## C. ENLART

LA VOLUPTE ET LA FORT A PPOPOS

D'UNE FIGURINE D'IVOIRE DU

MUSEE DE CLUNY

NEM. ANTIQU. FR., VWW, 1907





A. FAGE.

B. Revers.

IVOTRE DE MUSÉE DE CLUNY.



## LA VOLUPTÉ ET LA MORT

## A PROPOS D'UNE FIGURINE D'IVOIRE

DU MUSÉE DE CLUNY

Par M. C. Enlart, membre résidant.

Lu dans la seance du 8 mai 1907.

La collection Wasset, aujourd'hui déposée au Musée de Cluny<sup>1</sup>, contient quelques jolis ivoires parmi lesquels se remarque une statuette de femme nue, d'un joli dessin et d'une grande finesse, objet assez rare, et dont la signification n'apparaît pas à première vue.

Cette figurine, haute de 0<sup>m</sup>07, repose sur un socle pentagone orné d'une petite moulure gothique très sobre, et n'a pour tout costume que sa coiffure (pl. IX, A et B)<sup>2</sup>.

- 1. La collection Wasset a été léguée à l'École des beaux-arts en 1894 et depuis lors exposée en grande partie dans la bibliothèque de cette École; en 1905, elle a été déposée au Musée de Cluny, que M. Wasset avait désigné pour légataire à défaut d'acceptation par l'École des beaux-arts.
- 2. Au moyen âge comme dans tous les temps, les figures féminines nues sont souvent coiffées, mais ces



Cette coiffure caractéristique est formée de deux masses de cheveux appliquées sur les oreilles et les tempes; un galon, qui les traverse et qui fait le tour du crâne, passe au-dessus du front largement découvert, et une fleurette piquée à cette place fixe un voile qui couvre le derrière de la tête et semble fait pour tomber jusqu'à mimollet par-dessus la robe, mais, en l'absence de celle-ci, le voile est ramené par devant sur l'épaule droite, et la jeune femme en tient de la main gauche l'extrémité qui retombe sur sa hanche droite. De la main droite, elle tient l'extrémité tournée en cercle d'une laisse aujourd'hui brisée qui allait s'attacher au collier d'un chien minuscule assis à sa droite sur un angle du socle.

La coiffure pourrait être le meilleur moyen de dater cette figure, mais elle ne marque pas une époque très précise : dès le temps de saint Louis, les femmes avaient commencé à masser leurs cheveux en paquets sur les tempes, et, pour ne la comparer qu'à d'autres sculptures, la forme de coiffure de notre figurine est analogue à celles adoptées dans les dernières années du xive siècle pour les statues de Jeanne de Bourbon, femme de

coiffures semblent plus anormales qu'à d'autres époques, pour la double raison qu'elles sont souvent drapées et que depuis le xive siècle elles ont une ampleur qui les met en harmonie avec le costume. Quand celui-ci est supprimé, l'harmonie l'est aussi, et la jolie figure qui nous occupe n'est pas exempte de cette critique.

Charles V, au portail des Célestins de Paris1, Jeanne d'Armagnac et Jeanne de Boulogne dans la grande salle du palais de Poitiers<sup>2</sup>, mais ce genre de coiffure a été longtemps en faveur, spécialement dans la région germanique : une des figurines de laiton exécutées vers 1430 par Jacques de Gérines pour la Cheminée du Dam, d'Amsterdam<sup>3</sup>, a encore des cheveux tressés et enroulés de facon à former deux coussinets sur les tempes, et dans la collection Figdor, à Vienne, cette coiffure se voit sur des poteries de poëles, sur des jouets en terre de pipe 4 et dans divers petits moules à plaquettes en terre cuite du xve et du début du xvie siècle. Citons notamment, sur un moule à six faces<sup>5</sup>, une femme nue enroulée dans une draperie et qui ressemble à celle qui nous occupe, et une autre femme nue jouant de l'épinette

1. Aujourd'hui au Musée du Louvre.

2. Voir A. de Champeaux et P. Gauchery, Les travaux d'art de Jean de Berri; Courajod et Marcou, Musée de sculpture comparée, catalogue raisonné, XIVe et XVe siècles. Paris, 1892, in-4°, p. 56. Jeanne de Boulogne y est prise pour Jeanne de Bourbon.

3. Voir J. Six, Les bronzes de Jacques de Gérines au Musée national d'Amsterdam (Gazette des beaux-arts, 1896, t. I, p. 388); F. Schmidt-Degener, ibid., août 1896; C. M. de Rœver, Oud Holland, t. VI, p. 209. La figurine en question serait Anne de Bourgogne, duchesse de Bedford.

<sup>4.</sup> Nº 907.

<sup>5.</sup> Nº 1602 A.

figurée dans un autre losange<sup>4</sup>, qui porte la même coiffure. On la voit encore sur deux peignes de buis sculpté du xv° siècle au Musée germanique de Nuremberg et au Musée britannique; sur des manches de cuillers d'étain anglaises du xv° siècle du même Musée, et au Kensington une petite tête de femme en buis, très finie, a les cheveux massés sur les tempes; enfin, au début du xv1° siècle, deux herses en cornes de cerf, au Musée bavarois de Munich, montrent encore des bustes de femmes ainsi coiffées.

On pourrait comparer de même avec notre ivoire les coiffures des anges du xv° siècle. Ils ont en général les cheveux abondants, massés sur les tempes et serrés au-dessus par un cercle, orné d'une fleurette au front; c'est la coiffure de l'ange dit du Lude, fondu en 1475 par Jean Barbet, dit de Lyon<sup>2</sup>.

Il est assez probable que la figurine du Musée de Cluny date de la fin plutôt que du commencement de cette période. La recherche du modelé semble bien y indiquer l'époque qui précède immédiatement la Renaissance. Le dessin y est plus ferme et plus sûr que dans les nombreux sujets analogues des manuscrits peints vers 4380 ou 1400 et même que dans le charmant tableau

<sup>1.</sup> Nº 1808.

<sup>2.</sup> Courajod et Marcou, ouvr. cité, p. 134. Ce bronze est aujourd'hui la propriété de M. Pierpont-Morgan.

anonyme du *Sortilège d'Amour* du Musée de Leipzig<sup>4</sup>, avec lequel cette figure a une grande similitude.

Quant à l'origine de l'objet, on vient de voir que la coiffure se rapproche surtout d'exemples germaniques; la physionomie de la femme, à face quelque peu plate et carrée, confirme cette attribution. On sait, du reste, qu'au xvie siècle et au début du xviie, les sculpteurs allemands se sont plu à sculpter des figurines de femmes nues en ivoire ou en buis. Il en est de fort belles, comme celles de Conrad Meit<sup>2</sup>, qui sont d'un style bien plus avancé que celle qui nous occupe. Toutefois, leur physionomie est analogue, mais leurs formes sont généralement bien plus lourdes. Or, si l'on veut se reporter à la période antérieure et encore gothique, on n'y trouvera plus cette lourdeur et on trouvera, en revanche, des interprétations très élégantes du corps de la femme dans les Èves et les Madeleines des maîtres de l'Allemagne du Sud, les Syrlin et les Tillmann Reimenschneider. C'est

1. Œuvre d'un maître inconnu du xv° siècle. Ce tableau, qui a figuré en 1907 à Bruges à l'Exposition de la Toison d'Or, a été dès 1882 étudié par M. H. Lücke dans la Zeitschrift für Bildende Kunst et en 1907 par M. H. Hymans dans la Gazette des beaux-arts (p. 208).

2. Voir l'étude de M. W. Vöge, Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou, dans le Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen de 1908, fig. 21, 27, 28, 29, représentant la Judith du Musée national bavarois, l'Éve du Musée impérial de Vienne et la Force du Musée

de Cluny.

également dans un style très distingué et élégant et dans des formes toutes voisines de celles de la figurine du Musée de Cluny que sont exécutés les moules à plaquettes dont la collection Figdor à Vienne renferme une si remarquable série, et qui rappellent beaucoup le style des enlumineurs de Charles V et de Jean de Berri. Le parti un peu prétentieux de coiffure et de draperie est le même que dans notre statuette et dans le tableau du Sortilège d'Amour de Leipzig; la pose des jambes également. Citons la femme à l'épinette, nº 1808, le moule à six faces, nº 1602 A, le Roi de Mercie, nº 895, l'Étuve, nº 48095, la Femme et la Mort, nº 1807, la Fontaine de Jouvence, nº 735, la Ronde des Fous, nº 3435. Ces femmes ont la poitrine élégamment profilée, la taille longue, souple, cambrée sans exagération; les jambes bien galbées; il n'y a pas dans la petitesse et la sphérité de la poitrine, dans l'ampleur du ventre et des cuisses les exagérations que montrent, dès la fin du xive siècle, Paul de Limbourg dans les Très riches Heures du duc de Berri et plus tard Cranach, parfois aussi Albert Dürer et surtout leurs imitateurs.

C'est donc dans l'Allemagne du Sud qu'il semble que l'on doive chercher l'origine de la figurine qui nous occupe; on pourrait penser aussi à la Suisse ou à la Flandre, mais les œuvres analogues de ces régions ont généralement quelque chose de plus brutal et de plus froid. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est une étude de nu intéressante. La figure et les jambes, un peu lourdes, ont bien quelque vulgarité; la poitrine est, en revanche, d'une rare élégance et le dos est traité en entier d'une façon tout à fait remarquable (pl. IX, A et B).

Un problème plus curieux peut-être que l'origine de la pièce est la détermination du sujet.

Énigmatique à première vue, il peut s'expliquer par quelques sculptures et quelques gravures où le même thème s'accompagne d'attributs plus complets ou de commentaires.

La collection Figdor, à Vienne, renferme une figurine d'ivoire qui représente également une femme nue tenant en laisse un petit chien; elle a aussi la tête couverte d'une draperie qui retombe sur l'épaule droite, mais la draperie fait en outre le tour du corps. Loin de songer à en protéger sa pudeur, la femme relève ce voile, et son doigt indicateur semble provoquer la curiosité d'un petit personnage masculin habillé, couché à ses pieds et qui, du bras gauche levé, écarte aussi la draperie.

Le style de cette autre figurine est très inférieur; il semble flamand et de date plus récente. Le chaperon de la femme indique le règne de François I<sup>er</sup>. Le petit homme couché semble porter un costume de fou; son capuchon est abattu sur les épaules.

Un plat de dinanderie allemand du milieu envi-

ron du xviº siècle, qui se voit dans les Musées de Munich et de Boston (collection de M. Joseph Linden Smith) représente aussi une femme nue et un fou couché à ses pieds : elle a les bras étendus et tient dans la main droite un objet qui peut être un verre; elle est sans draperie, mais coiffée d'un grand chapeau à plumes; quant au fou, il est capuchonné, et au lieu d'écarter la draperie qui manque, il élève une fleur, un œillet sans doute, qui vient s'épanouir à la place que devrait occuper la draperie.

Une autre variante du même sujet se voit à Munich au Musée national bavarois. C'est une figurine d'ivoire un peu plus grande, un peu moins archaïque et tout aussi distinguée que celle du Musée de Cluny. De la main droite elle lève, comme pour en essuyer des larmes, un pan de la draperie qui retombe de sa tête; un autre pan s'enroule autour du corps et le cache de la taille aux genoux; enfin, un personnage est accroupi à ses pieds, mais il est tout différent : c'est la Mort, qui élève vers elle non une fleur, mais un crucifix; ce sujet est le pendant et la contrepartie du précédent.

On peut rapprocher de ces sujets deux moules à plaquettes et un médaillon de bois de tilleul de la collection Figdor.

Le moule de plaquette n° 1809 représente deux femmes nues sortant à demi d'une cuve à baigner et appelant de leurs gestes un fou qui joue du tambourin. Le style est celui de la dernière période

gothique.

Le moule n° 3435 représente une bande de fous, au nombre de neuf, dansant une ronde ou carole autour d'une élégante femme nue couronnée d'une coiffure d'où tombent des pans de draperies.

Le moule n° 1807, qui en est le pendant et la contre-partie, figure la même femme, très élégante et analogue à l'ivoire du Musée de Cluny, accostée par la Mort qui semble sortir de terre à ses côtés et étend le bras vers elle, tandis que, dans son effroi, elle lève la main droite tenant un pan de draperie, comme dans l'ivoire de Munich.

Une plaquette de tilleul (fig. 1), de la même collection, est une œuvre de l'école d'Albert Dürer et un peu postérieure à lui : la Mort saisit dans ses bras une jeune femme nue qui détourne la tête.

Le sujet, en effet, a continué d'être en faveur à la Renaissance : sur le jubé de la cathédrale de Limoges <sup>1</sup>, une femme nue assise sur une tête de mort figure parmi les petits bas-reliefs et dans le recueil des *Chants Royaux* couronnés à Rouen de 1519 à 1528 par la Confrérie du Puy <sup>2</sup>, une grande peinture représente la Mort saisissant une jeune femme nue.

<sup>1.</sup> Daté de 1533 et 1534.

<sup>2.</sup> Bibliothèque nationale, ms. français nº 1537, fol. 23.

Un sujet analogue a été traité par Albert Dürer dans un dessin du Musée britannique qu'a publié M. Ephrussi<sup>1</sup>. Une jeune femme nue peigne sa chevelure devant son miroir; la Mort surgit der-



Fig. 1. — Médaillon en Bois de Tilleul. Collection Figdor à Vienne.

rière elle et lui présente un sablier qui se réfléchit dans le miroir. Un tableau du Maître des demifigures conservé au Musée épiscopal d'Utrecht représente à mi-corps une jeune femme devant

1. Les bains de femmes d'Albert Dürer. (Gazette des beaux-arts, 1881.)

un miroir qu'un homme lui présente, et derrière eux, la Mort qui se réfléchit dans le miroir.

Le même sujet existe encore dans une retombée de dais des stalles de la cathédrale d'Amiens<sup>1</sup>, exécutées, on le sait, de 1508 à 1522 par Antoine Avernier et Jean Turpin.

Un médaillon ovale allemand de 1600 environ, conservé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale<sup>2</sup>, figure un buste nu de jeune femme couronnée, avec la légende: QUAE SIM POST TERGA VIDEBIS et à l'avers un squelette qui semble méditer sur un sablier et qu'accompagne la légende: Sig nung pulcherrima quondam; on lit sous le sablier: Cum privil. Caes. R. M.

Le thème de la femme nue et de la Mort a eu toutes sortes de variantes : Un dessin d'un des Beham, qui fait partie de la collection Beurdeley à Paris, figure Ève et la Mort qui lui attache des fers aux pieds, ou peut-être les détache.

Cette façon de représenter dos à dos une jeune femme et la Mort a été un thème courant de l'imagerie des xv° et xvı° siècles³. Sa forme la plus

G. Durand, Monographie de la cathédrale d'Amiens,
 H. Amiens, 1903, in-4°, pl. XC, n° 67-68.

Pièce non classée. Je dois communication de cette pièce à l'obligeance de mon érudit confrère M. de Villenoisv.

<sup>3.</sup> À l'époque de Louis-Philippe, ce thème fut repris dans la composition romantique et assez habile d'un manche de poignard imité du style de la Renaissance. L'image de cet objet d'art a été reproduite dans Le Fure-

résumée et la plus répandue est un grain de patenôtre représentant une tête de cadavre décharné adhérant par la nuque à une tête de jeune femme richement parée. On voit de ces grains de patenôtres en buis, surtout en ivoire, et quelquefois en os. Citons de beaux ivoires de ce type au Musée du Louvre, au Musée de Cluny, au Musée de Douai, au South Kensington.

Le type s'est perpétué dans les couvents jusqu'au xvm<sup>e</sup> siècle.

Une seconde et plus grande statuette d'ivoire de la collection Figdor (pl. X, A) est la représentation la plus développée que j'aie rencontrée de ce sujet fréquent. Elle a le même style que la première; elle porte la coiffe mise à la mode sous Anne de Bretagne et ces souliers à pied d'ours très usités en France sous François I<sup>er</sup>, mais portés quelque peu plus tôt en Allemagne et en Suisse.

De la main gauche, l'aimable mais peu élégante personne tient une fleur, et de la droite, soulevant la draperie qui lui entoure la taille, elle désigne ce que la pudeur lui ordonnerait de cacher<sup>1</sup>.

teur du 15 juillet 1901. M. Moussey, à Orgelet (Jura), et M. Gustave Maugin, à Douai (Nord), en possèdent des exemplaires. La lame est en acier damasquiné; le fourreau est en bronze, comme la poignée, figurant une jeune fille adossée à un squelette.

 Cette représentation intégrale des femmes était habituelle au moyen âge et ne scandalisait point; elle a per-





A. FACE.

B. Revers.

IVOIRE. COLLECTION FIGDOR A VIENNE.

Au revers de cette statuette s'adosse une figurine exactement de la même dimension (pl. X, B), qui représente un cadavre décharné dévoré par les vers et drapé dans un suaire qu'il retient de la main droite abaissée et tenant un petit cylindre. La main gauche est ramenée sur la poitrine.

Cette double figurine repose sur un socle qu'entoure une haie interrompue par deux barrières qui correspondent aux faces principales. C'est une cloture de jardin, plus soignée, mais analogue à celle qui occupe le fond du tableau dans le plat en dinanderie de Munich et de Boston. Entre cette haie et le socle qui leur sert de fond, on voit s'élever deux buissons fleuris et surgir deux personnages et quatre animaux.

Les deux personnages sont, du côté de la femme, un fou qui élève ses regards vers elle et tient la hampe d'un attribut brisé, sans doute une marotte, et, du côté de la Mort, un jeune homme, coiffé de la toque du temps de Charles VIII, qui semble se lever, comme réveillé en sursaut, dégainant son épée et poussant un cri. A ses côtés sont un chien et un dragon, symbolisant la fidélité et le courage d'un bon chevalier, tandis que le fou est accosté d'un singe, emblème de bouffonnerie et de vice, et d'un lion qui représente la force et la

sisté jusqu'à la Révolution, comme en témoigne au Musée de Saint-Pétersbourg la Diane de Houdon. On semble avoir oublié que la réplique en bronze du Louvre, qu'on lui oppose volontiers à cet égard, était originairement aussi complète : elle témoigne d'une retouche évidente. violence des passions ou la colère. Le singe porte un fruit à sa bouche, et devant lui est une corbeille de provisions, symbole de la bonne chère. La gourmandise voisine donc avec la luxure.

Il n'est pas malaisé de découvrir la source littéraire de cette composition compliquée : c'est un livre célèbre et populaire à la fin du xv<sup>e</sup> siècle : Stultifera Navis.

On sait que cette Nef des Fous, parallèle à la Salutifera Navis et imitée bientôt dans une Nef des Vierges folles 1, a pour auteur Sébastien Brandt et a été publiée à Bâle; la première édition, en allemand, date de 1494; une autre édition est de 1497, date de l'épitre dédicatoire; en 1498, une péroraison fut ajoutée; en 1500, Thielmann Kerver a signé l'impression d'une autre édition. Les gravures sur bois montrent les principales erreurs de l'humanité représentées par des fous et commentées à la fois par des citations et par des vers latins plats, pédants et prolixes. Cet album d'enseignement moral avait tout ce qu'il fallait pour plaire aux hommes de la fin du xve siècle, l'allégorie, la forme didactique et le bavardage nourri de citations classiques. Le style guindé et maussade des figures répond à merveille au pédantisme du texte.

C'est au folio cxxix vº de l'édition de 14982,

<sup>1.</sup> Stultarum Virginum scaphae seu naviculae. Bâle, 1500.

Les mêmes passages sont reportés aux folios CXXXI et CXXXII dans une édition ultéricure et de plus grand format.

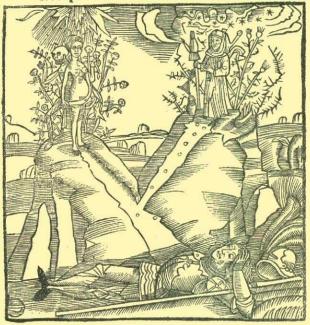
sous le titre de Concertatio Virtutis ac Voluptatis, et au folio cxxx vo, sous le titre Voluptatis via, que se trouvent les sources principales des représentations qu'on vient de décrire, et la source de ce passage est elle-même dans le développement d'une légende antique que Xénophon a rendue célèbre : le Songe d'Hercule. On sait comment le héros vit les personnifications de la Volupté et de la Vertu se présenter à son choix.

L'illustration de Sébastien Brandt (fig. 2) montre Hercule, couché au premier plan, sous l'aspect d'un guerrier du xve siècle armé de toutes pièces. De sa couche de gazon part une voie qui se bifurque pour aboutir à deux collines au sommet desquelles se dressent les deux allégories.

Madame la Vertu est une grande femme à la face renfrognée, aux vêtements amples et rapiécés; elle tient une quenouille; près d'elle est un pot à l'eau et autour d'elle un fourré d'épines et de chardons; son avenue est semée de pierres d'achoppement, mais sur sa tête resplendit un ciel constellé.

C'est l'orage, au contraire, qui gronde au-dessus de l'autre colline, où s'offre immodestement dame Volupté, tout aussi peu désirable pour nous que sa rivale. Elle a pour tout costume une riche coiffure avec un maigre pan de draperie et des pantoufles à pieds d'ours. Derrière elle est un buisson fleuri, et d'une main elle tient une rose.

Folio Holuptas. Hirtus.



Virturis quicung colis facra dogmata lector:
Afpice quos fecimus polítice & ere modos. Tu ramen in primis frontem depone seueram: Aut fuge: li nalum rhion cerotis habes. Horatius Nos ueniam scriptis dabimus:perimulos uicissim Si peccat numeris pagina nostra suis. in arre.

> Fig. 2. — Le Songe d'Hercule. D'après Sébastien Brandt (Stullifera navis).

Elle ne voit pas la Mort qui surgit derrière elle avec un geste menaçant.

Les vers de Sébastien Brandt expliquent bien le sujet :

Aspice conflictum Virtutis atque Petulcae Deinde, Voluptatis gaudia vana vide: Legimus Alciden, somno cum forte jaceret, Vidisse ambiguas difficilesque vias; Ambarumque statum finem vitamque modumque Scrutans, virtutis coepit inire viam.

L'estampe suivante, Voluptatis via, témoigne que dame Volupté ne gagne rien à être vue de près et en plus grand. Toujours vêtue d'une haute coiffe, de souliers découverts et d'une mince bande d'étoffe posée sur le coude gauche et retenue de la main droite abaissée, de la main gauche levée elle tient une fleur, et derrière elle fleurit toujours un bouquet de rosiers à très hautes tiges. Elle se promène dans un jardin où un pavillon de maçonnerie largement ouvert laisse voir une table servie et un banc garni de coussins. Au premier plan, un rafraichissoir contient un broc et un hanap; au second plan, deux jeunes gens élégamment vêtus sont debout, jouant de la guitare et de la harpe. Les commentaires en vers et en prose sont spécialement prolixes et pédants et donnent maints détails étrangers à la gravure. Ces deux estampes, et surtout la première, fournissent presque tous les éléments qui entrent dans la composition des figurines d'ivoire de la collection

Figdor; sans parler de l'analogie de la chaussure et de l'analogie plus frappante de la poitrine où les seins viennent se plaquer comme des pièces rapportées et soudées, nous avons le même jardin, les mêmes buissons de roses, la même draperie, la même fleur à la main; quant au chevalier, il dort dans la gravure, tandis que, dans l'ivoire, il semble se réveiller en sursaut en regardant la Mort et en tirant l'épée du fourreau. Il y a ici une nuance différente, mais ce chevalier semble bien être celui qui choisit la voie de l'austère Vertu, tandis qu'à l'opposé du piédestal, le fou lève ses regards vers la Volupté, et dans son ensemble l'ivoire est bien inspiré de la Stultifera Navis.

La bonne table qui provoque à la volupté est indiquée sur le grand ivoire de la collection Figdor d'une façon différente de celle de la gravure. Quant à la musique, qui porte également au plaisir, nous ne la trouvons pas sur cet ivoire, mais deux autres pièces de la collection, des moules de terre cuite en forme de losanges montrent des femmes nues jouant de la harpe¹ et de l'orgue portatif²; elles rappellent la planche de la *Via voluptatis*.

<sup>1.</sup> Nº 1602 A. Cette figure est tout à fait analogue à la peinture au folio 221 du manuscrit français 290 de la Bibliothèque nationale, traduction de Valère Maxime, exécuté vers 1400.

<sup>2.</sup> Nº 1808.

Déjà, à la fin du XIV° siècle, l'influence de la musique sur les sens est exprimée d'une façon originale sur le chapiteau du pilier central de la salle capitulaire de Senlis 1.

Ailleurs, et souvent, c'est le bain qui est présenté comme une provocation au plaisir2. Les ivoires ont, de leur côté, des détails que ne donnent pas les gravures de la Nef des Fous; ce sont les animaux du socle du grand ivoire Figdor et le petit chien qui accompagne l'autre femme de la même collection ainsi que celle du Sortilège d'Amour et celle du Musée de Cluny. Nous avons vu que la signification des premiers est claire; quant au petit chien compagnon des trois folles femmes, il ne symbolise pas la fidélité, mais la futilité; c'est un chien inutile qui ne sait ni chasser, ni défendre ses maîtres, mais seulement se faire chover; c'est le chien dégénéré, ancêtre des favoris les moins inavouables de Henri III, et de ces bichons qui accompagnent si souvent encore les femmes élégantes dans l'imagerie galante du xviiiº siècle.

Pour résumer ces remarques, nous trouvons,

- Voir chanoine Eug. Müller, Senlis et ses environs,
   50-51. Des chanoines et des hommes nus jouent de divers instruments et dansent; un chanoine lutine une femme.
- 2. Histoire de l'Enfant prodigue à la cathédrale d'Auxerre; plaquette n° 1809<sup>5</sup> de la collection Figdor; Bains de femmes d'Albert Dürer. Cf. Recueil des fabliaux, Contes de Boccace, Cent Nouvelles nouvelles, etc.



sur toute une série d'objets, ivoire, buis, plats de cuivre et plaquettes, un thème iconographique exposé dans les gravures et expliqué dans le texte de la *Nef des Fous*, et dont le point de départ est dans le Songe d'Hercule. On y peint la Volupté sous les traits d'une femme nue<sup>1</sup> opposée d'une part à la Vertu et de l'autre à la Mort.

Mais, à l'inverse d'Hercule, les artistes semblent n'avoir guère fréquenté la voie de la Vertu, gravée et commentée au folio CXXXII de l'œuvre de Sébastien Brandt; par contre, ils ont constamment opposé la Volupté et la Mort, qu'elle hâte et

qui la supprime :

Porrigite huc aures : currit mortalibus aevum Et currunt sine fine dies : libate vel escis. Mellifluis genio; post mortem nulla voluptas,

dit Sébastien Brandt, et l'imagier figure d'une part la Volupté courtisée par un fou<sup>2</sup>, de l'autre la Volupté arrêtée par la Mort<sup>3</sup>. Dans la planche du Songe d'Hercule de la *Nef des Fous* et dans le

- 1. Dans l'édition de Paris, 1488, de la Mer des Histoires, un curieux bois figure une femme nue, les cheveux épars, posée sur un socle ou autel devant lequel un diacre, en surplis, revêtu de l'étole, marie un couple. Ce bois illustra tour à tour les notices consacrées à Vénus, à la Concorde et à Rebecca.
- Plats de Munich et de Boston; ivoires de la collection Figdor.
- 3. Stultifera Navis, planche du Songe d'Hercule; collection Figdor, plaquette nº 1807 et médaillon de buis.

grand ivoire Figdor, la Mort et la Volupté sont groupées dos à dos, et ces figures n'ont pas besoin de pendant, tandis que celles qui figurent la Volupté seule, comme l'ivoire du Musée de Cluny et le petit ivoire Figdor ou le plat de cuivre repoussé des Musées de Munich et de Boston devaient avoir un pendant, et nous pouvons aisément le restituer: pour les ivoires, c'est le groupe conservé au Musée bavarois de Munich; pour le plat, c'était une composition analogue à la plaquette nº 1807 de la collection Figdor ou à la plaquette de buis de la même collection.

Les diverses plaquettes de cette collection et l'ivoire du Musée de Cluny, comme le dessin d'Albert Dürer du Musée britannique, sont des œuvres élégantes; le plat en dinanderie de Boston et de Munich; les groupes de la Nef des Fous et les deux figurines d'ivoire de la collection Figdor sont, au contraire, des créations lourdes et vulgaires; les unes comme les autres appartiennent cependant à la même école germanique; mais les meilleures œuvres sont aussi les plus gothiques, les plus anciennes par conséquent, et on remarque aussi que la femme du Musée de Cluny et la plus grande figurine de la collection Figdor sont épilées, tandis que la plus petite ne l'est pas. Remarquons également que la figurine du Musée de Cluny a les pieds nus, tandis que celles de la collection Figdor, de la Nef des Fous et du Sortilège d'Amour sont chaussées, détail réaliste qui évoque

des idées peu poétiques. Quant à la provenance, il y a lieu probablement de faire un groupe à part des deux figures d'ivoire et des deux gravures, qui ont pour traits communs : les souliers <sup>1</sup> et la poitrine des quatre femmes, avec des seins qui ressemblent à des pièces rapportées; or, nous savons que les gravures sont bàloises et de 1494 à 1497. La fin du xv° et la première moitié du xv1° siècle sont les dates de la plupart de ces œuvres.

1. Dans le *Sortilège d'Amour*, œuvre plus gracieuse et plus distinguée, les pieds restent visibles, n'étant chaussés que d'élégants patins à la poulaine.