

# Quelques monuments du Musée de Genève

Autor(en): **Deonna, W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **4 (1926)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-727845>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## QUELQUES MONUMENTS DU MUSÉE DE GENÈVE

W. DEONNA.

### I. LE MISSORIUM DE VALENTINIEN.

**N**ous avons étudié ailleurs en détail cet important document de l'orfèvrerie antique, découvert au XVIII<sup>e</sup> siècle à Genève, bien connu des archéologues<sup>1</sup>, qui appartient à la série des missoria<sup>2</sup> et date de la fin du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère (*fig. 1*). Nous signalions en terminant l'opinion de M. L. Bréhier, qui, étudiant divers missoria et pièces d'orfèvrerie antiques de l'école syrienne, attribue aussi à celle-ci notre monument<sup>3</sup>. M. Bréhier, à propos du calice en argent chrétien de Genève, datant du IV<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, répète cette opinion<sup>5</sup>. La Syrie a en effet livré ces dernières années des trésors importants d'orfèvrerie, qui ont attiré plus qu'auparavant l'attention des érudits sur ce centre artistique<sup>6</sup>. Cette attribution paraît confirmée par la curieuse fresque de Salihiyeh sur l'Euphrate, l'ancienne Doura-Europos, si bien étudiée par M. F. Cumont<sup>7</sup>, qui, datant du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, est antérieure à notre document.

<sup>1</sup> Le missorium de Valentinien, *Indicat. d'ant. suisses*, 1920, p. 18 sq., 92 sq., avec bibliographie. Ajouter à celle-ci: CABROL, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s. v. Disque, p. 1188, fig. 3783 (réf.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21, 27; CABROL, p. 1177 sq., s. v. Disques; DIEHL, *Syria*, II, 1921, p. 81; BRÉHIER, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1920, I, p. 173.

<sup>3</sup> BRÉHIER, *Les trésors d'argenterie syrienne et l'école syrienne d'Antioche*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1920, I, p. 173 sq., p. 191.

<sup>4</sup> BRÉHIER, *Le calice d'argent du Musée de Genève*, *Genava*, III, 1925, p. 121 sq.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>6</sup> BRÉHIER, *Gaz. des Beaux-Arts*, l. c.; Id., *Genava*, III, p. 122, réf.; DIEHL, *L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne*, *Syria*, II, 1921, p. 81 sq., 92 sq.

<sup>7</sup> CUMONT, *Le sacrifice du tribun romain Terentius et les Palmyréniens à Doura*, *Monuments Piot*, XXVI, 1923, p. 1 sq., pl. I.

Le tribun romain Terentius, à la tête de sa troupe, offre un sacrifice sur un thymiaterion; de l'autre côté de l'autel, un porte-enseigne tient le vexillum, objet



FIG. 1. — Missorium de Valentinien. Musée de Genève.

de culte, qui reçoit l'hommage religieux en même temps que le groupe de divinités placées derrière lui. Celles-ci sont deux femmes tourelées, les Tychés de Doura et de Palmyre, et trois personnages sur des socles, nimbés, revêtus du costume militaire

de l'imperator romain, que M. Cumont identifie avec trois dieux palmyréniens, Zeus Megistos (Baalsamin), Iarhibol et Aglibol.

On ne saurait méconnaître la grande analogie de thème entre cette fresque et le disque de Valentinien. De part et d'autre, en une disposition toutefois différente, on retrouve les mêmes éléments : la troupe de soldats, casqués et tenant le bouclier sur le disque, inermes sur la fresque<sup>1</sup>; le vexillum, tenu sur le disque par l'empereur, sur la fresque par un porte-enseigne; enfin, les personnages vers lesquels converge l'intérêt des deux compositions: sur la fresque, les trois divinités, sur le disque, l'empereur lui-même, tous en une attitude analogue, vêtus de même, nimbés. L'empereur du disque s'identifie plus spécialement avec la divinité du centre Baalsamin, qui tient comme lui le globe du monde<sup>2</sup>. Placé au centre du disque, sur une estrade, comme les dieux sur un socle circulaire, de taille surhumaine, l'image de l'empereur, dieu sur terre, semble recevoir les hommages du culte impérial, comme celles des dieux de Doura assimilés aux Césars<sup>3</sup> reçoivent le leur. On a pu se demander un moment si les trois statues adorées sur la fresque n'étaient pas celles-là mêmes des Césars divinisés, dont le culte était pratiqué spécialement par les soldats<sup>4</sup>; il semble que non, comme le prouve M. Cumont. Inversément, on a jadis pensé que l'image impériale sur le disque de Genève était non pas celle de l'empereur, mais celle d'un dieu, que l'A et l'Ω inscrits sur le nimbe désigneraient comme Jésus-Christ<sup>5</sup>. Bien que nous ne connaissions pas de cas où le nimbe impérial soit timbré de l'A et de l'Ω<sup>6</sup>, nous avons écarté cette hypothèse, supposant que ces lettres, dont l'origine est païenne, gnostique, ont pu être attribuées à un empereur aussi bien qu'au dieu chrétien. Christ triomphant, debout ou trônant, s'il est inspiré aux artistes du IV<sup>e</sup> siècle par la pompe et l'apothéose impériales<sup>7</sup>, ne paraît cependant jamais vêtu en imperator, en guerrier.

Il s'agit donc d'un même thème, qui se prête à diverses significations, glorifiant tantôt les dieux, considérés comme des empereurs célestes, tantôt l'empereur divinisé.

\* \* \*

M. F. Cumont, à qui nous avons soumis nos hésitations, veut bien nous répondre :

« Je vous remercie d'avoir bien voulu attirer mon attention sur l'important *missorium* de Genève et sur le point spécial qui vous embarrasse et me laisse aussi perplexe.

<sup>1</sup> CUMONT, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>5</sup> *Indicateur*, 1920, p. 102.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26; sur le camée de Rotschild, où M. S. Reinach reconnaît Honorius (393-423) le diadème de l'empereur est orné en son milieu du chrisme. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1926, I, p. 188, pl.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 102.



Moi non plus je ne connais pas d'image d'empereur accompagnée des lettres A Ω, et votre suggestion que le personnage central de votre plat pourrait être le Christ mérite une sérieuse considération. Je ne vois aucune impossibilité à ce qu'on ait représenté le Christ en costume d'imperator. Il y a, je crois, des textes qui lui donnent ce titre, et, si j'ai bonne souvenance, ils ont été réunis par Harnack dans son étude sur la *Militia Christi* (j'en ai dit un mot dans l'introduction de mes *Religions orientales*). Mais que représentent alors les soldats ? Il serait difficile d'y voir des fidèles ou des martyrs. »

Nous avons demandé à M. L. Bréhier, dont la compétence en iconographie chrétienne est bien connue, son avis sur ce petit problème, et nous avons le plaisir de reproduire ici la réponse qu'il nous a aimablement donnée, réponse qui concorde entièrement avec nos déductions antérieures :

« Il y a en effet entre ces deux monuments (le *missorium* et la fresque de Doura) un rapprochement qui s'impose. C'est bien la même scène, mais la présence de l'A et Ω sur le nimbe de Valentinien me paraît un cas unique. Il n'y a évidemment que deux hypothèses possibles :

A. *Le Christ en costume d'imperator*. Je vois à cela de grandes difficultés et ce n'est guère une conception du IV<sup>e</sup> siècle. Je ne connais qu'un seul exemple de Christ en costume guerrier et il est du XII<sup>e</sup> siècle : c'est la châsse de Visé. Bien que le *missorium* me paraisse d'origine syrienne (au moins de technique syrienne), que, d'autre part, la fresque de Doura montre une assimilation entre des divinités topiques et la divinité impériale (cas fréquent dans tout l'empire), je ne puis croire à une assimilation analogue pour le Christ. Sans doute, on le voit figurer sur le trône impérial (mosaïque de S<sup>te</sup> Sabine), mais il garde toujours son costume traditionnel. Je crois volontiers qu'il eût paru sacrilège, à des chrétiens de cette époque, de lui donner le costume de la royauté terrestre. D'autre part, si nous avons affaire au Christ, on ne voit pas pourquoi l'A et l'Ω n'accompagneraient pas un nimbe crucifère. Il y a encore, au V<sup>e</sup> siècle, des exemples de Christ avec nimbe uni (coffret de S<sup>t</sup> Ambroise de Milan), mais, dans ce cas, l'A et l'Ω sont absents. Chaque fois qu'ils figurent sur le nimbe, c'est de chaque côté d'une croix, et on en voit des exemples dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle (probablement manifestation anti-arienne).

« B. Reste la deuxième hypothèse. *Le nimbe impérial porte un attribut réservé au Christ*. On peut remarquer qu'à cette époque les règles iconographiques ne sont pas encore rigides, que, d'autre part, la conversion des empereurs au christianisme n'a pas supprimé les anciens rites du culte impérial et les a même, dans une certaine mesure, légitimés au point de vue chrétien. Je n'irai pas cependant jusqu'à dire que l'empereur est assimilé au Christ, ce qui serait monstrueux, mais je crois volontiers que l'A et l'Ω, attribut du Christ, placé sur le nimbe de l'empereur, sont un symbole

destiné à proclamer que le pouvoir impérial a sa source dans la volonté divine. L'empereur, serviteur du Christ, affirme ainsi qu'il tient son pouvoir de lui. L'A et l'Ω seraient donc un signe de dévotion et, en même temps, comme un phylactère qui rendrait éclatant aux yeux des hommes le caractère providentiel et surhumain du pouvoir impérial.

« Ce n'en est pas moins (jusqu'ici) un cas unique. »

## II. FRAGMENT DE MOSAÏQUE AVEC QUADRIGE.

Le Musée de Genève possède, dans l'ancienne collection Fol, un fragment de mosaïque romaine, « provenant du pavé d'une chambre de la maison d'Asinius Pollion, située sur la Voie Latine, à côté des Thermes de Caracalla », à Rome<sup>1</sup> (fig. 2). On y voit les chevaux d'un quadrige, qui appartenait sans doute à quelque scène de cirque. Cette représentation est banale, mais un détail technique, curieux, vient en relever la valeur.

A première vue, le quadrige paraît normal; toutefois, à l'examiner de plus près, on constate que les quatre chevaux, s'ils ont chacun leurs pattes respectives et leurs poitrails distincts, ne possèdent entre eux que trois têtes. En effet, grâce à un artifice assez habile, la tête médiane paraît s'adapter indifféremment sur deux cous.

\* \* \*

Il existe un procédé ornemental d'origine très ancienne, consistant à donner à plusieurs animaux réunis, poissons, chevaux, chouettes, lions, lapins<sup>2</sup>, sphinx, un membre unique, le plus souvent comme ici une tête autour de laquelle les corps divergent. On en trouve des exemples en Egypte, en Orient, dans l'art mycénien, en Ionie et en Grèce continentale, à Rome, puis dans l'art chrétien, en particulier sur des chapiteaux romans, et dans les arts arabe et persan. MM. Pottier<sup>3</sup>, Male<sup>4</sup> ont attiré l'attention sur la persistance de ce thème séculaire, dont j'ai moi-même

<sup>1</sup> 10647; Musée Fol, *Etudes d'art et d'archéologie*, I, 1874, p. 6-7, fig. c.

<sup>2</sup> Ex. ancienne enseigne de Paris, *Les Trois Lapins*. « Ces trois lapins, n'ayant entre eux tous que trois oreilles, en avaient néanmoins deux chacun. Il est plus court de vous présenter un croquis de l'enseigne que de vous expliquer la solution du problème ». BLAVIGNAC, *Histoire des enseignes d'hôtellerie*, 1879, p. 363, fig. Sur un tapis religieux, à applications, du XVII<sup>e</sup> s., au Musée de Genève (Salle de Zizers 37), on voit trois lapins semblablement disposés. Même motif sur une clef de voûte de l'église de Corbenay, près de Luxeuil (Vosges), du XII<sup>e</sup> s., et à l'Hôtel du cardinal de Jouffray, du XV<sup>e</sup> s., dans la même localité.

<sup>3</sup> POTTIER, *Histoire d'une bête*, Rev. art ancien et moderne, 1910, II, p. 419.

<sup>4</sup> MALE, *Etudes sur l'art de l'époque romane*, Rev. de Paris, 15 juin 1921, p. 725-6.

donné des exemples <sup>1</sup>, qu'on pourrait aisément multiplier. Il est en particulier intéressant de suivre l'histoire des poissons dont les corps, disposés comme les pétales d'une rosace, s'unissent en une seule tête, motif qui orne déjà des coupes de l'Égypte ancienne <sup>2</sup>, que Villard de Honnecourt figure au XIII<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, qu'on retrouve sur des plats gravés du XVII<sup>e</sup> s. <sup>4</sup>, et de nos jours sur des amulettes libyennes <sup>5</sup>, comme



FIG. 2. — Mosaïque romaine. Musée de Genève.

dans le décor des poteries populaires, entre autres dans la céramique suisse. M. Rutimeyer <sup>6</sup> a signalé à son tour ces curieux rapprochements et a cité des exemples de ce motif.

Si notre mosaïque montre deux chevaux à tête unique, faut-il la rapprocher d'une mosaïque de l'Afrique romaine, où quatre chevaux sont rattachés à une même tête ? <sup>7</sup>.

\* \* \*

Le mosaïste s'est peut-être souvenu de ce procédé. Mais, s'il y a eu recours, c'est afin de donner au problème qu'il traite, soit la représentation en profil d'un

<sup>1</sup> DEONNA, *Unité et diversité*, *Rev. archéologique*, 1914, I, p. 42-4.

<sup>2</sup> MASPERO, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient*, I, p. 78, fig.; Id., *Archéologie égyptienne*, 2<sup>me</sup> éd., 1907, p. 264, fig. 249; *Rev. arch.*, 1914, I, p. 43, fig. 2, 1.

<sup>3</sup> *Album de Villard de Honnecourt*, par B. de LASSUS, 1858; QUICHERAT, *Mélanges d'arch. et d'histoire*, II, *Arch. du moyen-âge*, p. 238 sq. *Notice sur l'Album de Villard de Honnecourt*; Id., *Rev. arch.*, 1849, VI, p. 65, 164, 209; BLAVIGNAC, *Histoire des enseignes d'hôtellerie*, Genève, 1879, p. 363.

<sup>4</sup> Plat gravé, œuvre alsacienne d'Augustin Guntzer. Musée de Strasbourg, *Archives alsaciennes d'Histoire de l'art*, III, 1924, p. 50; fig. 25, XVII<sup>e</sup> s.

<sup>5</sup> BELLUCCI, *Parallèles ethnographiques*, 1915, p. 49-50, fig. 30; RUTIMEYER, *Urethnographie der Schweiz*, 1924, p. 353, fig. 180.

<sup>6</sup> *Op. l.*, p. 352 sq.

<sup>7</sup> *Musée Alaoui*, suppl. I, pl. VI, n<sup>o</sup> 172; CAGNAT-CHAPOT, *Manuel d'arch. romaine*, II, p. 153.

quadrige, la solution qui lui paraissait la plus pratique. Il faut reconnaître qu'il y a réussi, car elle n'est nullement choquante, et elle nécessite, pour que l'on discerne le subterfuge, l'attention du spectateur.

Dès l'archaïsme grec des VII-VI<sup>e</sup> siècle, l'artiste a été embarrassé par la difficulté de rendre, par le dessin et le relief, de façon que chaque animal soit distinct, les chevaux du quadriges qui, placés côte à côte, se superposent en réalité. On place volontiers alors le quadriges de face. Si parfois les chevaux sont vus entièrement de face<sup>1</sup>, le plus souvent cependant, pour éviter le raccourci, on les fait diverger et leurs têtes sont de profil<sup>2</sup>, les deux chevaux du milieu ayant la tête tournée l'une vers l'autre, les deux autres, la tête tournée vers le dehors. Cette solution reparait ultérieurement, quand la décadence technique a commencé, dans les arts romain et byzantin<sup>3</sup>.

Mais on veut aussi, dès le VI<sup>e</sup> siècle, rendre le quadriges vu de profil, défilant devant le spectateur. Les chevaux risquent de se recouvrir mutuellement et de paraître unique, ce qui est parfois le cas<sup>4</sup>, ou de ne pas être suffisamment distincts. L'artiste doit recourir à un subterfuge. Il fait déborder les chevaux les uns sur les autres, de sorte que le poitrail de chacun apparait, et il tourne les têtes en divers sens, pour éviter leur enchevêtrement ou leur monotonie. Le relief et la peinture de vases à figures noires illustrent déjà cette convention<sup>5</sup>, que l'on retrouve aussi dans le groupe du Tritopator de l'Acropole<sup>6</sup>. L'art ultérieur conserve ce principe, l'appliquant toutefois avec plus de souplesse et, selon les époques, avec quelques variantes. M. Furtwängler en a noté les étapes successives<sup>7</sup>; sur la frise du Parthnéon, les deux chevaux qui portent le timon sont retenus en arrière plus près du char; les deux autres, plus libres, se portent en avant. Dès la fin du V<sup>e</sup> siècle, les graveurs monétaires de Sicile disposent les chevaux de telle sorte que, du premier au quatrième, l'avant-train de chacun d'eux dépasse celui du voisin; au IV<sup>e</sup> siècle, les sculpteurs de reliefs font de même, comme en témoignent les reliefs bien connus d'Echelos

<sup>1</sup> *Bulletin de correspondance hellénique*, 1897, p. 465, ex.

<sup>2</sup> Sur ce procédé: de Ridder, *De ectypis*, p. 68; *Bull. de Corr. hellénique*, 1897, p. 464; DELLA SETA, *Genesi dello scorcio nell' arte greca*, 1907, pl. XV.

<sup>3</sup> SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Circus, p. 1198, fig. 1536; *Rev. arch.*, 1911, II, p. 80, fig. 3; 82, fig. 4, V<sup>e</sup> siècle après J. C.

<sup>4</sup> L'auteur du fronton de l'Hydre, sur l'Acropole d'Athènes, à la fin du VII<sup>e</sup> siècle av. J. C., est embarrassé pour rendre le char d'Iolaos, qui ne comporte cependant que deux chevaux; il n'en figure qu'un seul, supprimant l'autre presque entièrement; LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, p. 58.

<sup>5</sup> DELLA SETA, *op. l.*, pl. XV, 3-4, p. 100.

<sup>6</sup> LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, p. 57-8.

<sup>7</sup> FURTWAENGLER, *Collection Sabouloff*, pl. XVI, relief d'Oropos; cf. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, p. 332.

et de Basilé<sup>1</sup>, d'Oropos<sup>2</sup>, des Propylées<sup>3</sup>, les reliefs néo-attiques de Lisbonne<sup>4</sup>, et bien d'autres œuvres encore. Il est inexact de dire : « C'est là une petite révolution que la sculpture accomplit sans doute au début du IV<sup>e</sup> siècle »<sup>5</sup>, puisque le sculpteur de la frise du trésor de Siphnos à Delphes en a donné déjà l'application<sup>6</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, en même temps que les peintres de vases. Ce schéma devenu classique inspire encore l'auteur de notre mosaïque, comme ses confrères romains. Mais, comme il n'a fait avancer que peu les poitrails les uns sur les autres, il a jugé que l'espace serait insuffisant pour indiquer avec netteté les quatre têtes des chevaux. Plutôt que d'agir comme un peintre de vases à figures noires de la fin du VI<sup>e</sup> siècle qui, sur une hydrie du Musée de Genève, n'a montré que trois têtes du quadrigé, la quatrième étant cachée, il a préféré recourir au petit subterfuge que nous avons signalé<sup>7</sup>.

\* \* \*

On peut citer d'autres exemples où les membres d'un animal sont en nombre anormal, pour remédier à quelque difficulté technique ou déterminer quelque illusion d'optique<sup>8</sup>. Déjà les lions et les taureaux ailés qui se dressent à l'entrée des palais assyriens ont cinq pattes. « La figure, suivant qu'on la voit de face ou de côté, ne produit pas la même impression. De face, elle paraît dans l'attitude de la station, les deux pieds étant dans le même plan; on n'aurait pu, sans gaucherie, les séparer et en projeter un en avant. De côté, elle semble marcher; c'était le seul moyen d'éviter que les jambes d'une même paire se recouvrirent et se cachassent l'une l'autre.. On s'était demandé comment on s'y prendrait pour que la figure parût toujours complète, soit qu'on l'aperçût du dehors, où elle se présente comme une statue, soit qu'on la vit de l'intérieur du passage, où elle se modèle, en bas relief, sur le nu du mur. Voici l'expédient qu'a imaginé le sculpteur. Lorsque voulant entrer dans l'édifice, vous avez dépassé la tête du taureau, lorsque vous vous êtes engagé dans le couloir, il n'y a plus de visible, nécessairement, qu'une des jambes de devant, celle qui borde le corridor; l'autre est cachée. Cette seconde jambe de devant, que vous avez perdue

<sup>1</sup> COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 190, fig.

<sup>2</sup> WELCKER, *Alte Denkmäler*, II, pl. IX, 15; KÖRTE, *Die antiken Skulpturen aus Beotien*, p. 410, n° 483, etc.

<sup>3</sup> COLLIGNON, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1883, p. 458, pl. XVII.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1892, pl. VIII-IX, p. 325 sq.

<sup>5</sup> COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 191.

<sup>6</sup> DELLA SETA, *op. l.*, pl. XV, 3.

<sup>7</sup> Hydrie à figures noires, fin du V<sup>e</sup> siècle, n° 5761, départ de char.

<sup>8</sup> Ne pas confondre toutefois avec la création de formes monstrueuses par la multiplication d'un organe, pour d'autres causes que nous avons indiquées; on trouvera des exemples dans mes mémoires: DEONNA, *Unité et diversité*, *Rev. arch.*, 1914, I, p. 39 sq.; Id., *Essai sur la genèse des monstres dans l'art*, *Rev. des études grecques*, 1915, p. 288 sq.



de vue depuis que vous avez changé de place, on l'a répétée, on l'a reportée, en bas-relief, sur la paroi que vous longez. Le taureau se trouve ainsi avoir cinq pattes <sup>1</sup>».

### III. A PROPOS D'UNE « MONTÉE AU CALVAIRE » IMITÉE DE DÜRER.

Le Musée de Genève possède dans sa galerie des Beaux-Arts un tableau<sup>2</sup> peint à l'huile sur toile, de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, représentant la Montée du Christ au Calvaire, dont l'artiste, selon le procédé bien connu, a réuni dans le même cadre les épisodes successifs. Ce tableau a été donné en 1746. On lit, en effet, dans le « Livre des Achats », etc., de la Bibliothèque publique, au 15 avril 1746: « M. Canal a donné un grand tableau représentant la Passion et fort chargé de personnages. On l'attribue à Lucas. Il l'a acheté cent écus à Paris. Ce Lucas était contemporain d'Albert Dürer ».

\* \* \*

Notre exemplaire n'est pas le seul connu. On peut citer:

#### A. Dessins.

1. Un dessin d'Albert Dürer (1471-1528), conservé au Musée des Offices à Florence<sup>3</sup>, portant au centre du bord inférieur le monogramme de l'artiste.
2. Au même musée, un dessin de Dürer, qui a servi de préparation au précédent<sup>4</sup>.
3. Une autre étude, dans le cabinet de Berlin<sup>5</sup>.

#### Peintures.

4. Au Musée de Nancy, avec la signature de Lucas de Leyde (1494-1533), qui l'a placée sur le sabre d'un soldat au premier plan et en monogramme avec entrelacs sur la poitrine d'un soldat insultant le Christ<sup>6</sup>. Acquis en 1907.
5. Réplique exposée à Bruges, en 1902, provenant d'une collection anglaise<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, II, p. 543-4, pl. VIII-IX.

<sup>2</sup> 1845-7; *Catalogue du Musée Rath*, n° 405.

<sup>3</sup> *I disegni della R. Galleria dei Uffizi a Firenze*, ed. Olschki, 1915, 3<sup>me</sup> série, fasc. 3, pl. 4; LAFENÊTRE et RICHTENBERGER, *La Peinture en Europe*, Florence, p. 70, n° 761.

<sup>4</sup> *I disegni*, l. c.

<sup>5</sup> *Ibid.*; LIPPMANN, n° 15.

<sup>6</sup> *Musée de Nancy, tableaux, dessins, etc. Catalogue descriptif et annoté*, 1909, p. 83, n° 250, pl. et reproduction du monogramme.

<sup>7</sup> *Indicateur d'ant. suisses*, 1902-3, p. 166; FRIEDLÄNDER, *Repertorium*, 1903, p. 161; *Zeitschr. f. bildende Kunst*, 59, 1925-6, p. 152.



6. Réplique du Musée de Genève, identique à celle de Nancy, à de très légers détails près<sup>1</sup>. Le monogramme sur la poitrine du soldat est en tout point semblable, la signature sur le sabre en revanche n'existe pas.

7. Le panneau sur lequel est collé à Florence le dessin de Dürer (n° 1) était jadis renfermé dans le même cadre qu'un autre panneau sur lequel Jean Breughel (1568-1625) a peint à l'huile la composition de Dürer. Le peintre a mis dans l'angle gauche

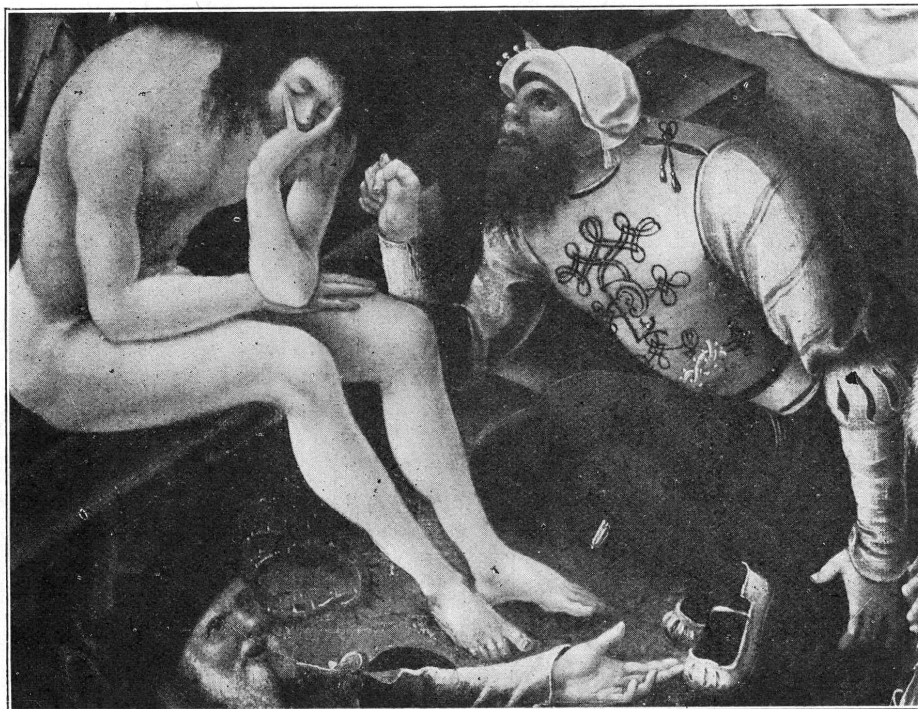


FIG. 3. — La montée de Christ au Calvaire. Détail. Musée de Genève.

l'indication suivante: « Albert Dürer (en monogramme), inventor, 1505. Breughel fec. 1604 »<sup>2</sup>. Cette réplique présente de notables différences avec le dessin et les peintures plus anciennes.

\* \* \*

L'analogie de notre tableau avec celui de Nancy, l'existence du même monogramme au même endroit, permet de rapporter les deux exemplaires au même auteur, qui serait Lucas de Leyde, selon M. Larcher, auteur du catalogue du Musée de Nancy,

<sup>1</sup> Ces différences sont indiquées dans le catalogue du Musée de Nancy.

<sup>2</sup> *I disegni*, l. c.; LAFENÊTRE-RICHTENBERGER, l. c.; ALINARI, n° 443.

fondant son opinion sur la signature. Il est du reste intéressant de constater que, dès 1746, notre copie a été rapportée à ce maître. Lequel des deux exemplaires a la priorité chronologique ? Il est difficile de le dire. M. Larcher, qui signale les légères différences, admet que certaines d'entre elles semblent être des corrections destinées à mettre plus de variété dans la composition, ce qui impliquerait la postériorité du tableau de Genève.

Notons encore que M. Dulberg attribue notre toile à l'entourage de Cornelis Engelbrechtsz (1468-1533), d'après certains détails de style des visages, des étoffes<sup>1</sup> et que M. Wescher y voit une copie d'après Jan de Cock, imitant le dessin de Dürer<sup>2</sup>.

Si la paternité des répliques est discutée, celle du prototype l'est aussi. M. Larcher suppose qu'il s'agit d'une œuvre originale de Lucas de Leyde, mais il semble ignorer le dessin de Dürer. Il est plus vraisemblable de croire, selon l'opinion généralement admise, que l'honneur de la composition revient à ce dernier. Cette hypothèse trouve son appui dans l'inscription du tableau des Offices (n° 7), bien que de date tardive (1604): A. D. (monogramme) inventit 1505. Cette précision laisse croire que Breughel, en copiant le dessin de Dürer, n'a pas inventé ce détail; en 1505, Dürer a 24 ans, Lucas n'en a que 11, âge auquel il est impossible qu'il ait réalisé cette composition; on sait, au reste, que Dürer affectionne le thème de la Passion<sup>3</sup>. Les deux maîtres furent en relation, Dürer rencontre Lucas en 1521, ils échangent leurs œuvres<sup>4</sup>.

\* \* \*

Le soldat, sur la cuirasse duquel est peint le monogramme, offre encore un détail intéressant. Accroupi, il insulte le Christ, qui est tristement assis, dépouillé de ses vêtements. Comme dans les autres exemplaires, ce soldat tire la langue et fait de la main droite un geste caractéristique (*fig. 3*).

Que signifie ce geste, le pouce passé entre l'index et le médium ? C'est le geste symbolisant l'union des organes sexuels, considéré comme l'un des plus puissants préservatifs de la fascination, et aussi le signe du plus profond mépris, « faire la figue », far la fica, etc., usité en divers pays, Italie, Espagne, Allemagne, France, etc. On en trouve des exemples très nombreux des temps anciens jusqu'à nos jours.

<sup>1</sup> *Indicateur d'ant. suisses*, 1902-3, p. 165.

<sup>2</sup> WESCHER, Um Jan de Cock, *Zeitsch. f. bildende Kunst*, 59, 1925-6, n° 6, p. 151, fig.

<sup>3</sup> MARGUILLIER, *Albert Dürer*, p. 44.

<sup>4</sup> HAVARD, *Peintres hollandais*, p. 40; EPHRUSSI, *Albert Dürer, ses dessins*, p. 308. Remarquer qu'un portrait de L. de Leyde par Dürer a été longtemps considéré comme une œuvre de Lucas lui-même, à cause de la signature et de la date 1525 apocryphe. EPHRUSSI, p. 308, note 2.

De nombreuses amulettes le représentent, anciennes et modernes, que l'on vend encore dans les pays méridionaux<sup>1</sup>.

Il nous a paru intéressant de relever ce détail d'une saveur si populaire.

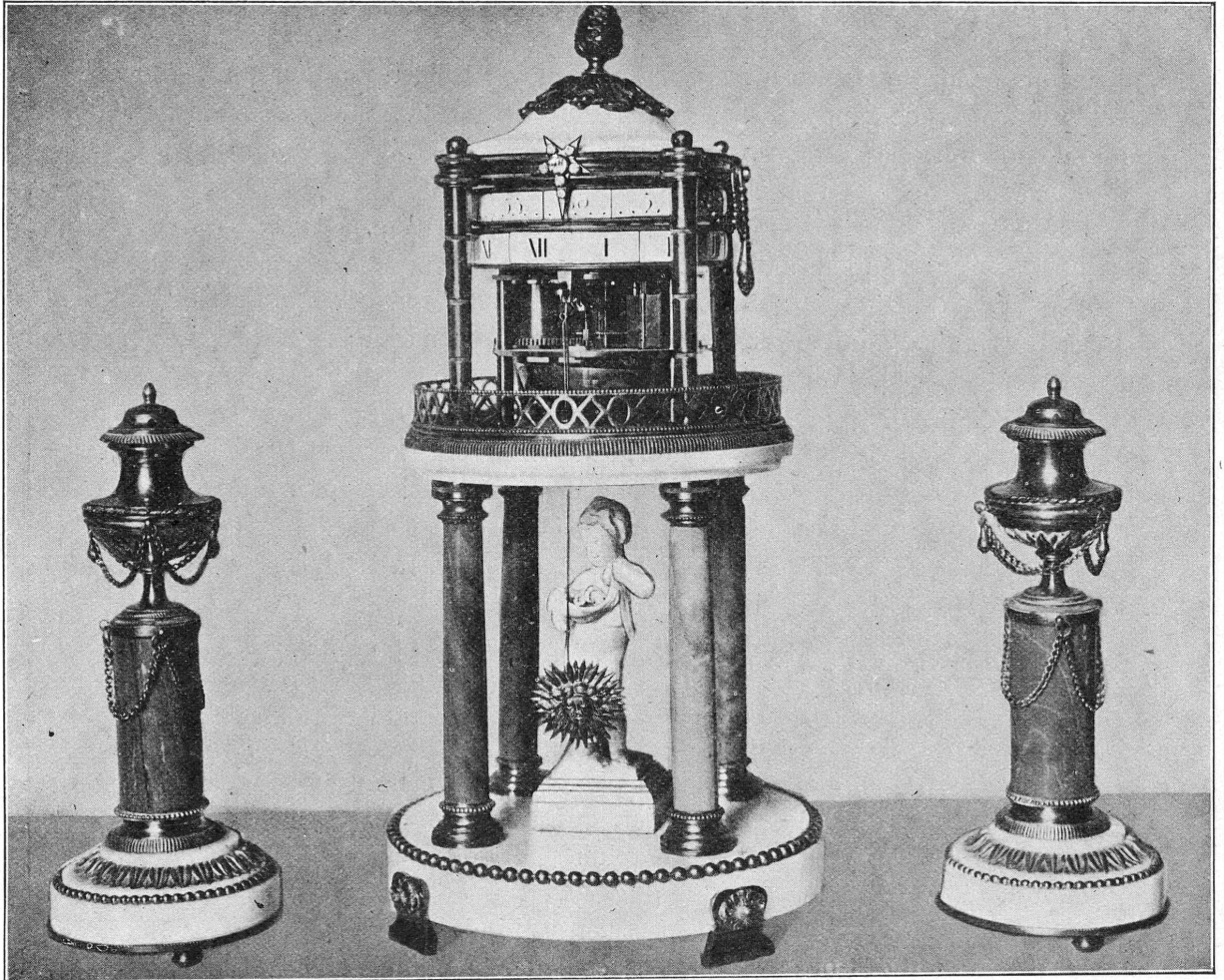


FIG. 4. — Pendule et chandeliers de style Louis XVI. Musée de Genève.

<sup>1</sup> Sur ce geste et les amulettes qui le montrent: Antiquité: SITTL, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, p. 102, p. 123; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. *Amuletum*, p. 257, fig. 310, *Fascinum*, p. 988, référ., fig. 2885; COOK, *Σοφοφάντης*, *Classical Review*, 1907, p. 133; *Rev. des ét. grecques*, 1906, p. 341; statuette hellénistique du Musée Goethe à Weimar, *Jahr. d. Oester. arch. Inst.*, 1897, p. 49; *Rev. des ét. grecques*, 1897, p. 366; *Annual Brit. School Athens*, V, 1903-4, p. 107, D 10. Temps modernes et contemporains: *Mélusine*, VIII, p. 107, nombreux ex.; BELLUCCI, *Parallèles ethnographiques*, 1915, p. 17; tout particulièrement LEITE DE VASCONCELLOS, *A Figa, estudo de etnografia comparativa*, Porto, 1925; ELWORTHY, *Corns of honour*, 1900, p. 176 sq.

#### IV. PENDULE DE STYLE LOUIS XVI.

En 1916, la Société auxiliaire faisait don au Musée d'une pendule (n<sup>o</sup> 7481), accompagnée de deux chandeliers (n<sup>os</sup> 7482 et 7482bis) en marbre gris et blanc, avec appliques de bronze doré et statuette de biscuit, de style Louis XVI<sup>1</sup> (fig. 4). Ces trois pièces avaient été acquises d'une famille lausannoise, qui les possédait depuis plusieurs générations. « Quatre colonnes de marbre à socles et à chapiteaux de bronze doré supportant un petit édifice à colonnettes élégantes et à dôme, avec un disque tournant émaillé<sup>2</sup>, faisant passer les heures et les minutes qui y sont peintes devant la pointe fixe d'une aiguille qui les marque. Cette aiguille est enrichie de roses et de brillants. Le mouvement, soigné dans tous ses organes est absolument visible dans tous ses détails, de même que le timbre de sonnerie... Le balancier se termine par une lentille en forme de soleil rayonnant, en bronze ciselé. Dans l'espace réservé entre les colonnes et sur le socle, s'abrite un enfant portant des fruits dans une corbeille, petite figure délicieusement modelée en pâte tendre de Sèvres » (Hantz).

Le Musée historique de Bâle a acquis, en 1923, une pendule semblable à la nôtre, ne présentant que de légères divergences<sup>3</sup>. Elle porte la signature de l'horloger

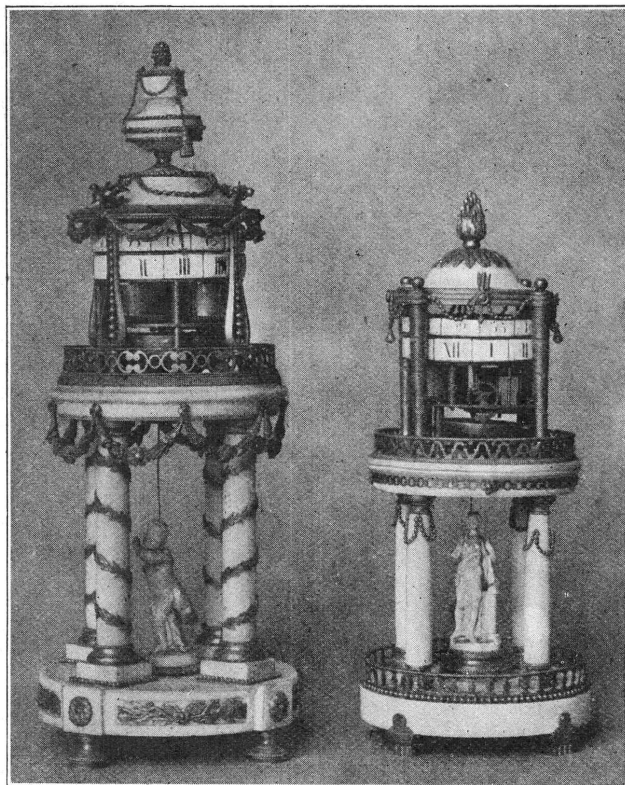


FIG. 5. — Munich, Residenz Museum.  
Pendules de style Louis XVI.

<sup>1</sup> Société auxiliaire du Musée de Genève, *Compte rendu pour l'année 1916*, 1917, p. 28 sq., V, fig. 8; HANTZ, *Horlogerie ancienne*, *Journal Suisse d'horlogerie*, 1917, juillet, p. 7 sq., fig.

<sup>2</sup> Type un peu différent, aussi à cadran tournant, de Lépine, Paris. BRITTON, *Old clocks and watches and their makers*, Londres, 1904, p. 408, fig. 530, p. 416.

<sup>3</sup> Historisches Museum, Basel, 1923, *Jahresberichte und Rechnungen*, 1924, p. 55, fig. 26, p. 56-7.

français Roque<sup>1</sup>, travaillant pour la Cour, de 1760 à 1780. Ce motif en forme de petit temple semble avoir été fort apprécié, car M. Burckhardt, conservateur du Musée historique de Bâle, en connaît encore : à Copenhague<sup>2</sup>, à Francfort<sup>3</sup>, à Munich<sup>4</sup> (fig. 5), au Louvre<sup>5</sup>. L'exemplaire de Copenhague porte aussi la signature de Roque; un des deux exemplaires de Munich, celui de Festeau sur l'émail du cadran. Le nôtre montre en deux endroits, sur les ressorts de barillet, le nom « *Ruhard, juin et août 1782.* »

Rappelons que notre Musée possède un beau cartel en bronze fondu, ciselé et doré, à décor de chicorées et de branches fleuries, qui porte la signature de *Saint Germain*, ciseleur et bronzeur, à Paris, vers 1775 (n° 6597, legs Ch. Tœpffer); sur le cadran se lit le nom de *Gille l'ainé à Paris*<sup>6</sup>. Le Musée de Bâle possède lui aussi un cartel analogue, non signé toutefois, qui se trouvait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle dans une famille bâloise<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> BRITTEN, *Old clocks and watches and their makers*, Londres, 1904, p. 685 : « Roque, Passage du Saumon, Paris, vers 1770 ».

<sup>2</sup> Musée des Arts industriels, *Det danske Kunst indust. Virksomhed*, 1915, p. 42, 1 fig. 3.

<sup>3</sup> Ancienne collection Simonis, catalogue de vente 1880, n° 331.

<sup>4</sup> Residenz-Museum; deux exemplaires; l'un avec au centre une statuette d'amour, n'est pas signée; la seconde, avec une nymphe, porte la signature de Festeau sur l'émail du cadran. Les deux ont le même mécanisme et semblent sortir du même atelier.

<sup>5</sup> Louvre, Pavillon de Marsan.

<sup>6</sup> BRITTEN, *Old clocks and Watches and their makers*, 2<sup>me</sup> éd., 1904, p. 611 (Gilles, Paris, 1769).

<sup>7</sup> Historisches Museum Basel, *l. c.*

