'histoire de l'art. Elles ne méritent pas d'être méprisées ni rejetées, car elles constituent des documents certainement précieux pour donner une idée de certains artistes inconnus. Elles nous apprennent l'existence de maîtres français comme l'auteur de cette lettre K copiée par le maître de l'alphabet de 1464, et qui représente un jeune homme agenouillé aux pieds d'une femme qui lui caresse le menton. Il tient un écriteau avec ce rébus : « Mon ♥ aues » (Vous avez mon cœur). C'est cette inscription française qui, trompant Bouchot, lui faisait croire que l'alphabet était français et que le Maître aux banderoles était un Bourguignon<sup>1</sup>. Le graveur copiait ici des miniaturistes français, comme ailleurs, dans *la Descente de croix*, il reproduisait au burin le tableau de Roger van der Weyden, du Prado, à Madrid, de même que, dans *la Trinité* du musée de Berlin, il imitait le maître de Flémalle, et, dans *la Dispute des femmes pour le haut de chausses*, un maître italien.

Mais il reste à savoir comment le Maître aux banderoles arrivait à se procurer ces compositions qui lui étaient si utiles pour la reproduction. C'est une question qui n'a pas été résolue par la critique. Quelle que soit sa manière de se documenter, si l'on suppose que la méthode employée par l'artiste se soit bornée à celle de la gravure d'interprétation, elle peut renseigner parfois sur certains maîtres que nous ignorons. Un des plus inconnus identifié avec le Maître aux banderoles aurait employé un monogramme et un millésime contestés aujourd'hui par Dutuit<sup>2</sup>, et par des savants comme M. Lehrs et W. Schmidt<sup>3</sup>. Il s'agit de la pièce provenant de la collection Weigel et portant la marque P avec le millésime 1451 qui faisait dire à Passavant<sup>4</sup> : « Elle est ainsi une des plus anciennes gravures au burin connues avec date, et ne se trouve devancée que par *la Flagellation du Christ* au millésime de 1446 ». Suivant M. Lehrs, le

1. Bouchot, *les Deux cents incunables xylographiques du département des estampes*. Paris, 1903, p. 35.

2. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1884-88, 6 vol., t. I, p. 3. « Quoique nous n'ayons pas vu l'original (*sic*), si nous en jugeons uniquement par la reproduction qui se trouve dans le catalogue de Weigel, nous devons faire quelques réserves sur la date de 1451. »

3. W. Schmidt, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, X, p. 135.

4. Passavant, 11, 6.

millésime et le monogramme de cette estampe seraient faux et il ne faudrait pas y attacher le même intérêt que croyait Passavant. Dans l'épreuve véritablement pure de cette gravure qui fut découverte à Florence dans un manuscrit de la Bibliothèque Riccardiana, attribué à Francesco di Nicholo di Teri di Lorenzo Teri Fiorentino, et qui a été signalée par Frey dans son étude sur la Loggia dei Lanzi<sup>1</sup>, il n'y a aucun monogramme ni aucun millésime. En outre, le prétendu maître P. aurait copié la couronne de la madone formée de pigeons et d'aigrettes d'une épreuve du Maître des cartes à jouer *la Dame assise sur un coussin*. Passavant avait été frappé de cette analogie<sup>2</sup>, mais il écrit que la couronne de la dame du Maître des cartes à jouer est pareille à celle de la Vierge du maître P., tandis qu'il faudrait maintenant renverser les rôles. Le maître P. serait un imitateur du Maître des cartes à jouer. Ce qui viendrait encore à l'appui de cette hypothèse que le prétendu maître P. ne serait qu'un copiste, c'est qu'il aurait emprunté beaucoup d'éléments de sa Vierge à un bois de la Staatsbibliothek de Munich (*la Vierge dans sa gloire avec les symboles des quatre évangélistes*), décrit par Schreiber<sup>3</sup> et reproduit par Schmidt. Ce maître P. devrait être identifié avec le Maître aux banderoles, car en comparant la Vierge du maître P. avec *l'Annonciation*<sup>4</sup> et *la Famille de sainte Anne*<sup>5</sup>, M. Lehrs est frappé des analogies des physionomies. La Vierge du prétendu maître P., comme celle du Maître aux banderoles, a le même nez long et proéminent, les yeux petits et les cheveux ramenés en arrière par-dessus ses oreilles.

Il est possible de reconnaître une parenté commune à ces estampes<sup>6</sup>, et on peut accorder que la manière employée dans la gravure de *la Vierge immaculée* est identique à celle de *l'Annonciation* et de *la Famille de sainte Anne*. Quoi qu'il en soit, il resterait toujours un problème non résolu. Il s'agirait de savoir pourquoi figurent sur la gravure

1. Carl Frey, *Die Loggia dei Lanzi*. Berlin, 1885. Ce manuscrit n° 4052 contient six planches qui étaient attribuées par Harzen à un maître bourguignon de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, dans un article du 20 mars 1850.

2. Passavant, II, p. 76.

3. Schreiber, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Berlin, 1891-1911, 5 vol. et 3 vol. de planches, t. I, n° 4100.

4. Passavant, 14, 7.

5. Passavant, 14, 8.

6. Schmidt, *Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz und Metallschnitten*. Nuremberg, Soldau, n° 410. Cf. Lehrs, *Chronik für vervielfältigende Kunst*, 1888, p. 3.

le monogramme *P.* et la date 1451. Aucune explication n'a jamais été fournie à cet égard et, en général, lorsqu'il s'agit d'un faux, on arrive toujours à en découvrir les raisons. Faudrait-il croire, dans l'hypothèse d'un faux, à l'existence d'un maître connu seulement par le monogramme *P.* que le Maître aux banderoles aurait imité? On est à ce sujet dans



LES DEGRÉS DES AGES DE LA VIE.

Munich, Bibliothèque de l'État.

l'incertitude la plus complète. Comme on connaît aujourd'hui beaucoup d'exemples de fraudes tentées par les premiers praticiens, M. Lehrs<sup>1</sup> a pensé que le monogramme et le millésime ont été ajoutés avec une estampille. Mais que signifie le mot estampille<sup>2</sup>? Est-ce un caractère en métal gravé à l'evers comme nos caractères mobiles d'imprimerie? Est-ce une planche en creux comme les matrices de sceaux? Est-ce une plaque

1. Lehrs, *le Maître aux banderoles*, p. 14.

2. Bouchot, *Un Ancêtre de la gravure sur bois*. Paris, 1902, p. 19.

métallique découpée à jour comme un patron ? Le mode de truquage doit être précisé pour pouvoir être constaté.

En ce qui concerne la démonstration paléographique du faux, des spécialistes éminents, comme M. Omont, ne lui trouvent pas une force probante. M. Lehrs dit que le monogramme *P.* est copié du mot *Pro* dans la banderole de droite. Or, il suffit de regarder la photogravure de l'épreuve de la Riccardiana et celle de chez Weigel, pour reconnaître que les deux *P.* ne sont pas semblables. Dans le *P* du monogramme, il y a un ornement au milieu de la lettre qui ne figure pas dans le *P* du mot *Pro*. Quant aux lettres du millésime, M. Lehrs dit qu'elles offrent une certaine ressemblance avec celles des banderoles *M.* avec *m.* de *Mater*, *c*, *l* et *i* avec le *c* de *preces*, et *l* et *i* de *fidelium*. Mais cette analogie ne peut pas nous autoriser, suivant M. Omont<sup>1</sup>, à risquer cette assertion que les lettres du millésime sont copiées des lettres des banderoles. Il y a là une similitude de l'écriture qui est dans les deux cas de la même époque et du même style.

Si l'on conteste le monogramme et le millésime, pourquoi aussi ne pas contester les banderoles et l'allure générale de la pièce provenant de chez Weigel<sup>2</sup> ? En comparant cette épreuve avec celle de la Riccardiana, on constate de notables différences dans la forme de certaines lettres. C'est ainsi que l'*F* de *Funde* est différent dans les deux pièces. De même le *P* de *Pro*, l'*s* et le *t* de *salute*. Le problème devient alors plus complexe. L'hypothèse la plus vraisemblable, c'est que l'épreuve de Weigel a pu être imprimée après celle de la Riccardiana. Il y aurait ainsi une question de tirage dont il faudrait tenir compte. L'estampe de Weigel serait d'un tirage postérieur à la gravure de la Riccardiana. Ce qui semblerait le faire croire, c'est le manque de relief de certaines tailles, particulièrement dans les flammes qui forment la gloire de la Vierge, dans les cheveux, les draperies, les ornements. Mais si le tirage de la pièce de Weigel est postérieur à celui de l'estampe de la Riccardiana, il semble bien du xv<sup>e</sup> siècle, d'après une analyse de l'encre, un examen du papier, du coloriage d'après la paléographie et l'esthétique générale. Il a pu arriver

1. M. Omont, qui a bien examiné la pièce, nous permet de publier son opinion du point de vue paléographique.

2. Weigel und Zeistermann, *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift*. Leipzig, 1863, 2 vol.

que, dans l'impression du cuivre, certaines tailles n'aient pas été suffisamment encrées pour faire apparaître avec plus de netteté certains détails, mais on ne peut rien en déduire.

Quelle conclusion faut-il donc donner en ce qui concerne les questions soulevées par la fameuse lettre *P* et le millésime 1451 ? Il faut avouer que ce qui contribue à rendre le problème difficile, ce sont les teintes de couleurs qui ont été appliquées au xv<sup>e</sup> siècle sur la gravure. La tunique de la Vierge est coloriée en vert, le manteau en laque rouge, l'auréole de la Vierge et celle de l'Enfant en ocre, les parties nues en rouge pâle. Le coloriage qui recouvre les tailles et ne permet pas un examen précis, soit au toucher, soit à la loupe, soit même une analyse chimique, si cette méthode est probante. En rapprochant la pièce de Weigel et celle de la Riccardiana, on ne sau-



MOÏSE ET GÉDEON.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

rait dire que cette dernière est un exemplaire du premier état, sans monogramme ni millésime, et que la première est une épreuve du deuxième état avec monogramme et millésime. Une pareille assertion aurait le défaut de ne pas tenir compte des objections faites à l'authenticité du monogramme. M. Kristeller, après avoir minutieusement étudié la gravure, arrivait aussi à ce résultat qu'il est impossible de rien affirmer avec cer-

titude. En définitive, si l'on continue à contester le monogramme et le millésime, de nouvelles preuves sont nécessaires, à moins d'admettre, comme disait Bouhot<sup>1</sup>, que toute image de sainteté portant un millésime est si rare qu'on en vient à soupçonner toujours une supercherie.

Si l'on arrivait, par de nouveaux arguments, à confirmer cette hypothèse d'un monogramme et d'un millésime faux, ou si l'on n'y voyait qu'une date et une initiale faisant allusion soit à un personnage, soit à un événement contemporain du xv<sup>e</sup> siècle, la gravure n'en conserverait pas moins d'intérêt ni de valeur historique et esthétique. « Le dessin, écrivait Passavant, est délicat et fondé sur une fine observation de la nature. Il a de la grandeur dans le style et ne manque pas d'un certain sentiment de la beauté. »

Ainsi dans ses premiers tâtonnements la gravure ne présente pas seulement le mérite d'offrir un document portant l'empreinte des mœurs, des idées, des coutumes d'un pays et d'une époque, mais elle arrive dès le début du xv<sup>e</sup> siècle à se perfectionner jusqu'à constituer un véritable art susceptible de rivaliser avec les autres arts pour les représentations de la nature et même d'exercer sur eux une profonde influence<sup>2</sup>.

ANDRÉ BLUM

1. Bouhot, *Un Ancêtre de la gravure sur bois*. Paris, 1902, p. 3.

2. Le Maître aux banderoles n'est pas un de ceux qui ont exercé cette influence. Mais il serait intéressant d'étudier celle qu'ont subie les peintres, les verriers, les émailleurs, les tapissiers, s'inspirant de gravures qu'ils prenaient pour modèles jusqu'à les reproduire.



SAMSON ET LE LION.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale