

H. DE LA TOUR

---

# MATTEO DAL NASSARO



(Extrait de la *Revue numismatique*, 1893)

---

PARIS

CHEZ C. ROLLIN ET FEUARDENT

4, place Louvois, 4

—  
1893



# MATTEO DAL NASSARO

Pl. XIII.

Si le nom de Matteo dal Nassaro a gardé quelque célébrité jusqu'à nos jours, cela tient à deux causes : à la faveur dont cet artiste a joui auprès de François I<sup>er</sup> et aux éloges décernés par Vasari<sup>2</sup>.

Vasari compte Matteo parmi les plus illustres graveurs de la Renaissance, et les largesses de François I<sup>er</sup>, ainsi que le taux élevé de la pension qu'il lui fit servir, le placent au nombre de ses artistes favoris, au même rang que le Primatice, et bien au dessus de J. della Robbia et des Juste<sup>3</sup>.

Ce ne sont pas ses œuvres qui maintiennent sa réputation ; il n'en est pas dont l'identité soit bien certaine. Pas un dessin, pas un carton, pas une peinture n'ont été retrouvés.

Vasari cite bien un certain nombre de pierres gravées, mais aucune n'a encore été signalée dans les collections. Mariette lui attribue quelques intailles<sup>4</sup>, mais sans preuves, la seule qu'il ait hasardée étant fondée sur une lecture inexacte.

Pas une monnaie dont on le fasse auteur sans quelque hésitation<sup>5</sup>. Quant aux médailles, Armand<sup>6</sup>

1. J. Guiffrey, *Nouvelles archives de l'art français*, 2<sup>e</sup> série, t. I, p. 46.

2. Vasari, *Le Vite de pittori, scultori et architettori*, édit. de Gaetano Milanese, t. V, pp. 271, 375-379.

3. A. de Montaiglon, *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> série, t. XIII, p. 556.

4. Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. II, 1<sup>re</sup> partie, pp. 107-108, 123 et 124 (?) ; 2<sup>e</sup> partie, n<sup>o</sup> 118.

5. Hoffmann, *Les mon. royales de France*, p. 96.

6. *Les médailleurs italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, 2<sup>e</sup> édit., t. I, p. 153.

déclare qu'on ne saurait lui assurer la paternité d'une seule. On ignore donc si cette réputation et ces faveurs sont justifiées.

Matteo dal Nassaro est cependant le seul artiste qui ait été attaché, à titre de graveur, à la cour de François I<sup>er</sup>; faut-il donc renoncer à retrouver quelques-unes des œuvres qui lui ont valu ce titre? Nous ne le croyons pas.

Ici, nous laisserons de côté le peintre, aussi bien que le dessinateur et le musicien, et si nous faisons figurer dans ce travail une intaille et un camée, c'est qu'ils se rapportent directement aux médailles que nous publions, et que l'intaille est sûrement de la main de Matteo.

### I.

Comme préliminaire à cette étude, il est bon d'esquisser à grands traits la vie de Matteo dal Nassaro, en combinant les renseignements donnés par Vasari avec les documents récemment découverts, et qui n'ont guère fait d'ailleurs, il faut le reconnaître, que confirmer le récit de l'auteur des *Vite*.

Maricette se contente d'écourter Vasari. Il attribue à Matteo, ainsi que nous venons de le dire, quelques pierres gravées, mais sans jamais indiquer les motifs de ses décisions<sup>1</sup>.

Il faut arriver au marquis de Laborde pour trouver des détails inédits. Après lui, M. J. Guiffrey rectifie certains points et découvre, ainsi que M. de Grand-

1. Maricette, *Traité des pierres gravées*, Paris, 1750, in-4°, t. I, pp. 120-123.

maison, quelques mentions de paiements. Enfin, la plupart des documents déjà publiés sont reproduits ou le seront prochainement dans les *Actes de François I<sup>er</sup>*<sup>1</sup>, qui sont en cours de publication.

Matteo dal Nassaro<sup>2</sup> appartenait à une famille originaire de Nassaro, lieu peu distant de Vérone. Il naquit à Vérone même et était fils d'un chaussetier nommé Jacopo dal Nassaro.

Dans sa jeunesse, il étudia le dessin. Il apprend aussi la musique sous la direction de ses compatriotes, Marco Carra et Trombocino, et devient un excellent musicien. La gravure lui fut enseignée également par deux Véronais, Galeazzo Mondella, bon dessinateur, et Niccolo Avanzi, qui travaillait à Rome à cette époque.

En sortant de chez ces maîtres, Matteo grava, sur jaspe sanguin, une Descente de croix qui fut achetée par Isabelle d'Este.

D'après son biographe, il partit ensuite pour la France, emportant avec lui plusieurs de ses œuvres. François I<sup>er</sup> lui acheta un certain nombre de pierres gravées et l'attacha à sa maison, « aimant en lui, dit Vasari, le musicien autant que le graveur<sup>3</sup>. »

A quel moment se place le départ de Matteo? L'artiste fut-il attiré par la gloire du jeune roi, ou bien fut-il signalé au vainqueur de Marignan et appelé par lui en France? Vasari n'en dit rien.

1. De la Collection des documents inédits.

2. Les formes françaises d'Alazar, d'Alassar, d'AlassarL, Dalmasat prouvent qu'il faut écrire *dal Nassaro* et non *del Nassaro*.

3. Vasari, *loc. cit.* — D'après Baldinucci, Benvenuto fut un célèbre joueur d'instruments à vent, et l'on sait que l'habileté de Léonard à jouer de la lyre et à improviser produisirent, sur Ludovic Storza, peut-être plus d'effet que ses autres talents.

Ce qui est certain, c'est que Matteo travailla pour François I<sup>er</sup> dès l'année 1515, puisqu'il faut lui attribuer une des deux médailles commémoratives de la bataille de Marignan et une intaille qui date sûrement de la même époque.

Ce qui est également hors de doute, c'est que, dès 1521, on le trouve installé en France<sup>1</sup>. Il reçoit d'importantes commandes du roi, et touche 184 livres pour « les pourtraictz de 92 histoires de bergeryes prises dans les bucoliques ». La plupart de ces cartons furent exécutés en broderie d'une merveilleuse richesse, « à entreailleures de thuille d'or et d'argent. »

Faut-il y voir aussi des projets pour quelques-unes des tapisseries dont parle Vasari<sup>2</sup>, et dont Matteo fut chargé d'aller surveiller l'exécution en Flandre. Je serais assez porté à le croire, car l'auteur des *Vite* nous apprend que Matteo, au voyage qui suivit la bataille de Pavie, emporta dans sa maison de Vérone de remarquables paysages flamands peints à l'huile ou à la gouache.

Après la défaite de Pavie (1525), Matteo, voyant François I<sup>er</sup> prisonnier et désespérant peut-être de la fortune du roi de France, revint à Vérone, où il s'arrangea une pittoresque habitation dans une grotte d'où l'on avait une vue magnifique sur les environs.

Mais à peine rendu à la liberté (1526), François I<sup>er</sup> fit rappeler son artiste favori et, pour triompher de ses hésitations, lui fit payer sa pension, même pour le temps passé à Vérone.

1. J. Guiffrey, *Nouvelles archives de l'art français*, 2<sup>e</sup> série, 1879, t. 1, pp. 45, 46, 54.

2. Vasari, *loc. cit.* — Cf. *Bull. de la Soc. de l'art français*, 1877, p. 95.

Vasari prétend que Matteo, de retour en France, fut nommé « maître de la monnaie » ; ce qui le décida à se fixer dans notre pays et à s'y marier. Il paraît que, de ce mariage, naquirent plusieurs enfants dont il aurait eu à se plaindre.

Il est certain, malgré l'affirmation de Vasari, adoptée par Félibien<sup>1</sup>, que Matteo n'eut jamais le titre de « maître de la monnaie » ; et on peut même douter, malgré les dires de Mariette<sup>2</sup> corroborés par l'opinion de MM. Chabouillet<sup>3</sup> et Babelon<sup>4</sup>, qu'il ait eu celui de « graveur général ». En effet, dans les nombreux documents qui ont été exhumés, on trouve bien le titre de peintre (1521), puis celui de graveur du roi (1529) et enfin ceux réunis de « peintre, graveur et varlet de chambre du roi » (1538-1539) ; mais jamais celui de maître de la monnaie, ni celui de graveur général. Il serait possible qu'il eût rempli en fait ces dernières fonctions, dont le premier titulaire paraît bien avoir été Marc Béchet<sup>5</sup> ; mais cela même est incertain, car les monnaies de François I<sup>er</sup>, frappées en France, portent fort peu de traces de style italien et de perfectionnement dans la gravure et dans la frappe.

Continuons l'examen des documents. Celui qui suit est plein d'intérêt.

1. Félibien, cité par Guiffrey, *Nouv. arch.*, 1879, p. 71.

2. Mariette, *loc. cit.*, t. I, p. 123.

3. Chabouillet, *Catalogue*, p. 64 ; *Trésor de numis. et de glyptique, bas-reliefs et ornements*, p. 9.

4. Babelon, *Le Cabinet des antiques*, Paris, in-fol., 1887, pp. 48 et 49.

5. Les termes des lettres patentes de 1547 ne sont-ils pas en effet absolument formels : « Avons créé et érigé et estably, et par ces présentes créons... » ? Ne s'agit-il point là de la création d'un office tout nouveau ? — A. Barre, *loc. cit.*, pp. 148-150.

Le 13 octobre 1529, Matteo reçoit : 1<sup>o</sup> 112 livres 15 sols tournois pour limes, marteaux, poinçons et autres objets destinés à graver des coins de monnaies et de testons ; 2<sup>o</sup> 10 livres et 5 sols pour l'or d'une « médaille » frappée par ordre du roi, avec les coins desdits testons<sup>1</sup>. Nous reviendrons sur ce document, et nous parlerons en détail de cette pièce gravée par ordre du souverain pour servir de modèle aux graveurs français. On comprend que François I<sup>er</sup>, après avoir vu les chefs-d'œuvre sortis de la monnaie de Milan, sous les Sforza et sous Louis XII, ait jugé insuffisants les produits des ateliers français, doublement inférieurs au point de vue de l'art et de la fabrication<sup>2</sup>. Le seul tort de François I<sup>er</sup> fut de ne pas comprendre qu'il aurait dû faire appel avant tout à ses sujets, qu'il aurait pu se passer du concours des Italiens, déjà sur le chemin de la décadence, et trouver dans son propre pays les éléments nécessaires à la restauration qu'il rêvait<sup>3</sup>. Nous n'en voulons d'autres preuves que les charmants jetons frappés sous son règne, et la subite floraison d'artistes nationaux qui suivit immédiatement sa mort.

Ce projet de réforme ne pouvait triompher du premier coup ; trop d'intérêts étaient ligués contre lui ; et c'était d'ailleurs, il faut l'avouer, un singulier moyen de triompher des répugnances, des jalousies, du mauvais vouloir des graveurs français et des géné-

1. J. Guiffrey, *loc. cit.*, p. 72.

2. M. Guiffrey trouve que François I<sup>er</sup> n'a pas été aussi maltraité dans ses monnaies que Barre a bien voulu le dire (*loc. cit.*, pp. 70-71). — Cf. J.-A. Blanchet, *Nouveau manuel de numismatique*, Roret, 1890, t. II, p. 391.

3. Nous savons que B. Cellini « discuta fort longuement » avec François I<sup>er</sup> « l'affaire des monnaies ». Plou, *Benvenuto Cellini*, p. 59.



raux-maitres des monnaies, que de payer Matteo, ainsi que nous le verrons plus bas, sur les amendes encourues par l'un d'entre eux.

En cette même année 1529 (4 décembre), le roi accorde à Matteo, et cela sans compter ses 300 écus d'or au soleil de pension annuelle<sup>1</sup>, une somme de 600 écus d'or au soleil pour bons services, et afin de subvenir à l'entretien de ses petits-enfants habitant l'Italie.

Doit-on nécessairement inférer de cette mention que Vasari s'est trompé en disant que Matteo se maria en France? Le document et le récit de Vasari sont-ils donc inconciliables, ainsi que le dit M. J. Guiffrey<sup>2</sup>? Je ne le pense pas. Vasari, en effet, ne dit pas, ainsi que l'a cru Barre<sup>3</sup>, que Matteo épousa une Française, et l'on peut parfaitement supposer que notre artiste se maria, en France, avec une Italienne. A ce moment, les Italiens, et les Lombards plus particulièrement, abondaient en notre pays, nous y trouvons même plusieurs Véronais<sup>4</sup>. Des enfants purent naître en France de ce premier mariage, et, à un moment donné, partir avec leur mère pour aller habiter, à Vérone, la charmante demeure que leur père s'était fait construire après la bataille de Pavie, avec l'or rapporté de France.

Matteo vivait dans les meilleurs termes avec toute la colonie italienne. Il était affable, courtois, et pas

1. J. Guiffrey, *loc. cit.*, p. 72. — Cette somme est considérable.

2. J. Guiffrey, *loc. cit.*, pp. 69 et 70.

3. A. Barre, *loc. cit.*, p. 148.

4. Marco de Vérone, joueur de cornet; Jules César de Lescalle de Bourdonis, qui reçut des lettres de naturalité en 1529, etc.

un Véronais, pas un Lombard ne se présentait chez lui sans recevoir cet affectueux accueil vanté par Benvenuto Cellini<sup>1</sup>. Nous savons d'ailleurs que Matteo était lié avec plusieurs Italiens de marque, entre autres, avec l'historien Paolo Emilio, comme lui né à Vérone. Aucune des qualités que l'on semblait priser chez les artistes ne fait défaut à notre graveur : apte à tous les travaux, à toutes les improvisations artistiques, il ne lui manque même pas ces façons cassantes et bravaches qui paraissaient être à la mode parmi ses émules. Vasari raconte avec complaisance cette anecdote qui décèle, suivant lui, le caractère élevé de Matteo. Matteo dal Nassaro travaillait, non seulement pour le roi, mais aussi pour plusieurs gentilshommes de la cour. Or, il advint qu'un seigneur, après avoir commandé un camée, n'offrit à l'artiste, au moment de la livraison, qu'un prix jugé misérable par celui-ci. Matteo humilié veut faire cadeau du camée, le seigneur refuse, et notre Matteo, furieux, brise la pierre à coups de marteau.

Étant donnés les talents divers et la réputation de Matteo, il nous paraît raisonnable de reconnaître cet artiste dans une mention publiée dans *Les armoiries de la ville de Paris*<sup>2</sup>, à la date du 4 décembre 1530, et qui a passé inaperçue jusqu'à présent : « Les Italiens, c'est assavoir Messire Mattee<sup>3</sup> et ses compaignons présentent des pourtraictz en pappier pour les

1. *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, trad. Léopold Léclanché. Paris, Quantin, 1881, in-8°, pp. 424, 425.

2. Paris, in-4°, Imp. nationale, t. I, p. 236.

3. Matteo dal Nassaro est appelé « Messire Mathée » tout court dans un acquit au comptant, de 1534. (Voir M<sup>rs</sup> de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi*, t. II, p. 369.)

inventions des mistères qui seroient d'advis estre faitz à l'entrée de la royne Eleonor..., » et ils réclament « quatre cens escuz pour eulx quatre ». La somme est assez élevée pour faire supposer qu'il s'agit d'un homme jouissant déjà d'une grande réputation, et quand, en 1530, on voit à Paris un Italien, portant le nom de « Mattee » et dirigeant un certain nombre de compagnons, dessiner des projets de décoration pour une fête, je ne vois pas à quel autre Italien songer, sinon à Matteo lui-même. On ne peut oublier que les plus grands artistes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles firent des travaux du même genre et que, un siècle plus tard<sup>1</sup>, Rubens ne considérait pas de semblables projets comme une œuvre indigne de son génie.

Nous connaissons Matteo comme dessinateur, peintre, ciseleur, graveur et musicien ; une mention des acquits sur l'épargne nous montre qu'il était peut-être aussi doublé d'un ingénieur-mécanicien ; ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant à cette époque. Nos graveurs, Philippe Danfrie l'ancien, Briot, Warin, ne furent-ils pas, eux aussi, mécaniciens en même temps que graveurs ?

Le 26 mars 1531, Matteo reçoit 100 écus pour un vase destiné à Madame « et 50 écus pour dresser des moulins pour faire d'autres vases<sup>2</sup> ». Il s'agit bien ici d'une taillerie de pierres dures, la première qui fut créée en France, celle du bateau-moulin de la

1. 1635. Entrée triomphale de Ferdinand d'Autriche à Anvers.

2. *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, n° 3933, — Le comte (plus tard marquis) de Laborde transcrit ainsi cette phrase, dans *La Renaissance des arts*, t. II, p. 945 : « pour dresser des moullins pour faire ledict vase ; » dans *Les comptes des bâtimens*, t. II, p. 369, le même auteur la travestit de cette façon : « pour dresser des moullures pour faire aud. vase. »

Gourdayne, que Barre prétend n'avoir été établie qu'en 1534, et qu'il a trouvée ainsi désignée : Un « moulin porté par basteaulx pour pollir dyamans, aymeraudes, agattes et aultres espèces de pierres <sup>1</sup> ». Ce bateau était appelé moulin, parce que sa machinerie était mise en mouvement par des roues hydrauliques semblables à celles des moulins ordinaires. Il était amarré sur le bras droit de la Seine, dans le voisinage du logis royal des Etuves, où François I<sup>er</sup> avait, ainsi que nous venons de le voir, installé son protégé Matteo. L'on sait que c'est sur le même bateau-moulin que furent établis, sous Henri II, les laminoirs destinés à la nouvelle fabrication des monnaies. Ces laminoirs étaient mus aussi par des roues hydrauliques, et c'est pour ce motif qu'on donna à la nouvelle fabrication le nom de fabrication au moulin.

Un bon nombre des gemmes les plus précieuses de François I<sup>er</sup> ne sont-elles pas sorties de cet atelier organisé et dirigé par Matteo ?

Le 9 juillet 1532, Matteo reçoit, à titre de graveur, « la somme de sept vingts dix livres tournois, à luy ordonnée par ledit Sire, pour son entretenement en son service durant le quartier d'Avril, May et Juing derenier passé. qui est à raison de VI<sup>l</sup> livres par an<sup>2</sup>. »

En combinant cette quittance avec un autre document de la même année<sup>3</sup>, dans lequel Matteo est inscrit sous la rubrique « Peintres », pour une somme

1. Barre, *loc. cit.*, p. 148. — C'est probablement la mention que nous trouverons ci-après, à la date de 1534.

2. Ch. de Grandmaison, *Nouv. arch. de l'art français*, t. VI, 1878, p. 246.

3. M<sup>u</sup> de Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. II, p. 364.

de 150 livres pour un seul quartier de ses gages, peut-on conclure que la pension totale de Matteo était de 1200 livres par an<sup>1</sup>? Ce chiffre très élevé prouverait le cas que François I<sup>er</sup> faisait de notre Véronais et égalerait du coup celui-ci à ses deux artistes de prédilection, le Rosso et Rustici. Mais cette conclusion est inadmissible; car la rubrique ci-dessus est inexacte, puisqu'elle comprend, outre Matteo, un tireur d'or, un joueur de luth et deux chanteurs. De plus, la quittance que nous venons de citer dit formellement que la pension de Matteo « est à raison de 600 livres par an ». Enfin, nous trouvons, dans un compte de la même année 1532<sup>2</sup>, Matteo porté pour « la somme de sept cens cinquante livres qui est à raison de VII<sup>xx</sup> livres pour chacun desdits cinq quartiers ». Matteo n'en reste pas moins, avec cette pension de 600 livres, placé au dessus de « frère André de Genes », de « Juste de Just », de « Jérôme de Robia », de Barthélemy Guéty et d'une foule d'autres artistes de valeur.

Mais il importe d'ajouter que Matteo, en dehors de son traitement, touchait des sommes considérables pour les travaux les plus divers, ainsi que pour de nombreux achats de fournitures, qui prouvent qu'il se trouvait à la tête d'un véritable atelier d'artistes et d'ouvriers d'art.

C'est ainsi, que, en 1533, il touchera 2000 livres « pour son paiement de deux quesses de cuyr, ouvrées

1. A. de Montaiglon, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1876, t. XIII, 2<sup>e</sup> période, p. 556.

2. Ch. de Grandmaison, *Nouv. arch. de l'art français*, 1876, pp. 90-92.

à la damasquine et deux escriptoires bordées d'agattes orientalles<sup>1</sup> ».

Il est difficile de se prononcer sur le genre de travail désigné sous le nom un peu générique de « tableaux », et pour lequel il fut payé à Matteo, le 29 janvier de la même année, 300 écus au soleil, au moyen d'une consignation sur la vente de l'office nouvellement créé de contrôleur du domaine de Falaise<sup>2</sup>. S'agit-il de vrais tableaux, de décorations murales, de cartons pour tapisseries ou pour broderies ? S'agit-il de ce magnifique « tableau », dont parle Vasari<sup>3</sup>, qui fut exécuté pour la chapelle du roi, qui était orné de figures en or et couvert de bijoux ciselés ! Nous ne saurions le dire.

Vers la même époque, François I<sup>er</sup> paraît avoir donné une vive impulsion à la taillerie et à la gravure des gemmes. Nous trouvons, par exemple, en 1534, que 300 écus d'or furent donnés à Matteo « comme peintre, graveur et varlet de chambre », « pour services, » non spécifiés, « et pour l'appropriation du logis des Étuves où il a sa demeure<sup>4</sup>. »

La même année (1<sup>er</sup> mars 1534), l'atelier est en pleine prospérité, car Matteo reçoit, à titre de graveur, 400 livres tournois sur une amende prononcée contre Jean de Raigny, maître de la monnaie de Tours, pour l'aider « à achepter 4000 livres d'esmerly qu'il luy

1. *La Renaissance des arts*, t. II, pp. 945-946. — Cf. *Comptes des bâtiments*, t. II, p. 369.

2. *La Renaissance des arts*, t. II, p. 945. — *Comptes des bâtiments*, t. II, p. 369. — *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, n° 5328.

3. Vasari, *Le Vite*, loc. cit.

4. *La Renaissance des arts*, loc. cit.

convient avoir pour graver et tailler des pierres, ainsi que icelluy seigneur luy a commandé et ordonné<sup>1</sup> ».

En plus de ces sommes importantes, François I<sup>er</sup> concéda encore, dans le courant de la même année, l'office de contrôleur du grenier à sel du Pont-Saint-Esprit à son graveur de prédilection, avec la réserve qu'il n'en devrait garder les revenus que jusqu'à concurrence de 300 écus<sup>2</sup>.

A deux ans de là, nous trouvons Matteo occupé à la décoration picturale « de la grande galerie et chambre de la Reyne » à Fontainebleau. Il reçoit « 27 livres, pour 8 livres de semalte et 4 livres de vert de terre », employées à ce travail<sup>3</sup>.

Le premier voyage de B. Cellini à la cour du roi de France se place en 1537<sup>4</sup>. Pour Benvenuto, comme pour tous ses compatriotes, Matteo se montra bon compagnon, l'invitant avec ses élèves à des parties de plaisir dans son jardin (de vraies *garden parties*, comme on le voit), ou s'entremettant pour réconcilier cet artiste irascible avec son rival, le Bologna.

Un an plus tard, en 1538, Matteo fournit au roi « deux pièces de tapisseries d'or et de soye à verdure et petits personnages des histoires d'Actéon et d'Orphéus contenant ensemble 20 aulnes », pour le prix de 415 écus<sup>5</sup>. Ces tapisseries n'ont pas été retrou-

1. *Comptes des bâtiments, loc. cit.* — *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, n° 6788.

2. *La Ren. des arts, loc. cit.* — *Comptes des bâtiments, loc. cit.* — *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, n° 7315.

3. *La Renaissance des arts*, t. I, pp. 386-387. — *Compte des bâtiments*, t. I, p. 96.

4. *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, traduction Léopold Léclanché. Paris, Quantin, 1881, in-8°, pp. 424-425, 436.

5. *Les comptes des bâtiments du roi*, t. II, p. 370.

vées. M. E. Müntz<sup>1</sup> pense qu'elles furent exécutées à la manufacture de Fontainebleau, alors de création récente.

La même année, Matteo est remboursé « en partie des deniers par luy desboursez à faire réparer et approprier le logis appelé les Estuves, estant au bout de l'isle du Pallais de Paris ouquel le Roy luy a donné sa demeure<sup>2</sup> ».

Il reçoit, encore cette même année, un nouvel à compte sur la somme stipulée par le roi pour « la construction et l'ediffice d'un moulin qui doit être assis et porté sur basteaulx en la rivière de Seyne, près la pointe du Pallais de Paris, pour servir à pollir dyamans, aymerauldes, agattes et autres espèces de pierres<sup>3</sup>. »

Après 1538, nous ne trouvons plus qu'une seule mention dans les comptes de François I<sup>er</sup>. Il s'agit d'un paiement de 1400 livres, fait en 1539, « à Mathée d'Alnassar painctre, vallet de chambre et graveur dudict seigneur, pour le parfait de ses gaiges des années 1536, 1537 et 1538 à ladicte raison de 600 livres par an<sup>4</sup>. »

On ne découvre plus rien dans les comptes à partir de ce moment. Nous savons seulement, d'après Vasari, que Matteo survécut peu de temps à son bienfaiteur. Il mourut probablement dans le courant de l'année 1547 ou peut-être pendant l'année 1548.

1. *La tapisserie*, p. 239.

2. *Les comptes des bâtiments*, t. II, p. 371.

3. *Les comptes des bâtiments*, t. II, p. 370.

4. *La Renaissance des arts*, t. II, p. 948. — *Les comptes des bâtiments*, t. II, 371.



## II.

Il est indispensable, avant de décrire chacune des pièces que nous attribuons à Matteo dal Nassaro et qui sont figurées sur notre planche, de jeter un coup d'œil sur l'ensemble, afin de bien saisir les caractères qui leur sont communs, les enchaînent indissolublement entre elles et en même temps les distinguent des autres monuments numismatiques de François I<sup>er</sup>. (Voir la planche XIII.)

Ces pièces sont les suivantes :

1<sup>o</sup> Une petite médaille commémorative de la bataille de Marignan. Le buste du droit est absolument identique à celui de l'intaille qui est reproduite en tête de notre planche ;

2<sup>o</sup> Deux monnaies. L'une est un double ducaton de Milan ; l'autre, un essai de teston frappé à Paris ; toutes les deux se détachent de la numismatique de François I<sup>er</sup> par leur caractère absolument insolite ;

3<sup>o</sup> Une médaille non datée, comparable plus particulièrement aux deux premières pièces. Dans cette médaille, le buste de François I<sup>er</sup> est identique, comme composition et détails, au célèbre grand camée de François I<sup>er</sup>, du Cabinet de France. Mais cette pierre, étant nettement inférieure comme art, nous n'osons l'attribuer à Matteo ; nous la donnerons, si l'on veut, à l'un de ses nombreux élèves, italiens ou français.

Ce qui saute aux yeux, après un sommaire examen de cet ensemble, c'est le style, indiscutablement ita-

lien. Nous avons été assez heureux, ainsi qu'on le verra plus bas, pour découvrir les prototypes, italiens aussi, de plusieurs de ces pièces.

Étudions un instant le type donné à la figure de François I<sup>er</sup> et qui conserve, même à des époques très diverses, une si remarquable unité. Que plusieurs artistes aient à faire le portrait d'un personnage, chacun d'eux verra son sujet d'une façon particulière, et s'en fera une image subjective dont il ne pourra plus se défaire, surtout si, dans ses portraits successifs, il ne recourt pas directement à la nature. Ces ressemblances ou ces différences dans la conception seront encore accentuées par les procédés d'exécution. Ces faits, d'une observation constante, trouvent ici une nouvelle confirmation. Comparons entre eux les trois plus anciens portraits de notre planche. Malgré le très faible relief du troisième, celui du double ducaton de Milan, et la différence d'âge, on verra qu'il y a identité entre eux : le nez est fort, très arqué et retombant, le menton particulièrement lourd et creusé d'une énorme fossette, l'œil petit, mais très fendu et à fleur de tête, les paupières sont bouffies. Ce gros œil très typique, et qui ne se voit dans aucun des portraits de François I<sup>er</sup>, se retrouve encore dans les plus récentes effigies de notre planche : sur l'essai de teston, où il y a cependant un parti pris très évident d'idéalisation, et sur la dernière médaille, où le roi, déjà vieilli et engraisé, a coupé ses cheveux, laissé pousser sa barbe et a perdu les dents de devant, ainsi que le prouve le retrait extrêmement sensible des lèvres. Ce dernier portrait paraît

fait d'après nature, et il est certainement l'un des plus précieux que l'on ait de François I<sup>er</sup>. Malheureusement, l'exemplaire que nous avons été forcé de faire reproduire, faute de mieux, a souffert d'écrasements multiples qu'il faut immédiatement signaler, et qui défigurent la physionomie dans notre reproduction.

Si de la composition et de l'ensemble nous passons aux détails, nous relèverons une foule de caractéristiques, peu importantes en apparence, mais qui décèlent d'une façon sûre, et en quelque sorte matérielle, la main de l'artiste. Voici les principales; elles sont d'autant plus notables, que certaines de ces œuvres sont séparées par une distance d'une vingtaine d'années.

1° Dans tous les portraits, même façon de placer, sur un buste de trois quarts, une tête en plein profil;

2° La tête est nue, sans couronne d'orfèvrerie ou de feuillage, sans barrette ni chapeau, ce qui ne se voit jamais sur les monnaies de François I<sup>er</sup> et ne se trouve que très exceptionnellement sur ses médailles;

3° Dans nos médailles et nos monnaies, le grènetis est remplacé par un ornement des plus typiques, qui n'a été remarqué par personne<sup>1</sup> et qu'il convient cependant de signaler d'une façon spéciale, car on ne le retrouve sur aucune autre pièce de François I<sup>er</sup>, soit en France, soit à Milan;

4° Les lettres des légendes sont sensiblement identiques de forme; bien que dans les deux monnaies

1. Voir, dans les planches de Hoffmann, la gravure du double ducaton de Milan et celle de l'essai de teston. L'exactitude de Dardel est en défaut, on ne trouve là que le vulgaire grènetis.

elles soient relativement plus grandes et que leurs proportions soient calquées, pour ainsi dire, sur les autres monnaies du même souverain. Le trait distinctif, c'est que les hastes de ces lettres et celles des croisettes sont excavées à leur extrémité en forme de fer à moulin. Cela est peu accentué dans la dernière médaille, mais n'en est pas moins certain.

En décrivant ces pièces, nous ferons ressortir par le détail les nombreuses ressemblances qui relient entre eux les moins semblables, en apparence, de ces petits monuments<sup>1</sup>, ressemblances qui, leur étant absolument propres, ne peuvent être considérées comme un effet du hasard.

Nous le répétons, il n'est pas une de ces pièces qui reste isolée, et qui puisse être détachée de l'ensemble; et surtout, nous insistons sur ce point, il n'est pas de monument numismatique du règne de François I<sup>er</sup> qui ait des caractères communs avec l'une d'elles. Ce bloc, il faut l'accepter tel quel, et il suffirait d'établir la paternité d'une seule de ces pièces, pour que celle des autres fût établie du même coup.

A priori, quel est donc l'artiste, également habile à graver les pierres fines et le métal, qui a pu se trouver au service de François I<sup>er</sup>, de 1515 à 1538? Tout le monde répondra sans hésitation, Matteo dal Nassaro.

Si, après cela, il reste des doutes, ils seront complètement levés, quand nous aurons établi que, dans ce groupe si compact et si nettement distinct, il y a une

1. Par exemple, les deux médailles, les deux monnaies, l'essai de teston et la plus grande médaille.

pièce, l'essai de teston, que les documents et les calculs, en dehors de toute considération d'esthétique, attribuent invinciblement à ce maître.

Avant de passer à l'étude de chaque pièce, nous tenons à examiner encore une question, peu importante en apparence, mais qui a son intérêt au point de vue de l'histoire de la mode, je veux parler du port des cheveux et de la barbe par François I<sup>er</sup>. On voudra bien nous permettre d'y insister, car la solution de ce petit problème nous servira à dater certains de nos portraits de François I<sup>er</sup>, et nous espérons aussi qu'elle sera utile à d'autres qu'à nous.

On répète encore un peu partout <sup>1</sup> que François I<sup>er</sup> ne laissa pousser sa barbe qu'après la fameuse blessure de Romorantin (6 janvier 1521), qui le força, dit-on, à se faire couper les cheveux. *L'Art de vérifier les dates* affirme d'autre part que Jules II laissa croître sa barbe pour inspirer plus de crainte et de respect au peuple, et que François I<sup>er</sup> et Charles Quint, les autres rois à leur suite, puis les courtisans ne firent que suivre son exemple.

Tout cela est inexact. D'abord, s'il est vrai que Jules II soit le premier pape qui ait laissé pousser sa barbe, il ne fut le premier à la porter ni parmi les Italiens, ni parmi les princes souverains. Il ne fit, somme toute, qu'imiter Charles VIII parmi les Français, Jean François de Gonzague, César Borgia et Alphonse I, duc de Ferrare, parmi les Italiens. Qu'il

1. *L'Art de vérifier les dates*, édit. Saint-Allais, 2<sup>e</sup> partie, t. VI, p. 156. — H. Martin, *Histoire de France*, 4<sup>e</sup> édit., t. VII, pp. 503 et 504. — Cf. Paulin Paris, *Et. sur François I*, Paris, 1885, in-8°, t. I, p. 43.

2. Édit. Saint-Allais, 2<sup>e</sup> partie, t. III, p. 416.

ait voulu se donner ainsi un aspect imposant, c'est peu admissible, en présence de l'affirmation de Paris de Grassis, qui nous dit formellement que Jules II laissa pousser sa barbe pendant sa maladie à Bologne (septembre-octobre 1510), et qu'après il ne voulut pas la couper. On vient de voir d'ailleurs que cela ne constituait pas une innovation aussi extraordinaire qu'on l'a prétendu.

Cette mode, adoptée alors en Italie, revint en France où elle avait, semble-t-il, été abandonnée pendant quelques années. François I<sup>er</sup>, pour lequel tout était bien qui venait d'Italie, emprunta aussi à ce pays la coupe des cheveux et de la barbe. La preuve de ce dernier fait est facile à établir, nous la demanderons à la numismatique.

Nous distinguons trois phases dans le port des cheveux et de la barbe pour François I<sup>er</sup> : le roi est d'abord imberbe et porte les cheveux longs ; puis sa barbe apparaît, les cheveux restant longs ; enfin, il a les cheveux courts et la barbe.

Eh bien, les monnaies d'Alphonse I d'Este, troisième duc de Ferrare, qui fut un chaud partisan de la France, nous montrent successivement ce prince sous les trois aspects. A son avènement (1505), il est imberbe et a les cheveux longs, par exemple dans la monnaie d'argent, au revers de laquelle on voit Samson avec la légende DE FORTI DULCEDO<sup>1</sup>. En 1509, il devient gonfalonier et, sur une monnaie où se lit ce titre, il a les cheveux longs et la barbe<sup>2</sup>. Enfin, dès 1522, au

1. Armand, *loc. cit.*, t. II, p. 91, n° 11.

2. Armand, *loc. cit.*, t. II, p. 91, n° 12.

plus tard, il a les cheveux courts et la barbe, ainsi qu'en fait foi l'intéressante pièce sur laquelle Alphonse I manifeste sa joie de la mort de Léon X (1 décembre 1521). On y voit un berger portant un agneau qu'il vient d'enlever à un lion qui s'enfuit, et autour, cette légende significative : DE MANU LEO-NIS. A cette date là, le roi de France commençait à peine à laisser croître sa barbe.

Pour ce qui concerne François I<sup>er</sup>, voici à quels résultats nous sommes arrivés, en nous adressant de préférence à la numismatique.

1<sup>o</sup> Cheveux longs, pas de barbe. — Jusqu'en 1515, François I<sup>er</sup> n'a pas de barbe ; cela est prouvé par les deux pièces qui figurent en tête de cette planche, ainsi que par la médaille commémorative de la bataille de Marignan et sur laquelle apparaît le buste casqué de François I<sup>er</sup>.

2<sup>o</sup> Cheveux longs et barbe. — Nous trouvons à la date de 1518 un intéressant portrait de l'école lombarde, appartenant à M. Lewis Pocock et sur lequel François I<sup>er</sup> est dit âgé de vingt-quatre ans<sup>1</sup>. Les cheveux sont longs et la barbe naissante. Dans le merveilleux manuscrit du *Commentaire de la guerre gallique*, qui est daté de 1519 et dont un volume appartient à la Bibliothèque nationale<sup>2</sup>, le roi figure dans un bon nombre de miniatures<sup>3</sup> avec une moustache et une barbe presque imperceptibles, comme dans le tableau précédent et dans notre double ducaton de Milan. Les

1. Voir la lithogr. du dép. des Estampes à la Bibl. nationale.

2. Ms. fr. 13429. Les deux autres volumes appartiennent, si je ne me trompe, l'un au duc d'Aumale, l'autre au British Museum.

3. Ces miniatures sont de la main de Godefridus Batavus.

cheveux longs et la barbe se trouvent encore sur une médaille datée de 1522<sup>1</sup>, sur l'essai de teston de 1529<sup>2</sup>, et jusqu'en 1532, sur une monnaie d'or frappée à Paris<sup>3</sup>.

3° Cheveux courts et barbe. — On les voit : 1° en 1534, sur une pièce gravée par le médailleur au signe de Mars<sup>4</sup>; 2° sur la médaille de Benvenuto Cellini, exécutée en France par cet artiste probablement à l'époque de son premier voyage, en 1537<sup>5</sup>; 3° sur la médaille signée L'N, datée de 1537 et gravée dans le *Trésor de numismatique*<sup>6</sup>; 4° enfin, sur la grande médaille reproduite dans le même recueil, à la planche XI, [et portant la même date<sup>7</sup>.

### III

1° *Portrait de François I<sup>er</sup>. gravé sur calvédoine*  
(Intaille du Cabinet de France).

Nous avons dit que nous ne nous occuperions ici de Matteo que comme graveur en monnaies et en médailles. Mais il est impossible de ne pas placer à côté du buste de notre médaille de Marignan, celui de la magnifique intaille qui figure en tête de notre planche<sup>8</sup>.

1. *Trésor de numismatique*, méd. fr., 1<sup>re</sup> partie, pl. VIII, n° 6.

2. Hoffmann, *Les monnaies royales de France*, François I<sup>er</sup>, n° 34.

3. Hoffmann, *loc. cit.*, n° 33.

4. Armand, *loc. cit.*, t. I, p. 151, n° 1.

5. E. Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, Plon, 1883, in-4°, pp. 202-203. — Armand, *loc. cit.*, t. I, p. 147, n° 3.

6. *Trésor de num.*, *loc. cit.*, pl. IX, n° 5.

7. *Loc. cit.*, pl. XI, n° 3.

8. Mariette, *loc. cit.*, t. II, n° 118. — *Trésor de num. et de glyptique*, Rec.



Cette pierre ovale mesure, sans sa monture, 22 millimètres sur 25. Elle porte, gravés en creux, au revers, les deux caractères F. I. (Franciscus primus), abréviation insolite, analogue pourtant à celle du commencement de la légende du grand camée dont nous dirons quelques mots plus bas.

Cette pierre a déjà été attribuée à Matteo, probablement à cause de l'incontestable beauté du travail, par Mariette d'abord, et à sa suite, par M. Chabouillet, avec quelque doute cependant et sans indication de motif.

Le buste de la pierre gravée et celui de la médaille sont identiques, sauf une légère différence : la tête d'ange (peut-être de Méduse), figurée, sur le premier, au dessus du fleuron central de la cuirasse, a été remplacée, sur le second, par une longue croix à trois croisillons enlacés d'une sorte de lacs de ruban en forme de 8. Sauf cela, il y a une telle identité entre eux, dans la composition et dans la valeur de l'exécution, dans l'ensemble et le détail, que la description du buste de la médaille conviendra absolument à celui de l'intaille. En effet, plus ou moins de netteté ne constitue pas une différence, étant donné que la meilleure fonte (et notre médaille n'est pas à fleur de fonte) ne peut arriver à la finesse et à la vigueur de l'épreuve de plâtre ou de cire prise sur une intaille.

Cette identité est tellement frappante qu'il faut de toute nécessité déclarer que l'un et l'autre monument

sont de la main d'un même artiste, aussi expérimenté dans la gravure en médailles que dans celle sur pierres dures. Cet artiste est sans conteste un des plus habiles parmi tous ceux qui nous ont laissé, sur la pierre ou le métal, les traits de François I<sup>er</sup>. Il combine et coordonne bien l'ensemble; il dessine et modèle vigoureusement; il attaque, creuse et approfondit la pierre avec un brio et un entrain merveilleux; il y a surtout, dans les rinceaux de la cuirasse, peut-être un peu trop saillants pour l'effet général, une souplesse et une habileté consommées. C'est là une œuvre de maître. Quel est ce maître?

Le simple rapprochement que nous venons de faire (et qui n'avait pas encore été fait) entre la médaille de Marignan et notre intaille, corrobore singulièrement l'opinion de Mariette et celle de M. Chabouillet, et nous permettrait d'inscrire ici, dès maintenant, le nom de Matteo. Cette attribution admise, ne peut-on pas se demander si cette magnifique pierre, gravée à l'époque de Marignan, ne se trouvait pas parmi celles que Matteo apporta à François I<sup>er</sup>, et qui conquièrent à cet artiste la faveur du roi de France. C'est ainsi que plus tard la présentation à Louis XIV d'une petite médaille à son effigie valut à l'Italien Bertinet<sup>2</sup> les faveurs du Grand Roi.

### 2<sup>o</sup> Médaille de Marignan<sup>1</sup>.

FRANCISCVS. PRIMVS. F. R. INVICTISSIMVS.  
Buste de François I<sup>er</sup> jeune, absolument imberbe,

1. L'abbé Porée, *François Bertinet*, Paris, Plon, 1891, p. 6.

2. Cabinet de France. Bronze. Diam., 36 mill. — *Trésor de num., médailles*

tête nue et les cheveux longs. La tête est franchement de profil, posée sur un buste de trois quarts, cuirassé. La cuirasse est ornée d'une draperie assez analogue au paludamentum de l'*imperator* romain, et rattachée sur le devant de l'épaule droite par une agrafe en forme de rosace. La cuirasse est garnie, au pourtour du cou, d'une rangée de clous très apparents; sur l'épaulière, on voit un foudre; sur le devant de la cuirasse, se développent des rinceaux qui partent de chaque aisselle, se contournent en volutes terminées par des fleurons et se réunissent au milieu en un fleuron plus grand, dans lequel est plantée une longue croix à trois croisillons, autour desquels s'enlace un nœud de ruban semblable au chiffre 8. Au premier abord, on serait tenté de trouver dans cette combinaison le monogramme de Matteo, si cet emblème ne se trouvait exactement reproduit sur la lame de la fameuse épée de François 1<sup>er</sup>, prise à Pavie par les Espagnols et recouvrée par la France en 1508<sup>1</sup>. L'épaule est protégée par des lanières ou lambrequins de cuir, à l'antique, au dessous desquels apparaissent les manches courtes de la tunique.

Cette ornementation de la poitrine est semblable, ainsi que nous l'avons dit plus haut, sauf la croixette centrale, à celle de l'intaille, et cette dernière est elle-même identique à celle de la dernière médaille de notre planche. L'accoutrement de l'épaule est assez analogue à celui que l'on voit sur le buste de l'essai du teston.

*françaises, 1<sup>re</sup> partie*, pl. VII, n° 5. — Armand, *loc. cit.*, t. II, p. 137, n° 4. — Calcographie du Louvre, gravure de Sch. Leclere.

1. Barbet de Jouy, *Gemmes et bijoux de la couronne*, pl. 16.

Nous sommes sûrement ici en présence d'une œuvre italienne, aussi bien d'inspiration que d'aspect et de facture. La figure a une telle analogie avec celle de l'empereur représenté sous les traits de François I<sup>er</sup>, dans le *Couronnement de Charlemagne*<sup>1</sup>, qu'on peut se demander lequel des deux, du graveur ou du peintre, s'est inspiré de l'œuvre de l'autre. La disposition générale du buste paraît reproduite, avec quelques légères modifications, d'un portrait de Galéaz Marie Sforza, qui orne la bordure du frontispice de l'*Histoire de Francesco Sforza*, par Jean Simonetta<sup>2</sup>. En tout cas, le décor caractéristique de la poitrine, qu'on ne retrouve sur aucune autre monnaie ou médaille, semble absolument calqué sur celui de ce dernier portrait.

IX. Dans une vaste plaine, qui s'étend en avant d'une ville dont on aperçoit dans le lointain les ramparts et les tours, se livre une bataille d'aspect un peu confus. La bataille est celle de Marignan ; la ville est celle de Milan, d'où sortaient les Suisses quand ils vinrent attaquer les Français dans leur marche, au village de Sainte-Brigitte. Il faut avouer que l'engagement de cavalerie que l'on voit au premier plan, est purement fantaisiste, la gendarmerie française joua, il est vrai, un grand rôle dans cette bataille, mais elle n'eut pas à charger la cavalerie ennemie puisque les Suisses n'avaient pas de cavalerie. Les Français sont à droite ; les Suisses, à gauche, du

1. Peinture exécutée par des élèves de Raphaël dans la Chambre de l'Incendie du bourg. Nous avons vu que Matteo travailla à Rome.

2. Trad. de Ch. Landino, Milan, Zarotto, 1490. Bibl. nat., vélin 724.

côté où l'on distingue des fuyards. Un grand nombre de drapeaux flottent un peu partout et portent des emblèmes souvent très peu visibles. On distingue avec peine, à droite, sur l'un de ces drapeaux, trois fleurs de lis, sur un autre, une fleur de lis; sur un troisième, une croix (peut-être celle de la Savoie, amie de la France, mais qui ne joua pourtant pas un rôle actif dans la bataille); enfin, sur un quatrième, on voit nettement les initiales L P (Leo papa), au dessus desquelles on croit apercevoir une tiare, bien que le pape ne soit devenu l'allié du roi de France qu'après la victoire de celui-ci. A gauche, on découvre les armes de Bâle, plus loin, un aigle à deux têtes (?) (peut-être celui de l'Empire, allié peu effectif des Suisses), et plus loin encore, un ours, celui d'Appenzel probablement, puisque les Bernois s'étaient retirés avant l'action; à moins qu'on n'y veuille trouver le symbole des Cantons suisses réunis, en se rappelant que l'expression « mettre l'enseigne de l'ours aux champs » signifiait mettre en campagne les troupes des Cantons suisses.

Tout en haut, au dessus de la ville, on voit très nettement, sur notre exemplaire, les quatre lettres D O Q M, inspirées du S.P.Q.R. antique, qui ont été lues et interprétées très diversement. Il nous serait facile de proposer une interprétation nouvelle; mais nous nous abstenons, parce qu'elle ne nous paraît pas suffisamment fondée.

Cette composition, tout comme le sujet du droit, est encadrée par une sorte de guirlande formant encadrement et remplaçant le grènetis. Ce cercle est

composé d'une série de petits ornements en forme de petits calices de fleurs, séparés par des points ou perles. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, cette simple guirlande, dont le détail est à peine perceptible sur certains exemplaires, a la plus grande importance pour notre démonstration ; car non seulement elle relie entre eux, par un trait commun, les monuments figurés sur notre planche ; mais elle les distingue du même coup de toutes les monnaies et de toutes les médailles de François 1<sup>er</sup>, puisqu'elle ne se rencontre jamais sur aucune d'elles.

### *3<sup>o</sup> Double ducaton de Milan.*

FRANCISCVS+D. G. FRA·REX. Buste de François 1<sup>er</sup>, à gauche, tête nue, cheveux longs, barbe naissante très légère. La tête est de profil sur un buste de trois quarts, cuirassé, d'un accoutrement très simple, un peu plat et un peu mesquin d'effet. Deux bouts de draperie très discrètement indiqués, l'un pendant sur l'épaule droite, l'autre paraissant à peine sur la gauche, sont ici le seul souvenir de l'antique. En avant de chaque épaule, une rosace semblable à un anneau centré paraît fixer ces draperies à la cuirasse ; une épaulière descend, à gauche, à mi-poitrine, et un baudrier coupe obliquement le buste de droite à gauche. Enfin, l'épaule gauche semble protégée par des bandes de cuir, qui sont très indistinctes. Le grènetis est remplacé par cet ornement formé de fleurons et de perles, que nous venons de décrire.

R. DVX. ET. CET (petite tête de saint Ambroise, nimbée) MEDIOLANI. De petits triangles servent de points séparatifs entre les mots.

Ecu parti aux trois fleurs de lis de France et à la guivre de Milan, décoré, à ses trois angles, de crochets ornementés. Au dessus, une couronne formée d'un mince cercle entaillé de hachures à l'intérieur, et orné, au lieu de fleurons, de fleurs de lis séparées par des groupes de trois points. Cette couronne ne se voit sur aucune autre monnaie milanaise ni de François I<sup>er</sup>, ni de Louis XII. Comme cadre, en guise de grènetis, même guirlande qu'au droit.

Cabinet de France. Or. Poids, 6 gr. 86 cent. — Van Mieris, *Hist. der nederl. Vorsten*, t. II, p. 198. — Le Blanc, édit. de 1690, p. 330. — Hoffmann, *Les monnaies royales de France*, n° 133, p. 110. — Francesco et Ercole Gnechi, *Le monete di Milano*, Milan, 1884, in-4°, p. 105 et pl. XXI, n° 1.

Cette pièce est rarissime; on n'en connaît que deux exemplaires. Celui du Cabinet de France est fendu vers le milieu; il est aussi légèrement surfrappé, par suite d'un glissement de coin qui pourrait faire croire, à tort, que les cheveux sont symétriquement partagés par une raie au milieu de la tête<sup>1</sup>. Cette rareté et une certaine hésitation dans le modelé de l'épaule gauche nous portent à croire que cette pièce pourrait bien n'être qu'un essai. Il se place entre 1515 et 1521 (dates de la conquête et de la perte du Milanais), et il a été exécuté probablement à la cour de François I<sup>er</sup>, par Matteo qui était à cette époque auprès du roi; rien

1. Voilà la gravure de Dardel, dans Hoffmann, *loc. cit.*, pl. LXII, n° 133

d'étonnant d'ailleurs à cela, puisque les écus d'or au soleil, frappés par François I<sup>er</sup> pour le Milanais, paraissent bien être l'œuvre de graveurs français.

A défaut de document d'archives, il est impossible de préciser la date de cette monnaie. Tout ce que l'on peut dire, c'est que, le roi étant très légèrement barbu, cette pièce est sûrement postérieure à 1515 et se place à l'entour de l'année 1519, date du *Commentaire de la guerre gallique* où le roi apparaît plusieurs fois avec la barbe naissante.

Cette pièce, aussi extraordinaire par son style que par sa rareté, ne peut être attribuée qu'à l'artiste qui a exécuté l'essai de teston et qui est sûrement Matteo dal Nassaro. Il nous suffit de bien constater, pour l'instant, que les traits du monarque, malgré la barbe naissante et le relief extrêmement faible de la monnaie, sont de la même main et absolument les mêmes que sur la calcédoine du Cabinet de France et sur la médaille de Marignan.

#### 4<sup>o</sup> *Essai de teston.*

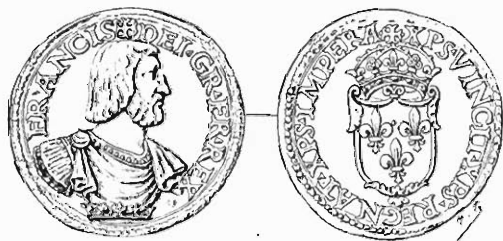
FRA·NCIS+DEL. GRA. FR. REX. Point secret après la 3<sup>e</sup> lettre, les mots séparés par des points en forme de triangle. Buste de François I<sup>er</sup>, à droite, tête nue, cheveux longs, barbe courte et frisée. La tête est de profil ; le buste, de trois quarts, posé sur une couronne ouverte très allongée, vêtu à l'antique, avec cuirasse bordée de clous, bandes de cuir protégeant les épaules, et le paludamentum agrafé sur l'épaule droite, passant devant la poitrine et retombant en un bout de draperie sur l'épaule gauche.



IX. + XPS. VINCIT. XPS. REGNAT. XPS. IMPERA.

Ecu à trois fleurs de lis, centré d'un point et surmonté d'une couronne « à l'impériale », c'est-à-dire fermée. L'écu se signale, comme celui du double ducaton, par les ornements placés aux trois angles, et de plus par l'accolade du haut.

Cabinet de France, or. Diamètre, 29 millimètres. Poids, 17 gr. 36. — Gravé dans Hoffmann, *Les monnaies royales de France*, n° 34 ; dans Bordier et Charton, *Hist. de France*, t. II, p. 36.



*Essai de teston. Argent.*

Il existe au Cabinet de France une variété inédite de la même pièce, frappée sur un flan d'argent. Cet exemplaire diffère de celui en or par la suppression du point secret après la troisième lettre, par une légende d'un relief plus accentué, et peut-être aussi par plus de fini dans certains détails. La tête paraît avoir été un peu aplatie accidentellement.

Que l'on veuille bien jeter un simple coup d'œil sur l'ensemble des monnaies françaises et l'on verra aussitôt que, par tous ses caractères, l'ensemble et les détails, la composition, le style, le relief des lettres, la couronne placée sous le buste, la forme de

l'écu, celle du grènetis, etc., l'essai que nous venons de décrire se détache de toutes les autres monnaies de ce règne, et même de tous les autres règnes. A cela s'ajoute une indéniable et frappante tournure italienne.

D'après l'étude minutieuse que nous avons faite des portraits de François 1<sup>er</sup>, cette pièce se place, avec l'air jeune du roi, ses cheveux longs et sa barbe relativement courte, entre 1518, au plus tôt, et 1534, au plus tard. Cette constatation faite, et la valeur artistique de la pièce était bien reconnue, il y aurait déjà une grande présomption en faveur de Matteo, le graveur favori du roi, puisqu'il s'est trouvé en France pendant la plus grande partie de cette période.

Or, il se fait que, entre les deux limites que nous venons de fixer, en 1529, le roi de France commanda justement un teston à Matteo dal Nassaro. Le document est bien connu ; il a été découvert par le marquis de Laborde, publié par lui dans *La Renaissance des arts à la cour de France* et cité ensuite par tous ceux qui se sont occupés de Matteo, MM. Hoffmann et J. Guiffrey, Albert Barre, F. Lenormant, Alfred Armand et d'autres encore. Il importe de reproduire cet extrait de compte d'après la leçon la plus exacte, celle de M. J. Guiffrey <sup>1</sup>.

13 octobre 1529. « A M<sup>e</sup> Mathée d'Alnassar de  
« Veronne, 112 l. 15 s. t., sçavoir : 102 l. 10 s. pour  
« limes, marteaulx, poinçons et autres estoffes  
« propres qu'il luy a convenu avoir et achepter à ses  
« despens pour faire et graver les coins des monnayes

1. J. Guiffrey (*loc. cit.*, p. 72) ne tente aucune identification.

« *et testons dud. seigneur, et 10 l. 5 s. t. pour lors qu'il a mis et employé en une médaille qu'il a frappée du coing desd. testons, par le commandement dud. seigneur pour en faire à son plaisir.* »

De là, il résulte que le roi, séduit avec raison par les merveilleuses monnaies de ses prédécesseurs à Milan, voulut réformer la fabrication des siennes<sup>1</sup>, et qu'il chargea de cette réforme son graveur de prédilection, Matteo. La mauvaise exécution constante des monnaies de François I<sup>er</sup> prouve que ces projets avortèrent ; seulement il est difficile de savoir si c'est parce que Matteo ne fournit pas de modèles, ou s'il ne faut pas plutôt rejeter la faute sur le mauvais vouloir des graveurs particuliers.

Quoi qu'il en soit, tout ce qui était nécessaire à cette rénovation, limes, marteaux et le reste, fut acheté. Mais rien ne nous dit qu'il ait été gravé des coins pour plusieurs pièces ; impossible d'ailleurs de trouver, parmi toutes les monnaies françaises, aucune autre pièce dont la gravure puisse être attribuée avec certitude à Matteo. Peu d'exemplaires durent être frappés ; il n'est même question dans notre document que d'une seule « médaille », ou pièce de plaisir, en or, frappée avec des coins de testons. Si cette pièce extraordinaire, qui, d'après la rédaction, n'est ni une monnaie, ni une médaille, mais qui est plutôt l'une et l'autre chose en même temps, subsiste encore, ce ne peut être que notre essai de teston.

1. M. J. Guiffrey, au contraire, croit que Matteo grava plusieurs des monnaies de François I<sup>er</sup>, contre lesquelles on a d'ailleurs, selon lui, d'injustes préventions. *Loc. cit.*, p. 70.

Dans cette pièce, il y a, au droit, un parti pris très net d'idéalisation de la figure du roi, qui n'a jamais eu des traits si corrects et une barbe si bouclée et, au revers, une grande recherche de richesse décorative. On sent que l'artiste a voulu flatter le maître, et répondre à son désir de posséder une pièce qui pût servir de modèle à des graveurs qui ne s'étaient guère essayés jusqu'alors aux portraits monétaires. Dès lors, qu'importait qu'elle eût un relief si fort et qui la rendit impropre à devenir une monnaie? C'était une « médaille », une pièce de plaisir, un modèle de monnaie, mais non une monnaie. Bref, Matteo semble s'être préoccupé, non de faire une œuvre utilisable directement, mais une œuvre d'apparat qui séduisit son maître et prouvât sa supériorité.

Tout concorde donc merveilleusement jusqu'à présent avec le document cité; mais il y a plus encore, le poids de l'or employé pour la pièce du Cabinet de France est exactement celui qui a été indiqué<sup>1</sup>.

Le calcul n'est pas très compliqué, nous le mettons sous les yeux du lecteur<sup>2</sup>.

Nous venons de voir que Matteo reçut 10 livres 5 sols pour l'or employé à sa « médaille ».

D'autre part, suivant Le Blanc<sup>3</sup>, le marc d'or (244 gr. 753) valait, de 1519 à 1539, 147 livres ;

1. Hoffmann (*Monnaies royales de France*, p. 96) pense que notre essai pourrait être celui qui est désigné dans le document exhumé par le marquis de Laborde. — M. Armand déclare qu'on ne peut attribuer à Matteo aucune pièce en toute certitude. (Armand, *loc. cit.*)

2. Je ne puis me dispenser de remercier ici M. Valton qui ouvre si libéralement à tous les travailleurs les portes de ses précieuses collections, et auprès duquel on est toujours sûr de trouver, avec le plus bienveillant accueil, les avis les plus éclairés.

3. Le Blanc, *Traité historique des monnaies de France*, 1690, p. 414.

d'où, pour une livre, on avait  $\frac{244,753}{147}$  ou 1 gr. 665 d'or

pour 10 livres, on avait 16 gr. 650;

pour 5 sols (ou 1/4 de livre), 0 gr. 416;

soit, pour 10 livres 5 sols, 17 gr. 066 d'or;

soit une assez minime différence de 0 gr. 30 avec l'essai de teston en or.

Si nous suivons les calculs de Natalis de Wailly qui attribue à l'or monnayé la valeur de 143 livres, nous arrivons à un chiffre de 17 gr. 324, qui se rapproche autant qu'il est possible du poids de la médaille, et qui permet de croire qu'on est en présence, sinon de l'exemplaire fourni au roi, au moins d'un exemplaire absolument analogue.

La preuve est faite. Mais il est indispensable, avant de passer à l'étude de la dernière pièce de la planche, de bien faire ressortir les caractères communs au double ducaton de Milan et à l'essai de teston; caractères qui font de ces deux pièces des monuments uniques dans la numismatique de cette époque, aussi bien en France qu'à Milan, et qui prouvent, à l'évidence, que toutes les deux sont du même graveur. Les voici : 1° la nudité de la tête de François 1<sup>er</sup> (sur ses effigies monétaires, le roi est toujours couronné, ou bien coiffé du béret ou du chapeau); 2° la guirlande de fleurons et de perles remplaçant le grènetis; 3° l'ornementation des écussons des revers; 4° la forme des lettres et des croisettes dont les hastes, un peu excavées dans le sens de la longueur, sont vivement échancrées à l'extrémité; 5° les points séparatifs

triangulaires<sup>1</sup>; 6° l'interruption bizarre de la légende par la croisette qui toujours indique sur les monnaies le commencement de la légende. La petite tête de saint Ambroise, coupant la légende du revers du double ducaton, joue le rôle de croisette.

Ce n'est pas seulement, avec le double ducaton, que notre essai a des ressemblances spéciales (nous ne voulons pas revenir sur les caractères généraux déjà signalés); c'est encore avec la médaille qui suit, celle de Cérisoles. En effet, la couronne placée sous le buste leur est absolument propre, et ne se retrouve pas au xvi<sup>e</sup> siècle. Mais cette disposition, commune aux deux pièces, a été copiée sur une œuvre italienne du xv<sup>e</sup> siècle, sur le droit de la médaille d'Alphonse d'Aragon, par Cristoforo Geremia<sup>2</sup>, la même dont le revers a servi de modèle, ainsi que nous allons le démontrer, pour notre médaille de Cérisoles.

### 5° Médaille de Cérisoles<sup>3</sup>.

FRANCISCVS. PRIMVS. FR. INVICTISSIMVS.  
Portrait de François I<sup>er</sup>. La tête nue et complètement de profil, placée sur un buste vu presque de face et reposant, comme dans l'essai de teston, sur une très étroite couronne qui n'est guère qu'un mince ruban fleuronné. La barbe est longue et taillée en pointe, les cheveux sont courts. Le buste est cuirassé; en

1. Les points sont ronds au droit du double ducaton de Milan.

2. Armand, *loc. cit.*, t. I, p. 31, n° 1. — Cf. la médaille de Christiern I de Danemark, par Melioli.

3. *Promptuaire des médailles*, de Rouille, Lyon, 1553. in-4°, p. 234. — *Trés. de numis. et de glyp., méd. franç., 1<sup>re</sup> partie*, VIII, 5. — Armand, *loc. cit.*, II, p. 188. n° 11. — Vente Petetin, 1860, n° 33.

avant de chaque épaule, pend un bout de draperie (vestiges défigurés du pallium) fixé à la cuirasse par une rosace à cinq feuilles ; les épaules sont protégées par des bandes de cuir taillées en palmettes et ornées chacune d'une plaque de métal sur laquelle est figurée un foudre. La cuirasse est décorée de rinceaux partant de chaque aisselle et venant s'enrouler au milieu de la poitrine de manière à former un fleuron, qui est surmonté d'une tête d'ange entre deux ailes. C'est la décoration décrite à propos de la médaille de Marignan et de l'intaille du Cabinet de France. A l'entour de la légende, le cercle déjà signalé à chaque pièce et qui remplace le grènetis. Il importe de remarquer les deux faits suivants : « 1<sup>o</sup> la légende est absolument la même, comme texte et comme forme des lettres, que celle de la médaille de Marignan ; 2<sup>o</sup> la couronne est disposée ici, sous le buste, exactement comme dans l'essai de teston ; on vient de voir que cet arrangement, introuvable sur les autres pièces de cette époque, est imité du droit de la médaille d'Alphonse d'Aragon par Cristoforo Geremia.

℞. François I<sup>er</sup>, tête nue, en costume d'empereur romain, un manteau sur les épaules, assis sur une sorte de chaise curule placée sur une estrade ; il tient, en la main gauche, un sceptre fleurdelisé et il appuie l'avant-bras droit sur le dossier de son siège. Son casque est posé sur l'estrade, entre ses jambes. A sa droite, la Victoire ailée (ou Bellone) debout ; à sa gauche, Mars armé et costumé à l'antique, et portant une haste. Ces deux personnages tiennent une couronne au dessus de sa tête. Devant lui, quelques

armes posées par terre. A l'exergue, en deux lignes : VIRTVTI (point triangulaire) REGIS || INVICTISSIMI, et au dessous, une palme et un rameau passés dans une mince couronnelle ouverte, analogue à celle du droit, qui est analogue elle-même, on vient de le voir, à celle de l'essai de teston. Comme au droit, l'ensemble de la composition est entouré de la guirlande commune aux quatre pièces de Matteo.

Il faut signaler ici une variante de ce revers, Jacques de Bie<sup>1</sup> semble l'avoir décrite et gravée d'après un original aujourd'hui perdu, et qui paraît n'avoir été qu'un simple projet. Dans notre médaille, l'artiste a changé le mouvement de la jambe gauche et celui du bras gauche de François I; il a ajouté deux draperies flottantes, a donné plus de mouvement au Mars et jeté quelques armes à terre. L'œuvre a été améliorée.

La composition du revers de notre médaille est d'ailleurs, il faut le reconnaître, traitée avec aisance et habileté; l'artiste a certainement une grande adresse de main, malgré ce que la pose donnée au monarque peut avoir de dégingandé, avec ce grand corps qui s'affaisse et cette immense jambe dont le pied touche à peine le sol. Mais, pour faire sentir la valeur exacte de ce revers, il n'y a qu'à le mettre à côté de son prototype, qui n'est autre que le revers bien connu de la médaille d'Alphonse d'Aragon, par Cristoforo Geremia. Là est la noblesse, l'énergie, le charme; la pose du monarque est naturelle, simple, digne. Quelle élégance dans cette Bellone

1. Jacques de Bie, *La France métallique*, 1636, pl. 53, et pp. 162 et 163.





*Revers de la médaille d'Alphonse d'Aragon,  
par Cristoforo Geremia.*

au repos, quelle légèreté dans les draperies qui l'enveloppent. Combien ce Mars, au torse nu, à la démarche énergique, à la draperie roulée autour des reins comme une corde, combien ce rude Mars, qui pose en courant la couronne sur la tête du roi, est-il plus vivant, plus réellement beau que le personnage purement décoratif de notre médaille. Combien la composition est plus serrée et le cadre mieux rempli. Combien ces personnages sont plus agissants que ces longues figures de Matteo, dessinées selon la manière de l'école de Fontainebleau, sans muscles et sans souffle. Ici, c'est convention pure, le mouvement n'est qu'apparent ; l'artiste a toutes les habiletés, on

le sent bien, mais l'art se confond déjà avec la virtuosité. La nature n'aura plus désormais de ces amoureux passionnés, farouches jusqu'à la sauvagerie, qui sont la gloire du xv<sup>e</sup> siècle. L'art dégénère faute de sang.

Le revers de la médaille de Matteo paraît avoir eu un certain succès, car elle a inspiré, à son tour, le revers d'un jeton de Philippe II, en 1552, et on retrouve encore quelques traces de cette composition dans une monnaie d'argent de Frédéric II de Mantoue.

Encore quelques remarques. Les exemplaires authentiques de cette médaille sont très rares, et parmi ceux que nous connaissons il n'en est pas un qui n'ait gravement souffert. Les seuls exemplaires originaux sont ceux qui sont composés d'après la vieille technique italienne de deux minces feuilles d'argent estampées, dont les bords sont réunis par une soudure et dont l'intérieur est rempli par un mastic. Tous ceux qui sont frappés sur un flan épais, ou coulés, sont uniformément faux. Avis aux collectionneurs.

Cette médaille paraît avoir été exécutée entre le traité de Nice (1538) et la glorieuse bataille de Cérizoles (22 avril 1541)<sup>1</sup>. En effet, à cette époque, un flatteur à gages pouvait décerner deux fois sur une même médaille, au prisonnier de Pavie, ce titre (insolite dans la numismatique de François I<sup>er</sup>) de *invictissimus* ; après les revers qui suivirent, c'eût été plus difficile. Ce qui corrobore encore notre hypothèse, c'est que, sur cette médaille, le roi est plus vieux que

1. Fait d'armes seul jugé digne de figurer, avec celui de Marignan, sur le soubassement du tombeau de François I<sup>er</sup>.

sur celle de Benvenuto, exécutée probablement en 1537. La bouche est certainement plus renfoncée et plus remontée sous le nez; on n'y trouve pourtant pas encore ces déformations et cet envahissement graisseux de la face et du cou, qui donnent souvent un aspect caricatural aux derniers portraits de François I<sup>er</sup>, tels que celui de la collection Spitzer<sup>1</sup>.



*Camée à l'effigie de François I<sup>er</sup>.*

*Camée du Cabinet de France.* — Sardonyx à deux couches. Diamètre, 90 millimètres; monture en or

<sup>1</sup>. Reproduit par A. Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance, Florence, 1<sup>re</sup> partie* p. 106. — *Catalogue de la collection Spitzer, 1893, n<sup>o</sup> 483.*

émaillé. Il est impossible de ne pas rapprocher de notre dernière médaille le célèbre camée de la Bibliothèque nationale, gravé dans le *Trésor de numismatique*<sup>1</sup> et, tout récemment, dans la magnifique publication de M. Babelon, le *Cabinet des antiques*<sup>2</sup>. Pour notre savant maître, M. Chabouillet<sup>3</sup>, « il est évident qu'il (ce camée) ne peut être que de la main de Matteo<sup>4</sup>. » M. Babelon est moins affirmatif, et après avoir, le premier, rapproché la pierre gravée de la médaille, il conclut que le même artiste a gravé la médaille et le camée, et que cet artiste est peut-être Matteo dal Nassaro, parce qu'il fut « graveur général » des monnaies et qu'il gravait aussi les pierres fines.

Malgré les graves autorités que nous avons contre nous, nous ne pouvons nous décider à attribuer ce camée à Matteo dal Nassaro. Si l'on veut bien se donner la peine de comparer le buste du camée avec celui de la médaille, on verra que, sauf d'insignifiants détails, ils sont identiques, et qu'il est inutile, après avoir décrit le premier, de décrire encore le second. Il faut donc, ou bien admettre avec M. Babelon que ces deux monuments sont de la même main, ce qui nous paraît difficilement acceptable; à cause de l'infériorité évidente de l'un des deux, ou bien avouer, ce que nous croyons être la vérité, que l'un des deux n'est que la copie de l'autre. Mais lequel des deux faut-il éliminer? Le doute est peu possible, selon nous, et l'identité de la composition et des détails sert à

1. *Bas-reliefs et ornements*, pl. XVI, n° 3 et page 9.

2. Paris, 1887, in-fol., pl. XV, pp. 48-49.

3. *Catalogue des camées et pierres gravées*, n° 385, p. 64.

4. Chabouillet, *Catalogue des camées*, etc., n° 325, p. 64.

faire ressortir l'infériorité du graveur sur pierre dure. Le camée a une certaine ampleur, il faut le reconnaître ; mais cela tient uniquement à ce qu'il est comme calqué sur une œuvre bien composée ; la lourdeur même du modelé, la raideur des lignes, l'abaissement du relief dans les ornements, la simplification générale d'un modelé trop riche en détails servent, en une certaine façon, l'effet général. Mais, je le demande, que l'on compare ces deux œuvres, détail par détail ; les cheveux, si l'on veut, ou l'oreille, ou la barbe, ou cette ligne si rigide dans le camée, qui descend du nez à l'extrémité de la barbe, ou telle autre chose qu'il plaira. Examinons attentivement cette pierre. Quoi de moins élégant que les deux agrafes rondes qui retiennent, à l'épaule, ces deux maigres lambeaux d'étoffe ; quoi de plus raide que ces lanières qui couvrent les épaules, de moins correct de dessin que les enroulements de fleurons sur la cuirasse, quoi de plus pauvre et plus laid que cette tête qui a été substituée à celle de la Méduse antique ! Le foudre qui orne l'épaulière est devenu tellement informe, qu'on se demande si l'artiste a bien compris ce qu'il reproduisait.

Et qu'on ne dise pas que toutes ces gaucheries, ces maladresses, ces insuffisances dans l'exécution viennent de la dureté de la pierre, de la difficulté qu'il y a à modeler une matière si résistante. Que l'on compare à ces lourdeurs la décision, la vigueur et le brio de l'exécution qui caractérisent la belle intaille de notre planche, et qui en font, malgré quelques réserves, une des œuvres les plus achevées de la

glyptique de la Renaissance, et l'on décidera que l'une est l'œuvre d'un maître, l'autre, le travail d'un élève qui met au point un portrait réalisé par un véritable artiste.

Quelle idée peut-on se faire de cet artiste favori du roi de France ? S'il faut dire ici toute notre pensée, nous croyons que François I<sup>er</sup> fut, pour les arts, un protecteur plutôt bien intentionné que très éclairé. Il les a aimés moins pour eux que pour l'éclat extérieur qu'ils donnaient à sa cour. Esprit facile, mais peu profond, il se laisse séduire par ce qui frappe l'œil et prendre aux apparences. Ainsi, nous ne sommes pas éloigné de croire que ce fut plutôt la gloire et la haute situation de Léonard à la cour de Milan qui firent appeler cet artiste en France, que le goût très profond du roi pour son génie. A la façon dont il traite le Rosso, Rustici, le Primatice, Cellini, il est, semble-t-il, plus entraîné vers ceux-ci que vers celui-là. Ceux-ci sont à la cour, celui-là, au petit château du Cloux. Celui-là, il l'a estimé certainement, mais ce sont les autres qu'il a aimés.

Matteo, l'un de ses artistes privilégiés, appartient (on pouvait le supposer d'avance) à la même famille que les brillants improvisateurs de l'école de Fontainebleau. Tel nous nous attendions à le voir, et tel nous le trouvons en effet : dessinateur habile, fécond, mais quelquefois peu correct, grêle plutôt qu'élégant, plus épris de richesse que de force ; puisant à pleines mains chez les maîtres qui l'ont précédé, mais leur restant inférieur. Rien de génial en tout cas ni de vraiment inspiré dans ce maître d'une rare adresse

technique, mais peu passionné et peu profond. Il est bien réellement artiste ; ses portraits de François I<sup>er</sup> le prouvent ; ils sont d'un bel arrangement, ils ont du caractère et de la force, et je ne fais aucune difficulté pour avouer que son essai de teston a de l'élégance et de la noblesse, et que son intaille, par exemple, telle qu'elle est, doit être comptée parmi les plus beaux portraits sur pierres fines que la Renaissance nous ait légués.

Vasari fait de Matteo un des maîtres de la glyptique moderne ; mais il a beau insinuer que les temps antérieurs à Matteo ne furent qu'une période de préparation, et que (selon l'expression de M. E. Müntz<sup>1</sup>, qui accepte ses dires) la glyptique n'atteignit son apogée que pendant la dernière période de la Renaissance, avec Valerio Belli, Matteo dal Nassaro et Giovanni da Castelbolognese, nous pensons qu'une étude attentive des œuvres antérieures permettra de trouver à ces artistes des émules sinon des maîtres.

Quelle fut l'influence de Matteo sur l'art de la monnaie et de la médaille en France ? Elle fut heureusement à peu près nulle, car on ne trouve pas de trace accusée de l'influence italienne sur les pièces françaises de cette époque. Si nous en jugeons par les premières monnaies de Henri II, qu'on attribue à Marc Béchot, l'élève supposé de Matteo eut la bonne fortune de ne profiter qu'à demi des leçons de son maître et de conserver sa personnalité.

H. DE LA TOUR.

1. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, p. 821.

---







MATTEO DAL NASSARO





