



GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

67° ANNÉE
1925
1^{er} SEMESTRE

PARIS
106, B^D ST-GERMAIN



1
[5^e période]
[Tome II]
[janvier - juin]
[1925] s

LES SEPT ÉGLISES D'ASIE ET LEURS ÉVÊQUES DANS LA TAPISSERIE DE L'APOCALYPSE A ANGERS



L'ART du XII^e siècle prête à d'innombrables discussions. Le livre de M. Mâle, le dernier grand ouvrage paru sur cette magnifique époque de création, suffirait à nous en convaincre. On conçoit bien la difficulté de fixer avec précision les dates de tant de monuments aux origines inconnues : la pénurie des documents d'archives est une entrave impossible à rompre, et toute science a besoin du temps pour s'établir de façon définitive. Notre surprise, c'est d'abord de rencontrer un si grand nombre d'images, toutes religieuses bien entendu, inexplicables ou mal expliquées, et ensuite de constater que ces images mystérieuses décorent les monuments les plus importants et les plus célèbres. En effet, presque jamais il ne s'agit d'œuvres médiocres, perdues au fond de campagnes éloignées, ou cachées dans des sacristies obscures ; il s'agit au contraire de monuments grandioses, exposés à la vue de tous, que des milliers de visiteurs contemplent chaque année ; par exemple, des portails de Chartres et de Vézelay et des grands tableaux sculptés sur les façades d'Angoulême et de Poitiers. Pour ma part, j'ai dit depuis longtemps que le secret de ces images se trouvait à la portée de tous dans le texte de l'Apocalypse de saint Jean et qu'il suffisait de vouloir l'y chercher pour le découvrir.

Les derniers siècles du moyen âge nous ont laissé beaucoup moins d'objets contentieux. Cependant l'une de nos plus magnifiques reliques du XIV^e siècle, la grande tapisserie entièrement consacrée à l'illustration de l'Apocalypse et conservée dans la cathédrale d'Angers soulève encore des problèmes que cette étude tente de résoudre.

La tapisserie d'Angers fut commencée en 1378 pour le compte du duc d'Anjou Louis I^{er}, frère du roi Charles V. On a appris par M. Jules Guiffrey que le peintre chargé de dessiner les cartons fut un artiste ordinaire du roi, Jean ou Hennequin de Bruges, et que l'exécution fut confiée à un tapissier parisien nommé Nicolas Bataille¹.

Enfin MM. Léopold Delisle et Paul Meyer ont établi que Hennequin a dû s'inspirer pour ses compositions d'un manuscrit de l'Apocalypse d'un certain type dont nous possédons encore des modèles à Cambrai et à Metz².

D'après M. Louis de Farcy, qui a consciencieusement étudié la tapisserie pendant de nombreuses années, celle-ci s'étendait en longueur sur presque cent cinquante mètres de muraille et se composait originellement de sept pièces ayant chacune vingt-quatre mètres de longueur sur environ cinq mètres cinquante centimètres de hauteur. Chaque pièce comprenait, au moins en principe, quatorze grands tableaux s'allongeant horizontalement côte à côte, plus un tableau



Cl. Serv. phot. B.-A.

UNE DES SEPT ÉGLISES ET SON ÉVÊQUE
FRAGMENT DE LA TENTURE DE L'APOCALYPSE
XIV^e SIÈCLE
(Musée de l'ancien Évêché, Angers.)

1. *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIV^e siècle*. Paris, 1884 (Extr. des *Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XI.)

2. *L'apocalypse en français au XIII^e siècle* (Bibl. nat. fr. 403). Paris, 8^o, 1901, p. CLXXIX.

avec unique personnage constituant pour ainsi dire une image hors texte et qui se déployait en hauteur, à gauche en tête de la série des tableaux horizontaux¹.

La tapisserie, ayant traversé de nombreuses vicissitudes, ne nous est pas parvenue complète. Bien des tableaux horizontaux ont disparu. Sur toute la longueur, il manque deux bandes qui s'étendaient à la partie inférieure. La bande placée immédiatement au-dessous des tableaux, contenait les légendes explicatives; la seconde, qui avait une largeur double, figurait la Terre par un gazon fleuri, en opposition à la bande supérieure toujours existante et qui figure le Ciel. Reconstituer la tapisserie dans son ordre primitif fut un travail délicat dont s'est acquitté le chanoine Machefer en tenant compte tour à tour des exemples des manuscrits et de l'alternance régulière des couleurs bleu et rouge dans les fonds de la tapisserie.

M. de Farcy a supposé finalement que cette tenture de somptueux apparat avait été destinée par le duc d'Anjou à l'ornementation de la chapelle de son château d'Angers, où il conservait dans un tabernacle d'or une relique de la vraie croix, et où se tenaient les cérémonies de l'ordre de la Croix d'Anjou qu'il avait fondé. Je suis pour ma part convaincu qu'il a raison. Malheureusement la chapelle du duc est détruite, et il est impossible d'avoir une certitude complète.

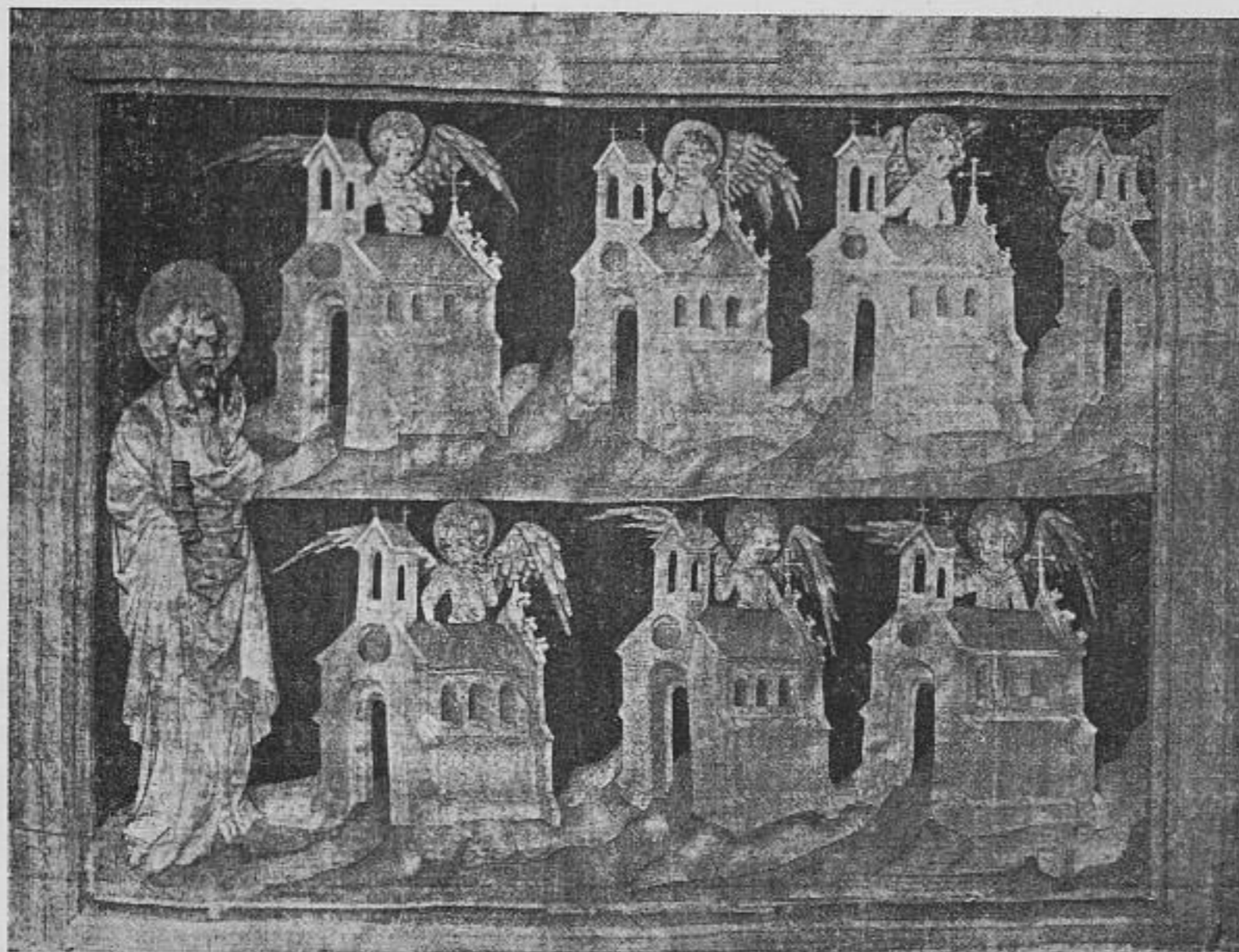
Néanmoins M. de Farcy a tenté de fixer l'ordre dans lequel les tableaux y étaient accrochés. Il a imaginé une porte ouverte au centre de la façade nord : le premier tableau se serait trouvé à gauche en entrant et les autres auraient suivi dans la direction du chœur². Ainsi les 2^e et 3^e pièces auraient garni le chevet : Les deux pièces réunies ensemble pour n'en former qu'une seule n'auraient eu que quatorze tableaux horizontaux au lieu de vingt-huit ; et par suite le grand tableau vertical de la troisième pièce aurait fait défaut. Enfin, il existait sous les tableaux qui portent les numéros 20 et 21 dans la reconstitution de M. de Farcy, un vide correspondant avec l'emplacement de l'autel ; de même les écussons de Louis I^{er} et de sa femme Marie de Bretagne, tissés au bas du milieu de la quatrième pièce, marqueraient la place que le couple seigneurial occupait dans la chapelle.

J'ai étudié avec beaucoup de soin la restitution de MM. Machefer et de Farcy et j'ai conclu que, dans l'ensemble, leur solution ne laisse rien à désirer. Toutefois à mon avis il y a de sérieuses réserves à faire au sujet des pièces auxquelles ils donnent les numéros 2 et 3 et de la manière dont elles sont assemblées. Je suis surpris que le tableau 21 se soit trouvé au-dessus de

1. *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers*. Lille et Angers, s. d.

2. Correspondance particulière.

l'autel, car il n'a qu'une signification tout à fait médiocre : il représente l'ange jetant le feu de l'encensoir sur la terre qui se met à trembler (chap. VIII, vers. 5). Au contraire, le tableau 20 représente l'autel au-dessus duquel apparaît Dieu dans une gloire assis sur l'arc-en-ciel et encensé par un ange : c'est donc tout à fait à propos. Mais en outre, le tableau 19 est d'un symbolisme capital et composé presque de la même façon que son voisin : il représente Dieu dans une gloire assis sur le trône et tenant sur ses genoux l'Agneau qui ouvre le septième sceau ; les sept anges reçoivent leurs trom-



SAINT JEAN, LES SEPT ÉGLISES ET LEURS ANGES
FRAGMENT DE LA TENTURE DE L'APOCALYPSE
(Musée de l'ancien Évêché, Angers.)

pettes. Je me demande donc s'il n'a pas été commis une erreur dans la numérotation des tableaux et dans leur remise en place au XIX^e siècle. Le tableau 21 ne devrait-il pas occuper la place actuellement vide du 22, et les tableaux 19 et 20 ne devraient-ils pas être numérotés respectivement 20 et 21 ? La vraie place de l'Agneau qui symbolise le Rédempteur est au-dessus de l'autel suivant la logique comme suivant la tradition.

En somme, on possède les renseignements essentiels sur l'histoire de la merveilleuse tapisserie. Quant aux sujets traités, leur explication n'offre aucune difficulté puisque des images identiques se retrouvent dans plusieurs

manuscrits à côté du texte qu'elles illustrent. Mais il faut faire une exception pour les tableaux verticaux représentant tous des personnages similaires, et restés mystérieux, parce qu'ils sont des inventions de Hennequin et n'ont pas leurs pareils dans les manuscrits. La malencontreuse destruction des légendes, qui accompagnaient jadis les personnages, nous impose la tâche de rechercher leurs noms.

De ces tableaux il nous en reste cinq seulement, et encore l'un d'eux est-il en loques. On a pourtant toute certitude sur la place qu'ils occupaient en tête de chaque pièce, car celui qui porte le numéro 61 nous est parvenu sans avoir jamais été détaché de ses voisins¹. Les autres, au contraire, ayant été retrouvés séparés, furent recousus, comme il fallait, au commencement d'une pièce, mais sans pouvoir écarter complètement le hasard. D'abord, à l'origine, quel était donc leur nombre ? L'abbé Joubert en 1848, M^{er} Barbier de Montault en 1858, puis M. de Farcy n'ont jamais envisagé l'existence que de six grands personnages. M. de Farcy a bien voulu personnellement m'aviser qu'il reconnaissait l'impossibilité de prouver le chiffre réduit de six grands personnages à l'origine. C'est la réunion des pièces 2 et 3 en une seule qui a entraîné nos confrères dans leur conviction ; car pour eux il en découlait la suppression d'un tableau vertical qu'on n'aurait pas pu convenablement intercaler au milieu de la pièce.

Cela eût été, en effet, un piètre arrangement indigne de nos artistes. Mais, au contraire, ce tableau vertical était indispensable à l'extrémité finale de la pièce 3 pour divers motifs : fournir un pendant au tableau 16 ; donner à la tenture qui couvrait le mur de chevet une symétrie parfaite ; lui donner aussi le nombre pair de tableaux sans lequel l'emplacement de l'autel, marqué par l'espace vide de la tapisserie, n'aurait pas été dans l'axe de la nef.

Or, nous avons la preuve que telle fut la réalité. M. de Farcy n'était pas satisfait des emplacements assignés par le chanoine Machefer au moins à l'un des tableaux verticaux à cause des couleurs qui rompaient l'harmonie courante dans toute la tenture et obligeaient à croire que l'artiste s'était écarté de son principe partout ailleurs si rigoureux. En outre, M. de Farcy trouvait étrange que dans le tableau mutilé, auquel on avait assigné la place portant le numéro 76, le personnage présenté comme les autres de trois-quarts fût exceptionnellement tourné vers sa droite au lieu de l'être vers sa gauche². On devine maintenant que cette attitude avait été donnée au personnage pour qu'il regardât du côté de l'autel, qu'il devrait porter le numéro 31 et se

1. L. de Farcy, *Ouv. cité*, p. 24, note 3.

2. *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers*, p. 23.

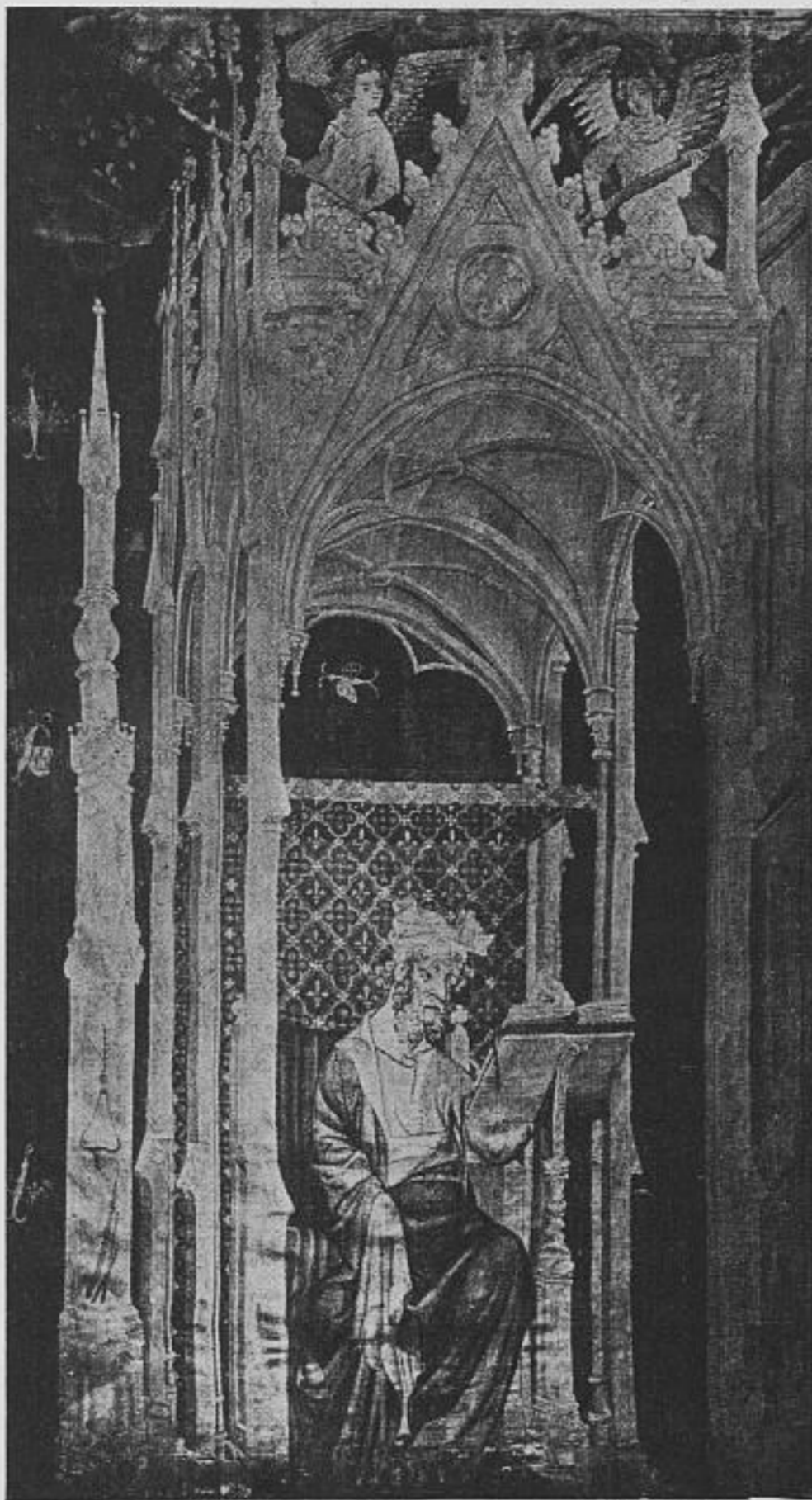
placer à la fin de la troisième pièce. Ainsi, il existait primitivement sept tableaux verticaux représentant des vieillards lisant, et il en manque actuellement deux, les numéros 16 et 76.

Jamais, je dois le dire, même avant d'avoir étudié la question à fond et d'avoir découvert la preuve convaincante, je n'avais pu me résigner à croire que la tenture avait été tronquée volontairement à l'origine par la suppression d'un de ces personnages si décoratifs et de toute évidence si importants. Peut-être trouvera-t-on intéressant que je dise pourquoi.

L'Apocalypse, d'un bout à l'autre de son texte étrange, est asservi à un chiffre fatidique : *sept*.

C'est, en effet, le récit de sept visions successives comme il en existait déjà dans le quatrième livre d'Esdras, dit Apocalypse d'Esdras. Et qu'y voit-on ? Quatorze (deux fois sept) groupes de personnages ou d'objets réunissant sept unités. On y trouve les Églises d'Asie et leurs anges, les chandeliers d'or, les sceaux du Livre, les trompettes des anges, les dernières plaies, les coupes d'or,

les rois, les tonnerres, les têtes de la bête, les montagnes qui tous se comptent par sept. Et, sans doute, il y a lieu encore de ne pas oublier les sept mille hommes tués dans le tremblement de terre. Le lien mystique, qui unit certains groupes aux autres, explique la répétition fatidique du chiffre 7. Ainsi, les chandeliers d'or figurent les Églises, et, de même, les étoiles figu-



Cl. Serv. phot. B.-A.

UNE DES SEPT ÉGLISES ET SON ÉVÊQUE
FRAGMENT DE LA TENTURE DE L'APOCALYPSE
XIV^e SIÈCLE

(Musée de l'ancien Évêché, Angers.)

rent les anges. Les trompettes et les plaies appartiennent aux anges ; les coupes leur sont également destinées, et quand la Révélation rapporte que celles-ci sont pleines de la colère de Dieu, cela veut dire qu'elles renferment les sept plaies. Les sept rois ne sont que les sept têtes de la bête, et aussi les sept montagnes sur laquelle la Femme est assise.

Une même hantise, à laquelle nul n'a pu se soustraire, semble avoir entraîné tous ceux qui touchèrent à l'Apocalypse. Les artistes, courbés sous le joug impérieux du nombre fatidique, ont spontanément créé, sans aucune contrainte des textes muets, des groupes de sept personnages.

Dans un manuscrit de commentaires de l'Apocalypse, provenant de l'abbaye de Saint-Sever, conservé à la Bibliothèque nationale (xi^e siècle), la première grande miniature de l'ouvrage représente un Christ debout au-dessus de plusieurs personnages qui, sans motif bien précis, sont au nombre de sept¹.

Plusieurs exemples du même genre se retrouvent dans un manuscrit français de l'Apocalypse (Biblioth. nat., ms. fr. 403, fin xii^e siècle) qui, au xiv^e siècle, se trouvait dans la bibliothèque du roi et fut prêté au duc d'Anjou probablement pour être consulté par Hennequin². La première miniature représente saint Jean à l'intérieur d'une église dont la porte est fermée, baptisant une femme : des individus regardent avec curiosité et émoi par la fente de la porte : ils sont sept.

Au chapitre vi (vers. 9-11), le texte parle de saint Jean voyant les âmes de ceux qui ont donné leur vie pour la parole de Dieu : il y a sept martyrs représentés dans la miniature correspondante.

Au chapitre xiv (vers. 13), il est question de la béatitude de ceux qui meurent dans le Seigneur. Or, les artistes n'hésitent pas : au risque d'asymétrie, ils représentent quatre justes mourant dans un lit et trois dans un autre. Naturellement les âmes figurées par de petits enfants nus montant au Ciel sont également au nombre de sept (tableau 56 de la tapisserie d'Angers). Dans ce cas, comme dans le précédent, on avait créé sept catégories de bienheureux.

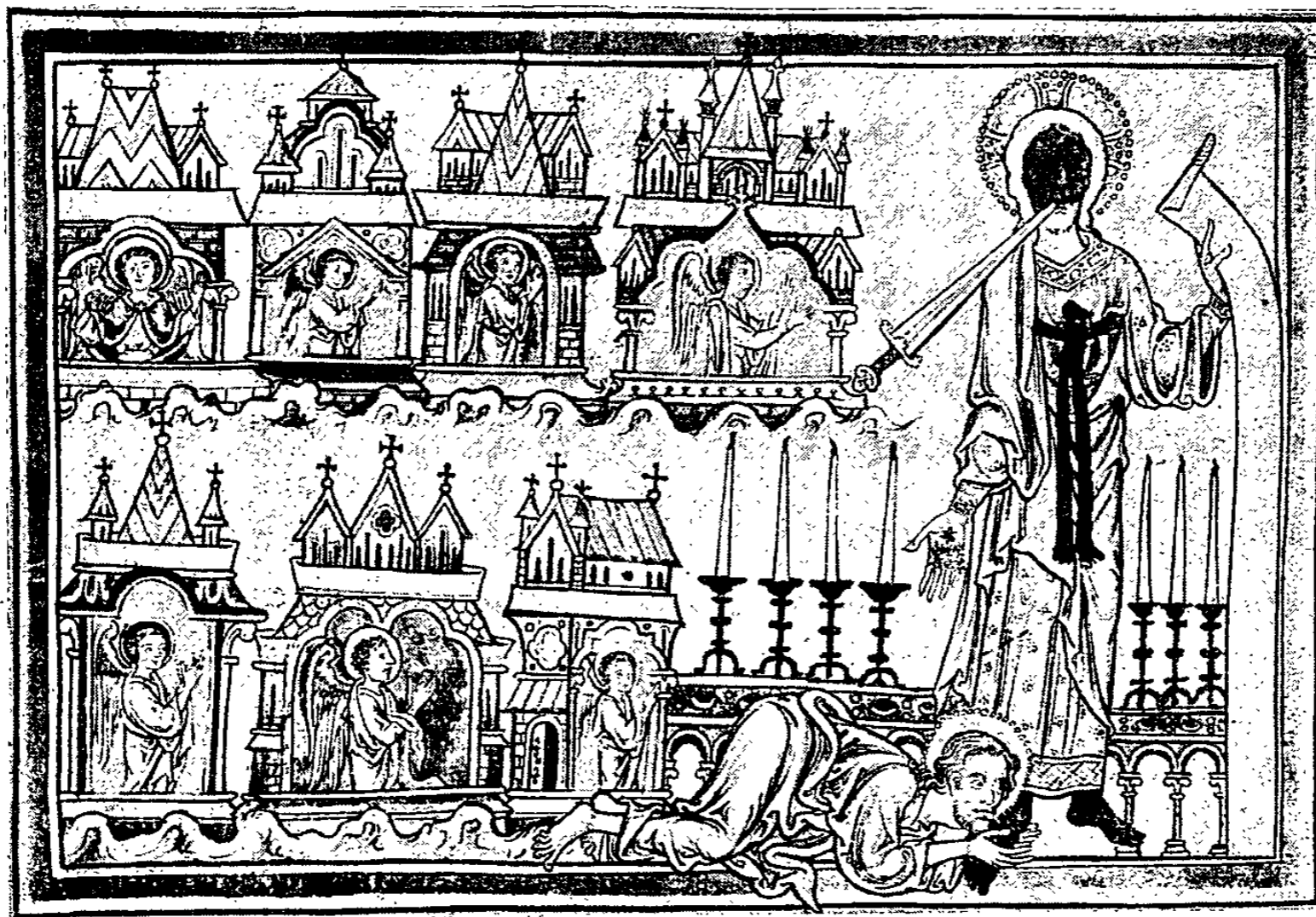
Il ressort de tout cela que nos grands personnages isolés de la tenture, asservis comme tous les autres détails ou accessoires de l'Apocalypse à une inéluctable fatalité, devaient se compter par sept.

A en juger par les cinq tableaux qui nous restent et parmi lesquels quatre

1. Bibl. nat., ms. latin 8878. Il fut copié sur un manuscrit espagnol dont existent plusieurs autres exemplaires semblables. La scène en question se retrouve donc dans les manuscrits espagnols. Pour A. Bachelin les sept personnages, tous vulgaires, figurent les Sept Églises d'Asie, c'est-à-dire le peuple de leurs fidèles (*Description d'un commentaire de l'Apocalypse. Manuscrit du XII^e siècle compris dans la bibliothèque du marquis d'Astorga, comte d'Altamira, Paris, 1869*).

2. Giry, *L'Art*, sept. 1876, p. 301.

furent exposés à Paris et à Bruxelles en 1923, les personnages étaient tous uniformes sinon identiques. Tous étaient de vénérables vieillards assis sur des trônes, abrités sous des dais mobiles en étoffe, à l'intérieur d'églises d'architecture élégante, qui, suivant une convention couramment admise, étaient largement ouvertes. Chaque personnage s'applique à la lecture soit d'un long phylactère, soit d'un livre posé sur un pupitre. Comme mes confrères, je ne crois pas qu'il faille attacher de l'importance au fait que les uns ont un livre et les autres un phylactère : nous savons que les artistes du moyen âge ont souvent représenté des écrits de caractère identique indiffé-



LE FILS DE L'HOMME ET LES SEPT ÉGLISES
 MINIATURE TIRÉE D'UN MANUSCRIT, XII^e-XIII^e SIÈCLE
 (Ms. fr. 403, Bibliothèque nationale, Paris.)

remment sous les deux aspects pour mettre de la variété dans leurs œuvres.

Enfin, je suis arrivé à cette conclusion : les personnages devaient former un groupe homogène : ils devaient constituer une réunion de personnalités ayant un rang égal et des rôles similaires ; le caractère sévère, bien déterminé dans les cinq figures existantes, devait se retrouver, semblable en tout, dans les deux images disparues. Leur unité devait être parfaite. Ils représentent donc un groupe dont les membres ont peu ou n'ont pas d'individualité, et il n'y a pas lieu de chercher à les identifier séparément. On devrait donc seulement rechercher à quel groupe de sept personnages ils pourraient correspondre.

M. de Farcy a proposé une identification. Pour lui, tous représentent le même homme, Louis I^{er} d'Anjou. Il appuie sa conviction sur plusieurs faits : dans le ciel des tableaux des anges brandissent des bannières ornées de fleurs de lis ou de doubles croix, c'est-à-dire aux armes du duc et de l'Ordre de la Croix ; des papillons, aux ailes chargées des armoiries d'Anjou et de Bretagne, voltigent ; dans les textes qui concernent le travail de Hennequin, il est question de *patrons* s'appliquant très bien aux images apocalyptiques, mais on parle aussi de *portraits* qui, suivant M. de Farcy, ne peuvent désigner que les représentations de personnes vivantes.

On a rejeté la proposition de M. de Farcy parce que l'on ne pouvait reconnaître un contemporain, le duc d'Anjou ni un autre, dans tous ces hommes barbus au caractère légendaire, et qui de plus ne se ressemblent pas assez pour figurer un seul et même individu. « En effet, a dit M. le comte Durrieu, les costumes, les coiffures, les arrangements des barbes et des cheveux sont exactement conformes aux traditions qui, à l'époque où la tapisserie a été exécutée, étaient réservées dans l'iconographie française pour caractériser les *prophètes juifs* et les *patriarches* de l'Ancien Testament¹. »

Après cette constatation, M. le comte Durrieu conclut naturellement que nos vieillards représentent quelques-uns des prophètes juifs dont les écrits, par leur caractère particulier, correspondent pour l'Ancien Testament à ce qu'est un livre de la nature de l'Apocalypse pour le Nouveau Testament.

De prime abord, les prophètes auxquels avait déjà songé M. Max Petit-Delchet ne paraissent pas pouvoir être écartés pour le motif d'in vraisemblance. C'est aux xv^e et xvi^e siècles que, sous l'influence des représentations théâtrales, les dessinateurs les affublèrent de costumes extravagants. Pourtant, je ne pense pas que les dais, sous lesquels ils sont placés, leur conviennent, car les dais impliquent une intronisation. De plus, ils sont représentés nettement en lecteurs et non pas en écrivains ou propagateurs d'une parole : ils lisent avec application des choses que probablement ils doivent apprendre et dont, par conséquent, ils ne sont pas les auteurs. J'estime donc que l'hypothèse de M. Durrieu ne doit pas nous empêcher de rechercher une autre explication.

D'ailleurs, M. Amédée Boinet nous a depuis suggéré qu'il s'agissait uniquement de Jean l'Évangéliste, le visionnaire de l'Apocalypse². Mais ce saint, cet apôtre de Jésus, devrait être nimbé et avoir les pieds nus. C'est avec ces particularités qu'il est figuré dans les tableaux de la tapisserie comme dans les manuscrits.

1. Comte P. Durrieu, *Bulletin de la Société nat. des Antiquaires de France*, 1912, p. 229.

2. A. Boinet, Préface du *Catalogue de l'Exposition du Livre*. Paris, 1923.

Quand la tapisserie était dans son intégralité, saint Jean, parfois acteur, le plus souvent spectateur, y apparaissait plus de soixante fois !

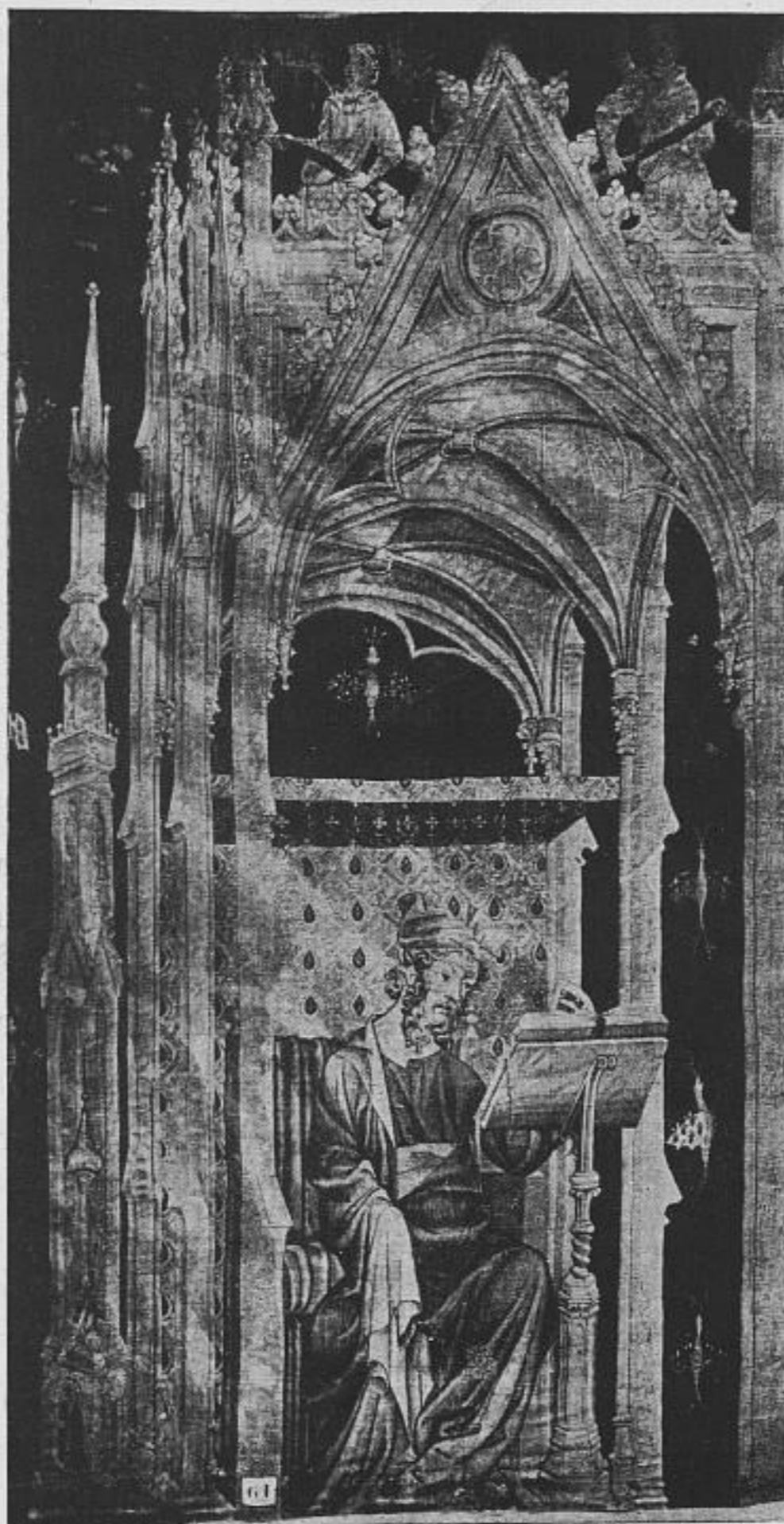
Enfin, il est encore une hypothèse que je ne puis passer sous silence. Il s'agit des commentateurs de l'Apocalypse. Ils sont représentés dans le manuscrit de Saint-Sever¹, et, au nombre de sept. Ces commentateurs sont des Pères de l'Église, et à une ou deux exceptions près, tous des saints : Jérôme, Augustin, Ambroise, Fulgence, Grégoire, Apringius, Isidore. Leur choix n'aurait rien d'in vraisemblable. Cependant, je crois qu'il faut les écarter parce qu'aucun de nos vieillards n'est nimbé et leur caractère ne répond guère à celui d'un Augustin, d'un Grégoire le Grand ou d'un Isidore de Séville. Apringius, ou Apringius, fut évêque de Béja en Portugal (531-548).

En résumé, j'espère avoir démontré que les meilleures identifications proposées au sujet des vieillards isolés ne donnent pas entière satisfaction et laissent le champ libre pour d'autres conjectures.

*
* *

A mon tour, je soutiens une thèse. Je l'ai communiquée le 7 avril 1915 à la Société nationale des

1. Bibl. nat., Ms. latin 8878, f° 13 v°.



Cl. Serv. phot. B.-A.

UNE DES SEPT ÉGLISES ET SON ÉVÊQUE
FRAGMENT DE LA TENTURE DE L'APOCALYPSE
XIV^e SIÈCLE

(Musée de l'ancien Évêché, Angers.)

Antiquaires de France, mais elle n'a jamais été publiée. La voici : les tableaux mystérieux figurent les Sept Églises d'Asie qui sont Ephèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie et Laodicée ; les vieillards sont leurs représentants les mieux qualifiés, leurs chefs, leurs évêques méditant les paroles du Fils de l'Homme écrites dans un livre par saint Jean et à leur intention. Ce que l'on prend pour des dais de pierre, ce sont les Eglises elles-mêmes, et en vérité les personnages qui les occupent sont secondaires.

Parmi les quatorze groupes de sept personnages ou de sept objets qu'on découvre dans l'Apocalypse de saint Jean, celui des Sept Églises a bien l'air d'être le principal. Il forme le point de départ du livre et par le lien mystique qui l'unit aux autres groupes, il apparaît comme la raison d'être au moins de quelques-uns d'entre eux.

Dès le quatrième verset de l'introduction, les Sept Églises font leur apparition, et peu après l'auteur déclare que les révélations, qui vont lui être faites, leur sont destinées. Si saint Jean a eu sept visions, c'est pour qu'il les transmette aussitôt aux Sept Églises : tel est l'ordre du Fils de l'homme.

Or, la tradition immuable fut toujours de représenter les Sept Églises d'Asie par des édifices caractéristiques. On en possède de nombreux exemples dans les manuscrits ; notre tapisserie, qui n'est que la copie de ceux-ci, nous montre ses sept petites églises à la première page, si je puis dire (tableau n° 2 reproduit p. 209). Les exceptions à cette règle sont rarissimes et parmi elles le portail de Vézelay. Presque toujours sept anges, qui ont un rôle à jouer, sont représentés en même temps que les édifices, mais il existe des cas où ceux-ci sont seuls, comme dans le tympan de La Lande-de-Cubzac. Il n'y a pas le moindre doute que l'usage au moyen âge fut de représenter les Sept Eglises par autant de petites chapelles.

Si, comme je le crois, il a voulu figurer les Sept Églises dans les tableaux verticaux, Hennequin devait donc avoir le souci de dessiner des constructions caractérisées. Or, il a parfaitement réussi à leur donner, malgré le petit espace dont il disposait, une grande ampleur ; elles ont, en effet, une imposante nef à deux travées de voûtes que soutiennent des colonnes multiples. Mais, en outre, chaque construction, vue de biais, est accompagnée sur son flanc d'un édicule élancé en forme de clocheton à l'intérieur duquel est suspendue une lampe de sanctuaire faite du traditionnel godet conique. Ce clocheton, j'imagine, est intentionnellement isolé pour mieux attirer l'attention, pour avoir lui-même une importance rejaillissant sur l'église à laquelle il appartient.

Ce fut donc une erreur de considérer les édifices, peut-être parce qu'ils sont ouverts, comme des tabernacles, — c'est l'expression favorite de M. de Farcy, — ou de simples dais qui eussent fait double emploi avec

ceux en étoffe. Les édifices furent laissés ouverts pour ne pas masquer complètement les fonds de couleur.

Du reste, en tenant ce langage, je n'ai nullement l'intention d'enlever toute importance aux vieillards barbus ; il me suffit d'avoir établi que, dans la circonstance et comme il est logique, ils viennent après les Églises.

Je veux maintenant expliquer pourquoi ils représentent les évêques des Sept Églises.

Dans les versions grecques ou latines du texte de saint Jean, chaque Église d'Asie a pour représentant un *ange*. « Ecris à l'ange de l'Église d'Ephèse, dit le Fils de l'Homme (*Angelo Ephesi ecclesiae scribe*). » Et le même ordre est donné avec la même formule aux six autres Églises.

Les premiers artistes, qui entreprirent d'illustrer ce texte, le traduisirent scrupuleusement à la lettre et dessinèrent des anges. Cependant les gloses se gardent bien de répéter le mot « *angelus* » ; elles jugent qu'il a été employé par métaphore et elles n'hésitent pas à le remplacer par un autre plus propre. Elles le traduisent donc, dans les versions de langue grecque, par le mot *ἐπίσκοπος* qui veut dire gardien, protecteur d'une ville. Les gloses latines disent *episcopus*. Naturellement les gloses françaises furent obligées de suivre un exemple impératif, et pour elles l'ange primitif doit être considéré comme un *évêque*.

Cela allait de soi. Mais ce qui est plus remarquable, c'est que dans les premières traductions françaises non pas de la glose, mais du texte lui-même, c'est le mot *évêque* qui est employé. Ainsi dans le manuscrit 403 de la Bibliothèque nationale qui est de la fin du XII^e siècle environ et qui contient la plus ancienne version française de l'Apocalypse actuellement connue, le mot *ange* est déjà remplacé. On y lit, en effet : « Apres ceo commanda Nostre Seigneur a saint Johan qu'il escriit al eveske de l'iglise de Ephesie... »

A mon avis, le mot français « *évêque* » ne devait pas avoir au commencement du moyen âge la signification si nette que nous lui donnons aujourd'hui, ou bien on se faisait alors des évêques une conception qui n'est plus tout à fait la nôtre. Dans le cas des Églises d'Asie nous devons nous rappeler qu'il est avant tout la traduction du grec *ἐπίσκοπος* et possède la même signification. Je ne l'emploierai ici qu'avec cette restriction.

Quoi qu'il en soit, le fait est là : pour les commentateurs, les anges du texte primitif sont en réalité des *ἐπίσκοποι*, des protecteurs spirituels, des évêques. Et, par suite, on voudra bien admettre que les théologiens et les artistes de la tapisserie étaient justifiés, si cela leur faisait plaisir, de représenter des évêques à la place des anges traditionnels.

Malgré l'acception spéciale que prend donc dans cette discussion le mot évêque, il est possible qu'on me fasse une objection : Puisque ces personnages

sont des évêques, pourquoi ne sont-ils pas revêtus du costume habituel de leur dignité? Pourquoi ne tiennent-ils pas des crosses? Pourquoi ne portent-ils pas des mitres justement à une époque où les seigneurs ecclésiastiques donnaient à leur bonnet une dimension extravagante?

En effet, le souci du costume a agité le moyen âge : il attachait à l'exactitude de ses détails une importance énorme. Même, il outrepassait souvent la réalité dans une simple intention de symbolisme. Tel est le cas, lorsqu'il habillait saint Etienne en diacre, Melchissédéch en évêque, et Abraham en chevalier. Tel eût été encore le cas si les évêques de notre tapisserie portaient une chape et un grand bonnet, car les évêques n'ont commencé à se distinguer des autres fidèles que vers le v^e ou le vi^e siècle, quand le triomphe de l'Eglise leur permit de le faire sans témérité. En somme, le costume de nos vieillards, composé de tuniques longues, se rapproche beaucoup de celui que historiquement ils doivent porter.

Quant aux coiffures, le vieillard du tableau I n'en a pas : ses très longs cheveux ondulés tombent complaisamment étalés sur ses épaules sans être nulle part dissimulés par quoi que ce soit. Mais les trois autres personnages conservés portent sur la tête un bonnet souple et à pointe tombante que je crois pouvoir appeler tout simplement : « bonnet phrygien ».

Sans doute, cette coiffure se rencontre souvent sur la tête de personnages de qualités très diverses dans les œuvres plastiques du xiv^e siècle. Toutefois, on doit l'admettre, le bonnet phrygien est la coiffure convenant le mieux à des ἐπίσκοποι d'Asie aux temps apostoliques.

Grâce à un tableau statistique dressé par Rohaut de Fleury¹ considérant 106 monuments des xi^e, xii^e et xiii^e siècles, j'ai vu que 25 évêques sont représentés sans aucune coiffure, 42 avec une mitre cornue ou intervertie, et 39 avec une mitre pointue. Ceci ne prouve pas une tradition bien uniforme ni bien établie.

En outre, parmi les noms divers donnés aux coiffures ecclésiastiques dans l'antiquité, je vois figurer précisément celui de *phrygium*. Et d'ailleurs, comme le rapporte Rohaut de Fleury (t. VIII, p. 111), on entendait par le mot *mitra* une coiffure asiatique qui avait parfois la forme du bonnet phrygien ; c'était surtout une coiffure de femme, insigne de la virginité, et nullement emblème sacerdotal.

Plus loin, le même auteur (p. 125) dit ceci : « Il y avait au xii^e siècle, en Allemagne, des mitres qui prouveraient l'origine asiatique par leur ressemblance avec l'ancien bonnet phrygien. Nous avons déjà cité une peinture de Ratisbonne où le bonnet épiscopal est ramené en avant d'une façon qui

1. Cf. Rohaut de Fleury, *La Messe*, t. VIII, p. 125.

démontre l'absence de rigidité. Voici maintenant une peinture de manuscrit dans la Bibliothèque publique de Trèves (latin 1736) qui la confirme : un évêque cardinal y est coiffé d'un véritable bonnet *phrygien* » (pl. DCXXXV).

Je ne prétends pas tirer argument de cette question de bonnet et au contraire je reconnais que, suivant la tradition la plus courante du moyen âge, les évêques de la tapisserie d'Angers devraient être mieux désignés par leur costume, même en dépit de l'inscription détruite qui suffisait jadis pour prévenir toute erreur d'identification.

Mais il n'est pas du tout sûr que la règle en question fût absolue. Je vais même prouver qu'elle ne l'était pas en fournissant un exemple pris dans le manuscrit 5214 de la Bibliothèque de l'Arsenal, qui est du XIV^e siècle et par conséquent de la même époque que la tapisserie.

D'origine anglaise, il appartient à la famille des manuscrits, dans laquelle, suivant M. Léopold Delisle¹, Hennequin de Bruges a choisi ses modèles de composition. Les sept évêques des Églises d'Asie y sont représentés, en groupe et assis, au folio I verso. Or, je constate que les évêques ne portent aucun emblème d'aucune sorte, et sont simplement vêtus de tuniques comme le lecteur peut lui-même le vérifier sur la reproduction ci-jointe. Cet exemple du XIV^e siècle me paraît devoir être particulièrement retenu, mais je ne le crois pas unique. J'en connais un autre avec une différence sensible, toutefois, dans un manuscrit espagnol plus ancien, copie du Commentaire de l'Apocalypse par Beatus, et dit d'Altamira (f^o 27, verso)².



SAINT JEAN PARLE AUX ÉVÊQUES
DES SEPT ÉGLISES
MINIATURE TIRÉE D'UN MANUSCRIT
XIV^e SIÈCLE

(Ms. 5214, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

1. *Ouv. cité*, p. cxii.

2. Cf. A. Bachelin, *ouv. cité*, 26^e peinture.

Bref, je ne vois pas pourquoi le cas de la tapisserie d'Angers serait jugé plus inadmissible que ceux des manuscrits en question. Encore, peut-être, ne serait-il pas impossible de prouver que les théologiens chargés de guider l'artiste avaient délibérément, mais aussi judicieusement choisi le caractère des personnages à exécuter, et que leur interprétation des textes fut la plus savante et la plus exacte.

En effet, on apprend par les *Actes des Apôtres* (Act. XX, 17) que saint Paul, ayant convoqué les *anciens* de l'Église d'Ephèse (τοὺς πρεσβυτέρους τῆς ἐκκλησίας) leur dit: « Veillez sur vous et sur tout le troupeau dont l'Esprit saint vous a établis *gardiens* (ἐπισκόπους) pour paître l'Église de Dieu qu'il s'est acquisé par son propre sang (Acte XX, 28). »

Il s'ensuit que les *anges* du texte primitif sont véritablement des *gardiens* spirituels et des *vieillards*. Les premiers commentateurs leur ont donné ce caractère et le moyen âge le leur a évidemment conservé. Vraisemblablement les théologiens du duc d'Anjou n'ont fait aucun effort pour arriver à leur conclusion, et celle-ci, pour nous si extraordinaire, apparut toute naturelle à leurs contemporains. En tout cas, on ne peut pas nier que ce qui éclate le plus vivement aux yeux de l'observateur le moins averti, c'est l'effort fait par l'artiste pour donner aux personnages une physionomie de beaux vieillards. On ne pouvait pas exagérer davantage leurs larges fronts ridés, leurs longues chevelures tombantes et leurs barbes vénérables.

Enfin le livre que médite chaque vieillard est lui-même mentionné dans l'Apocalypse. En effet, quand il donne son ordre à saint Jean (I, 11), le Fils de l'Homme s'exprime ainsi: « Ecris dans un livre ce que tu vois et l'envoie aux Sept Églises » (*Quod vides scribe in libro*).

Mais comment les auteurs de la tapisserie furent-ils entraînés dans cette voie? L'explication est, je crois, très simple.

Les Sept Églises d'Asie et leurs évêques jouissaient au moyen âge d'une popularité dont l'origine remonte au moins au temps de saint Grégoire de Tours et dont la persistance nous est prouvée par les chansons de geste.

Plusieurs légendes qui eurent le plus grand retentissement semblent bien être nées seulement à cause de l'influence exercée par elles sur les esprits. Sans doute, le Moyen âge a fait un si grand abus, du nombre sept qu'il n'est pas toujours possible de déterminer le point de départ de son emploi.

Dans *l'Histoire des Francs*, que Grégoire de Tours écrit vers 590, un récit est devenu particulièrement célèbre, c'est celui où l'illustre évêque raconte, d'après les actes du saint martyr Saturnin, que, vers l'an 250, sept hommes investis de la puissance épiscopale furent envoyés par le pape saint Fabien dans les Gaules. Les sept évêques en question ne sont rien moins que Gatien de Tours, Trophime d'Arles, Paul de Narbonne, Saturnin de Toulouse,

Denys de Paris, Austremoine d'Auvergne et Martial de Limoges, tous personnages considérés comme les premiers pontifes des Gaules.

Nous retrouvons le même groupe d'évêques, au XII^e siècle, dans les chansons de geste : seulement trois d'entre eux ont changé de nom et de résidence en l'honneur de quelques sanctuaires placés sur la route de Compostelle.

En Espagne, au IV^e siècle, l'hérésie du priscillianisme, dérivée du manichéisme, s'étendit surtout dans la Galice. Priscillien, son promoteur, était un évêque qui, s'étant rendu en Germanie pour y propager sa doctrine, y



LE FILS DE L'HOMME ET LES SEPT ÉGLISES
 MINIATURE TIRÉE D'UN MANUSCRIT, XIII^e SIÈCLE
 (Bibliothèque de Cambrai.)

subit un échec et fut décapité avec six de ses diacres. En Galice, les sept hérétiques furent vénérés durant plusieurs siècles comme des martyrs.

Cependant, un peu plus tard, les catholiques d'une région voisine accordent leur dévotion à un groupe de sept saints évangélistes qui, après avoir été ordonnés à Rome par les Apôtres étaient devenus les sept premiers évêques de l'Espagne.

Enfin, bientôt naît la légende du faux apostolat de saint Jacques en Espagne dont les origines ont été racontées avec les deux histoires précédentes par Mgr Duchesne. Le récit merveilleux de l'apôtre aux coquilles prit naissance

au milieu du ix^e siècle. On y retrouve sept disciples préférés qui deviennent finalement les sept premiers évêques de l'Espagne.

Évidemment, un lien occulte rattache les unes aux autres ces légendes de Toulouse, d'Arles, ou d'Espagne, et ce lien ne saurait être que l'Apocalypse. Il semble que leurs inventeurs ont groupé arbitrairement sept évêques pour frapper l'imagination des foules, en raison du rapport qu'un tel nombre établissait avec les évêques des Sept Églises d'Asie. Ceux-ci, par le seul fait qu'ils jouent un rôle important dans les premiers chapitres de l'Apocalypse furent familiers à tous les clercs. Parce qu'ils furent les premiers et les seuls désignés par un livre sacré, ils furent probablement considérés de façon implicite comme les sept premiers évêques non seulement de la Cilicie mais encore de l'Église Universelle. Seul leur prestige peut expliquer l'influence indéniable qu'ils exercèrent sur l'éclosion des légendes postérieures. Certes, celles-ci furent plus ou moins inspirées les unes par les autres, mais il y eut fatalement au-dessus de tout la hantise des Églises d'Asie. Il apparaît donc que les Églises et leurs évêques ont joui collectivement d'une popularité que la diffusion successive des légendes n'a pas manqué d'accroître.

Le duc d'Anjou, dont les projets étaient grandioses et qui ambitionnait de faire une œuvre parfaite, a dû trouver que les images traditionnelles des manuscrits consacrées aux Églises d'Asie, comparativement insuffisantes et médiocres, ne répondaient pas à l'importance du rôle joué par celles-ci dans le livre de saint Jean. Il chercha donc, ou fit chercher, quelle innovation pourrait être introduite dans l'œuvre de Hennequin. De là serait née la conception de grandes chapelles avec les « portraitures » des évêques.

Hennequin, une fois le parti choisi, comprit bien qu'il ne pouvait pas grouper les Églises. En les alignant les unes à côté des autres, il n'eût obtenu qu'un immense et bien monotone tableau. Il trouva plus décoratif de représenter chaque Église séparément et de les placer toutes de la manière que nous voyons comme autant de prologues ou de frontispices, en tête de chacune des 7 pièces de tapisserie.

Le système eut pour résultat d'associer les Églises aux sept visions de saint Jean. C'est théologiquement bien, car le prologue de l'Apocalypse est intimement lié au texte principal. Les révélations s'adressent à toutes les Églises, mais en premier lieu aux Églises d'Asie mises particulièrement en cause : la place de celles-ci est donc aux écoutes de la parole de Dieu.

J'ai déjà expliqué pourquoi Hennequin avait cru pouvoir substituer aux anges traditionnels les évêques qu'il a placés assis sous des dais, dans des chapelles où ils officient ; car ces gardiens spirituels, ces anciens, ces chefs, sont aussi des prêtres.

A ce propos une remarque s'impose. Nous constatons dans les manuscrits

la tradition de représenter les anges blottis dans les chapelles ou sur le pas des portes. Or, dans un manuscrit de l'Escorial, — qui, d'après M. le comte Durrieu, fut copié pour un prince de la maison de Savoie, — les anges sont placés sur les toits. Hennequin a lui aussi varié de la même façon la composition habituelle dans la première pièce de la tapisserie. Au-dessus des chapelles à clochetons s'agitent des anges vigilants. Ils sont représentés à mi-corps, comme c'est souvent le cas, quand, ayant à dessiner des figures très petites, les peintres veulent les réduire le moins possible.

Si Hennequin s'est inspiré de l'image peinte dans l'un des manuscrits du type de Cambrai, il a fait preuve d'un meilleur goût que ses confrères. Dans l'ouvrage de la bibliothèque de Cambrai, qui provient du monastère de Bethléem, près Louvain, et date de la deuxième moitié du XIII^e siècle, les anges sont, en effet, présentés assis sur les églises : plusieurs de ces édifices sont de dimension tellement réduite que les anges ont positivement l'air d'être installés dans de petits « faudesteuils » (voir p. 221). Hennequin, en

plaçant les anges sur les toits, a spirituellement marqué la distinction entre le rôle imparté aux évêques et celui que peuvent remplir de véritables anges. Ceux des Églises avec leurs mines éveillées, font bien le guet au dehors sur le point le plus élevé pour apercevoir de plus loin les périls.

Pour permettre de mieux juger ces innovations de Hennequin si curieuses et si exceptionnelles, on peut faire remarquer combien hardi s'était aussi montré un abbé de Vézelay au XII^e siècle qui avait également entrepris de rendre un hommage éclatant aux Églises d'Asie dans son grand portail. Il avait remplacé les temples et les angelots par des tableaux où figurent les fidèles de chaque Église agissant suivant leurs caractères propres. Quelle



L'ÉGLISE DE SARDE REÇOIT LE LIVRE
DES MAINS DE SON ANGE
MINIATURE TIRÉE D'UN MANUSCRIT DU XIII^e SIÈCLE
(Ms. nouv. acquis. lat. 1366, Bibliothèque nationale, Paris.)

tâche difficile de représenter la physionomie morale d'individus ou de communautés¹ !

Les innovations de Hennequin furent bien moins tranchées et subtiles. Elles se compareraient mieux avec la fantaisie d'un Espagnol du XII^e siècle qui, dans un manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale (Nouv. acquis., latin 1366), s'est amusé une fois, pour l'Église de Sardes, à remplacer l'ange par une femme (f^o 48) comme il eût fait pour l'Église Universelle ou la Synagogue (voir p. 223).

Pour les six autres Églises, il a représenté saint Jean remettant le livre à



SAINT JEAN REMET LE LIVRE
A L'ANGE DE L'ÉGLISE DE THYATIRE
MINIATURE TIRÉE D'UN MANUSCRIT DU XII^e SIÈCLE
(Ms. nouv. acquis. lat. 1366, Bibliothèque nationale, Paris.)

chacun des anges dont l'attitude est assez singulière : ils font avec la main droite et leur index le geste traditionnel de l'ange de l'Annonciation, et on dirait plutôt que ce sont eux qui donnent le livre (voir ci-contre).

En résumé, il est inadmissible que les vieillards isolés de la tapisserie d'Angers puissent représenter Louis d'Anjou ou saint Jean l'Évangéliste. Il est aussi peu probable qu'ils représentent les prophètes de l'Ancien Testament. Je propose de reconnaître en eux les hommes les plus vénérables

(πρεσβύτεροι) et, en fait, les chefs des Sept Églises d'Asie, appelés dans les textes ἐπίσκοποι. Ils sont abrités à l'intérieur de grandes églises flanquées de clochetons, qui sont les véritables figurations des Sept Églises d'Asie.

La clef du mystère, que nous avons éclairci, se trouvait tout simplement là où logiquement elle devait être, c'est-à-dire dans l'Apocalypse.

LOUIS-EUGÈNE LEFÈVRE

1. La même idée se retrouve chez un miniaturiste hollandais du XV^e siècle (voir Bibl. nat., manuscrit néerlandais 3, f^{os} 3 et 4).

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1925

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME ONZIÈME

TEXTE

JANVIER — 753^e LIVRAISON

	Pages.
Ch. Buttin. UN PORTRAIT DE JEAN DES BANDES NOIRES, A LA PINACOTHÈQUE DE TURIN.	1
Mario Labò. UNE ŒUVRE INCONNUE DE PIERRE PUGET, A GÈNES.	9
Paul Marmottan. LE PAYSAGISTE NICOLAS-DIDIER BOGUET (1755-1839).	15
Seymour de Ricci. LA COLLECTION HOLFORD.	35
Raymond Bouyer. DEGAS « PEINTRE CLASSIQUE ET VRAI », D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT.	43
J.-F. Backer. LES TRACAS JUDICIAIRES DE REMBRANDT (4 ^e ET DERNIER ARTICLE)..	50

FÉVRIER — 754^e LIVRAISON

Henry Lemonnier, de l'Institut.	LES ORIGINES DU MUSÉE CONDÉ.	61
Florence Ingersoll-Smouse.	QUELQUES TABLEAUX DE GENRE INÉDITS PAR ÉTIENNE AUBRY (1745-1781).	77
Gustave Kahn.	JOZEF ISRAELS (1824-1911).	87
Andreas Lindblom.	J.-P. BOUCHARDON, SCULPTEUR DU ROI DE SUÈDE (1 ^{re} ARTICLE).	95
Louis Dimier.	ŒUVRES D'ART QUI PASSENT.	188
Édouard Michel.	PIETER AERTSEN. SUPPLÉMENT AU CATALOGUE DE SON ŒUVRE RELIGIEUSE.	115
	BIBLIOGRAPHIE.	119

108

TABLE DES MATIÈRES

395

MARS — 755^e LIVRAISON

	Pages.
Prosper Dorbec.. . . .	125
Andreas Lindblom.. . . .	145
Clotilde Misme.. . . .	156
Salomon Reinach, de l'Institut.	167
	187

AVRIL — 756^e LIVRAISON

Andreas Lindblom.. . . .	189
L.-E. Lefèvre.	206
Louis Godefroy.. . . .	225
H. Marguery.	229
Raymond Bouyer.	246
	251

MAI — 757^e LIVRAISON

Raymond Kœchlin.	253
Paul Alfassa.	265
Paul Jamot.	277
M. F.	282
Louis Hauteœur.	287
H. Marguery.	295
	312

JUIN — 758^e LIVRAISON

Gaston Migeon.. . . .	317
J. Wirenus-Matzulé- vitch.	331
Jeanne Doin.	344
Jean Tremblot.	361
H. Marguery.	367
Louis Dimier.	381
	386

GRAVURES

JANVIER — 753^e LIVRAISON

	Pages.
Portrait de Jean des Bandes Noires, École florentine (Pinacothèque de Turin); Portrait de Jean des Bandes Noires, par Titien (Galerie des Offices, Florence); Portrait de Cosme I ^{er} de Médicis, par Angelo Bronzino (Galerie Pitti, Florence); Portrait de Cosme I ^{er} de Médicis, par Angelo Bronzino (Musée de Berlin). 2 à	5
Motif de décoration murale (Chapelle Lomellini, Gênes), en tête de page; Chapelle Lomellini à Gênes édiflée d'après les plans de Pierre Puget; Chapelle Lomellini avec la <i>Conception de la Vierge</i> , par Pierre Puget. 9 à	13
Buste de Boguet, par Dantan (Musée d'Angers), en lettre; Œuvres de N.-D. Boguet : Paysage (Galerie des Offices, Florence); Le Passage du Pô par l'armée française sous Plaisance (Musée de Versailles); La Prise d'Ancône (ibid.); Le Campo Vaccino à Rome, dessin à l'encre de Chine et au lavis de sépia, 1811 (coll. de M. Hector Lefuel). 15 à	31
<i>Une vue de Riofreddo</i> , d'après une eau-forte non terminée, par N.-D. Boguet (coll. Marmottan, Paris) : photogravure tirée hors texte.	30
Portrait d'homme attribué à Petrus Cristus (coll. de sir George Holford, Westonbirt); Portrait de Maurits Huygens, par Rembrandt (ibid.). 39 à	41
<i>Portrait d'un jeune homme</i> , par Giovanni Bellini (coll. de sir George L. Holford, Westonbirt) : héliotypie tirée hors texte.	38
<i>Saint-Thomas d'Aquin</i> , par Botticelli (coll. de sir George L. Halford, Westonbirt) : héliotypie tirée hors texte.	40
Œuvres de Degas : Trois études de la tête d'une danseuse, 1886-1890, pastel (Musée du Louvre, coll. Camondo), en tête de page; Etude de femme nue pour les <i>Malheurs de la Ville d'Orléans</i> , 1865, dessin (Musée du Luxembourg); Fête de jeune femme, étude pour le <i>Portrait de famille</i> , 1860-1862 (ibid.); Portrait de M ^{lle} Dihau (coll. Dihau, Paris); L'Orchestre de l'Opéra (ibid.); Repasseuse à contre-jour (coll. Jacques Doucet, Paris). 43 à	49
<i>La Dame en gris</i> , par Degas, vers 1863-1865 (coll. George Viau, Paris) : photo- gravure tirée hors texte.	46
Œuvres de Rembrandt : Aristote, 1654 (coll. Mrs. Collis P. Huntington, New- York); Alexandre le Grand, 1661 (Musée de l'Ermitage, Pétersbourg); Vénus et Cupidon, 1662 (Musée du Louvre). 53 à	58

FÉVRIER — 754^e LIVRAISON

Le Sommeil de Psyché, par Prud'hon (Musée Condé, Chantilly); Arabes syriens en
voyage, par P. Marilhat (ibid.); Portrait de Gabrielle de Rochechouart, attribué
à Corneille de Lyon (ibid.); Portrait présumé de Quinault, pastel, Ecole fran-

TABLE DES MATIÈRES

397
Pages.

caise, xvii ^e siècle (ibid.); Portrait du pape Benoit XIV, par P. Subleyras (ibid.); Portrait d'homme inconnu, Ecole française, xviii ^e siècle (ibid.); Portrait de Simonetta Vespucci, par Antonio Pollajuolo (ibid.); La Vierge de Miséricorde, par Enguerrand Charonton (ibid.); Paysage, par Nicolas Poussin (ibid.).	63 à	75
<i>Portrait du Grand Bâtard de Bourgogne</i> , École flamande, milieu du xv ^e siècle (Musée Condé, Chantilly) : héliotypie tirée hors texte.		68
Œuvres d'Etienne Aubry : L'Occupation du ménage (coll. particulière); Tête de jeune servante au mortier (coll. Pierre Decourcelle, Paris); La Correction maternelle, 1776 (ibid.); Les Adieux à la nourrice (coll. Dior, Paris). 79 à		85
<i>La Première leçon d'amitié fraternelle</i> , par Etienne Aubry (coll. G. Wildenstein, Paris) : héliotypie tirée hors texte.		84
Œuvres de Jozef Israëls : Portrait de M. Blussé van Oud-Alblas (coll. de M ^{me} Blussé van Oud-Alblas, Dordrecht); Quant on se fait vieux (coll. Hijmans van Wa- denoyen); Scribe écrivant le rouleau de la Loi (De Wetschryver) (Coll. H. van Schaardenburg); La Prière avant le repas (Musée de Dordrecht). . 89 à		93
Décoration d'une arcade du château royal de Stockholm, par J.-Ph. Bouchardon, en tête de page; Portrait de Jacques-Philippe Bouchardon, sanguine attribuée à Edme Bouchardon (coll. Laillaut de Wacquant, Saint-Dizier); Œuvres de J.-Ph. Bouchardon : Buste de Ch. Hårleman, plâtre (Château de Fullerö); Buste du peintre Taraval (Académie des Beaux-Arts, Stockholm); Buste de M ^{me} Taraval (ibid.).	95 à	105
Elisabeth, reine d'Angleterre, à cinquante ans, Ecole anglaise, xvi ^e siècle; Portrait d'un inconnu, Ecole anglaise, xvi ^e siècle; Kiosque en fer et en cuivre, d'après un dessin de Verniquet, xviii ^e siècle; Portrait de femme, par Van der Helst (coll. Magnin, Paris).	109 à	113
Œuvres de Pieter Aertsen : Prédication de saint Jean, la Nativité, saint Jean à Pathmos (Église Saint-Sauveur, Bruges); La Résurrection de Lazare, grisaille (coll. Spiridon, Paris); Saint Jean à Pathmos, détail du triptyque de la Cru- cifixion (Musée d'Anvers)	116 à	118

MARS. — 755^e LIVRAISON.

Œuvres d'Eugène Delacroix : Herbages à Valmont, dessin, 1829 (coll. E. Moreau- Nélaton, Paris), en tête de page; Environs de Londres, aquarelle, 1825 (ibid.); Nature morte (ibid., musée du Louvre); Combat de Marocains, 1863 (coll. James J. Hill, U. S. A.); Côte barbaresque (ibid.); Baigneuses, 1854 (coll. F. Blumenthal, Paris); La Mer à Dieppe, 1852 (anc. collection Alfred Beur- deley, Paris); Jacob et l'Ange du seigneur (coll. Bernheim, Paris); L'Éducation de la Vierge, 1853; Le Chêne Prieur, dessin (coll. E. Moreau-Nélaton, Paris); Souvenir d'Augerville, dessin (ibid.), en cul-de-lampe.	125 à	144
<i>Marphise</i> , lithographie d'E. Le Roux, d'après Eugène Delacroix : héliotypie tirée hors texte.		142
Décoration d'une arcade du château royal de Stockholm, par J.-Ph. Bouchardon, en tête de page; L'Apôtre saint Jacques-le-Mineur, par Edme Bouchardon (Église Saint-Sulpice, Paris); Œuvres de J.-Ph. Bouchardon : Médaillon de l'Apôtre saint Jacques-le-Mineur (Chapelle du Château royal, Stockholm); Chaire de la chapelle du château royal (ibid.); Le Christ portant la Croix, bas- relief en plâtre, 1752; Gloire, tympan d'une arcade du Château royal; Groupes d'enfants porte-lanternes (Escalier du Château royal, Stockholm). . 144 à		153
<i>Les Symboles des Évangélistes</i> , par Jacques-Philippe Bouchardon (Détail de la chaire de la chapelle royale, à Stockholm) : héliotypie tirée hors texte.		150
Intérieur de boîte-à-perspective, par Samuel Van Hoogstraeten, vue d'ensemble (National Gallery); Le même, côté droit; Le même, côté gauche; Intérieur de		

boîte-à-perspective (Musée Bredius, La Haye); <i>Pour l'Amour de l'Art</i> , paroi extérieure de la boîte à perspective conservée à la National Gallery, en cul-de-lampe.	157 à	166
Bas-relief d'Ephèse (Musée de Louviers, Eure), en tête de page; Portrait peint sur verre (Musée d'Arezzo), en lettre; Statuette archaïque d'ambre (coll. Wl. de Grüneisen); Tête en marbre de Persée (Musée national, Rome); Statuette en bronze de diadumène (ibid.); Tête en marbre de Héra (Château de Goluchov); Tête en marbre de stratège grec (ibid.); Tête en marbre dite de Sappho (ibid.); Tête en bronze d'Artémis découverte à Périnthe (coll. Stamoulis, Athènes); Tête en marbre d'Artémis (coll. Shannon, Londres); Tête en marbre d'éphèbe (Musée de Cracovie); Tête en terre cuite de Niobé découverte à Arezzo; Groupe en marbre des trois Grâces découvert à Cyrène; Partie supérieure du groupe des trois Grâces découvert à Cyrène; Statue d'Aphrodite et deuxième groupe des trois Grâces découverts à Cyrène; Statuette de négrillon, autrefois à Rome; Statuette en terre cuite de bacchante découverte à Alexandrie; Ex-Voto à Artémis découvert à Délos; Statuette en bronze d'Apollon (Musée de Sofia); Tête de la statuette en bronze d'Apollon (ibid.); Statuette en bronze d'Apollon (ibid.); Portrait présumé de Julie, fille d'Auguste (Château de Poznan, Posen); Centaures et Néréides, sarcophage découvert à Rome (Musée national, Rome), en cul-de-lampe	167 à	186
La Mélancolie, par Albert Dürer.		187

AVRIL. — 756^e LIVRAISON.

Œuvres de J.-Ph. Bouchardon : Renommée, tympan d'une arcade du Château royal de Stockholm, en tête de page; L'Enlèvement de Proserpine (Musée national, Stockholm); Hercule et l'Hydre de Lerne, maquette en cire (ibid.); Le Prince Gustave de Suède conduit à Minerve, 1749 (ibid.); Génie sur un cheval marin figurant le prince Charles, grand amiral de Suède, plâtre (ibid.); Gustave III, enfant, terre cuite peinte (ibid.); Charles XII, bronze (Château royal de Stockholm); Adolphe-Frédéric, roi de Suède, bronze (Château de Dresde)..	189 à	203
Une des Sept Eglises et son évêque, fragment de la tenture de l'Apocalypse, xiv ^e siècle (Musée de l'ancien Evêché, Angers); Saint Jean, les Sept Eglises et leurs Anges, fragment de la tenture de l'Apocalypse (ibid.); Une des Sept Eglises et son évêque, fragment de la tenture de l'Apocalypse, xiv ^e siècle (ibid.); Le Fils de l'Homme et les Sept Eglises, miniature tirée d'un manuscrit, xii ^e -xiii ^e siècles (Ms. fr. 403, Bibliothèque nationale, Paris); Une des Sept Eglises et son évêque, fragment de la tenture de l'Apocalypse, xiv ^e siècle (Musée de l'ancien Evêché, Angers); Saint Jean parle aux évêques des Sept Eglises, miniature tirée d'un manuscrit, xiv ^e siècle (Ms. 5214, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris); Le Fils de l'Homme et les Sept Eglises, miniature tirée d'un manuscrit, xiii ^e siècle (Bibliothèque de Cambrai); L'Eglise de Sarde reçoit le Livre des mains de son Ange, miniature tirée d'un manuscrit du xii ^e siècle (Ms. nouv. acquis. lat. 1366, Bibliothèque nationale, Paris); Saint Jean remet le Livre à l'Ange de l'Eglise de Thyatire, miniature tirée d'un manuscrit du xii ^e siècle (ibid.).	207 à	224
Œuvres de John W. Winkler : Boutique de Ning-Tong à San-Francisco, en tête de page; Quai de Mission Street à San-Francisco; La Bouquiniste, en cul-de-lampe.	225 à	228
<i>Ferme normande</i> , eau-forte originale de M. John W. Winkler.		226
Portrait de T. Thoré, lithographie de « La Propagande socialiste » (1848), par G. Hoher; Thoré et Pierre Leroux, dessin du « Journal pour rire », novembre 1848, par Bertall; Thoré, Leroux et G. Sand, détail d'un dessin du « Journal pour rire », octobre 1848, par Bertall.	233 à	239

TABLE DES MATIÈRES

399

Pages.

- Médaille de Théophile Thoré*, bronze par David d'Angers, 1847 (Musée du Louvre) :
héliotypie tirée hors texte. 230
- Œuvres d'Auguste Renoir : Oranges et pommes, Cagnes, 1907 (coll. Maurice Gagnat), en tête de page; Jeune fille en bleu, Cagnes, 1912 (ibid.); Nu sur un fauteuil, Paris, 1905 (ibid.); Jeune femme assise dans l'herbe, Louveciennes, 1895 (ibid.). 246 à 250

MAI — 757^e LIVRAISON

- Balcon en fer forgé, par Émile Robert (Musée des Arts décoratifs), en tête de page; Paravent, par Georges De Feure (ibid.); Bibliothèque, par Eugène Gaillard (ibid.); Chaise et petite table, par Paul Follot (ibid.); Vase en grès, par Auguste Delaherche (ibid.); Vase en grès, par Emile Lenoble (ibid.); Eventail en corne sculptée, par Eugène Bastard (ibid.); Vase en argent, par Lucien Bonvallet (ibid.); Secrétaire, par Léon Jallot (ibid.); Commode, par Sue et Mare (ibid.); Vase en pâte de verre, par Albert Dammouse (ibid.), en cul-de-lampe. 253 à 264
- Œuvres de Nicolas Poussin : Nymphes surprises, vers 1625 (National Gallery, Londres); Le Triomphe de Flore, vers 1630 (Musée du Louvre); Apollon amoureux de Daphné, 1665 (ibid.); La Nourriture de Jupiter, vers 1635 (Galerie du Collège de Dulwich); La Femme adultère, 1653 (Musée du Louvre); Polyphème, 1649 (Musée de l'Ermitage, Pétersbourg).. . . . 267 à 275
- Étude de paysage*, lavis par Nicolas Poussin (Collection de l'Albertina, Vienne) : héliotypie tirée hors texte. 270
- Portrait d'homme*, Ecole française du XVIII^e siècle (Musée du Louvre) : héliotypie tirée hors texte. 278
- Vénus accroupie, bronze antique (coll. Durighiello); Cheval en bronze, réplique d'un original thessalien de la fin du V^e siècle av. J.-C. (ibid.); Apollon citharède, copie romaine d'un original grec du IV^e siècle av. J.-C. (ibid.). . . 283 à 285
- Vénus accroupie*, bronze antique (collection Durighiello, Paris) : héliotypie tirée hors texte.. . . . 284
- La Vierge entre saint André et saint Jacques, Ecole toscane, XIII^e siècle (Musée des Arts décoratifs, Paris); Scènes de la vie de la Vierge, panneau latéral, Ecole toscane, XIII^e siècle (ibid.). 289 à 291
- Thoré-Bürger, d'après une photographie; Terrasse de la maison de Thoré-Bürger, 55, boulevard Beaumarchais; Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), lithographie de Gigoux, extraite de « La Galerie de la Presse »; Théodore Rousseau, lithographie de Lafosse, 1868; Henri Rochefort, lithographie de Néraudau. . . 297 à 311

JUIN — 758^e LIVRAISON

- Coupe de la chasse du roi Chosroès, 600 après J.-C. (Cabinet des Médailles, Paris); Pièce d'échiquier, dite de Charlemagne, ivoire sculpté (ibid.); Makamat de Hariri, Ecole de Bagdad, XIII^e siècle (Bibliothèque Nationale, Paris); Siège de Bagdad par Hulagou, Ecole persane-mongole, XIV^e siècle; Le Trésor des secrets de Nizami peint par Mahmoud, 1545, Ecole persane (ibid.); Bostan de Saadi, Ecole persane, daté 1553 (ibid.); Le Sultan Mourad III en son harem, Ecole osmanli de Constantinople, 1582 (ibid.); Le Roi Sapor faisant prisonnier l'empereur romain Valérien, III^e siècle après J.-C. (Cabinet des Médailles, Paris), en cul-de-lampe. 319 à 330
- Portrait de la femme d'un vizir de shah Abbas I^{er}, roi de Perse*, par Riza-I Abbadi, vers 1620 (Bibliothèque Nationale, Paris), trichromie tirée hors texte. . . . 322

Pluton, par Michel Anguier, gravé par Desplaces ; Cérès, par Michel Anguier, gravé par Desplaces ; Neptune, d'après Michel Anguier, bronze, xix ^e siècle (Musée de l'Ermitage, Pétrograd) ; Amphitrite, d'après Michel Anguier, bronze, xvii ^e siècle (ibid.) ; Amphitrite, vue de dos ; Amphitrite, d'après Michel Anguier, cuivre repoussé, xviii ^e siècle (ibid.) ; Statue du type de la <i>Vénus de Médicis</i> , cuivre repoussé, xviii ^e siècle (ibid.).	334 à 342
La Tour de Nesles et le Vieux Louvre, dessin par Charles Séchan, en tête de page ; Portrait de Charles Séchan, d'après une photographie ; Œuvres de Charles Séchan : Vue du chevet de Notre-Dame, encre de Chine ; Tombeau, projet de décor pour <i>Robert-le-Diable</i> ; La Cathédrale de Rouen, dessin ; Vue d'Orient, projet de décor ; Projet de décor pour <i>La Juive</i> , dessin ; Projet pour le V ^e acte des <i>Huguenots</i> (1853) ; Projet d'un Kiosque pour orchestre ; Croquis, mine de plomb.	344 à 360
Madame Elisabeth, par Ch. Gavard, d'après Augustin Dumont (Musée de Versailles), en lettre ; Madame Elisabeth sous les traits de la Religion, par J.-P. Corot (Chapelle expiatoire, Paris) ; Auget de Montyon, par F.-J. Bosio (Eglise Saint-Julien-le-Pauvre, Paris).	361 à 362
<i>Buste de Madame Elisabeth</i> , marbre, par François Bosio (Palais de l'Institut) : héliotypie tirée hors texte.	362
Œuvres de Vermeer de Delft : La Musicienne (National Gallery, Londres) ; Le Concert (Musée Gardner, Boston) ; La Femme au clavecin (National Gallery, Londres).	369 à 379
Portrait de femme attribué à Wissing ; La vieille Grotte de Pouzzoles à Naples, par Granet ; L'Illusion de la peinture, Ecole napolitaine ; Eglise des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, par Guardi, en cul-tampe.	382 à 385

