



**HAL**  
open science

## ”Le décor du banc d’orfèvre : marqueterie, gravure et dorure”

Stéphanie Deprouw-Augustin

► **To cite this version:**

Stéphanie Deprouw-Augustin. ”Le décor du banc d’orfèvre : marqueterie, gravure et dorure”. Le banc d’orfèvre de l’électeur de Saxe, Paris, RMN, 2012., pp.80-91, 2012. hal-03159818

**HAL Id: hal-03159818**

**<https://hal.science/hal-03159818>**

Submitted on 4 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LE DÉCOR DU BANC D'ORFÈVRE : MARQUETERIE, GRAVURE ET DORURE

Stéphanie DEPROUW-AUGUSTIN

Paru dans : Michèle Bimbenet-Privat (sous la direction de), *Le banc d'orfèvre de l'électeur de Saxe*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2012, p. 80-91.

Le décor de l'objet nous renseigne sur sa conception : sa date est gravée sur la boîte à pignons ; son commanditaire et son épouse apparaissent sous la forme d'armoiries placées en pendant aux extrémités du banc ; enfin l'artiste, Leonhard Danner, y a fait placer son monogramme accompagné de son emblème, le sapin.

Pour mener à bien son ambitieux projet, Danner a dû s'adjoindre les compétences d'un marqueteur de haut vol, qui signe du monogramme « AM » à trois reprises : au centre du paysage ménagé au registre inférieur de l'un des petits côtés du banc, sous les armes d'Anne de Danemark (fig. 3) ; sur un tiroir illustrant la découverte d'une ville et d'une tombe par des chasseurs, où il est comme gravé sur le tronc d'un arbre (planche dépliant 2, 4<sup>e</sup> tiroir) ; et sur l'autre petit côté du banc, entre les armes d'Auguste de Saxe et le monogramme de Danner, sur la porte d'un atelier de marqueterie. Il s'est sans doute représenté au travail entouré de ses outils (fig. 2).

Fig. 1 : côté 1 du banc : détail de la marqueterie avec le champion luthérien

Fig. 2 : premier petit côté du banc

Fig. 3 : deuxième petit côté du banc

Le reste du décor se partage entre ornement pur et scènes narratives. Nous nous intéresserons à la fois à la genèse de ces motifs et à leur interprétation : Auguste de Saxe a-t-il eu une influence sur l'iconographie ? Quelles en sont les sources ? Existe-t-il des pièces de comparaison ou l'objet est-il unique tant par sa fonction que son décor ? Toutes ces questions devraient nous permettre de mieux appréhender la place du banc d'orfèvre au sein de la *Kunstkammer* de Dresde. Commençons par nous attacher à la marqueterie, qui déploie sur les quatre faces du banc un programme aussi complexe que cohérent.

### **Une machine devenue instrument de célébration dynastique : la marqueterie**

Le premier petit côté du banc vient d'être évoqué : c'est celui qui comporte les armes d'Auguste de Saxe, l'atelier de marqueteur et les allusions à Danner. Dans les armoiries, diverses essences de bois plus ou moins sombres, voire colorées en vert par un champignon, évoquent les couleurs du blason<sup>1</sup>.

En tournant dans le sens horaire, vient ensuite un premier long côté sur lequel court une frise supérieure qui se lit de droite à gauche (planche dépliant 1). Elle se compose de trois séquences où réapparaissent les mêmes personnages, selon un principe de narration hérité du Moyen Âge. Tout à droite, un cortège de personnages entre dans une ville et se rassemble pour participer à un tournoi. Deux couples de chevaliers défilent de front. Dans le premier couple, l'un arbore un heaume avec

un cimier en forme d'oie ; l'autre est doté d'une mitre d'évêque. Il faut y voir une allusion à Jean Hus (Hus signifie « oie » en tchèque) et au concile de Constance en 1415, où celui-ci a été mis en accusation<sup>2</sup>.

Devant eux se trouve un champion luthérien, coiffé d'un cygne. Le caparaçon de son cheval porte une rose chargée d'un tau blanc, emblème choisi par Luther après la publication des *Quatre-vingt-quinze thèses* (fig. 4). Sur le galon est brodée la devise « VDMIÆ » (*Verbum Domini Manet in Æternum*, c'est-à-dire « le Verbe de Dieu demeure à jamais »), adoptée par la famille de Wettin à laquelle appartenait Auguste de Saxe. Les brides sont ornées de Tables de la Loi, signe que les Luthériens entendaient revenir à la pureté de l'Alliance conclue par Moïse. Au second plan est placé son rival, le champion du pape. Il porte un heaume évoquant la tiare à trois couronnes, et sur son écu le symbole des clés de Saint-Pierre. Tous deux sont précédés par un docteur en théologie qui court, une main levée vers le ciel, comme pour indiquer le jugement de Dieu qui doit les départager. Chaque champion est précédé d'un homme à cheval qui tient sa lance : le compagnon du luthérien porte une Bible dans un étui brodé de la devise « AGDE », laquelle pourrait signifier *Augustus Dei Gratia Elector* (« Auguste par la grâce de Dieu électeur du Saint-Empire »)<sup>3</sup>.

Fig. 4 : Lucas Cranach le Jeune, *Portrait en pied de Luther*, gravure sur bois, 1548, Londres, British Museum, Inv. 1867,0713.117.

Les musiciens entraînent les champions jusqu'à la lice où la joute commence. Les chevaliers s'affrontent, singés au deuxième plan par des fous habillés aux mêmes couleurs qu'eux. La présence de ces personnages ne semble pas uniquement liée à l'interprétation allégorique du tournoi, puisqu'on les retrouve dans d'autres représentations contemporaines, tel un tournoi organisé à Nuremberg en 1546 (voir le texte de J. von Bloh p. 93).

En présence du chevalier à l'oie et du chevalier mitré qui encadrent cette séquence, le chevalier papiste, vaincu par le champion de Saxe, est mis à terre et frappé par un cardinal et un évêque, représentants du clergé séculier. Il est secouru par le clergé régulier : un moine prend soin de son cheval, tandis que des religieuses le tirent dans une brouette, la robe relevée, tout en se faisant fesser pour avancer. Le vainqueur est acclamé et on l'escorte, toujours en musique. Ainsi, la prophétie de Jean Hus, formulée du fond de la geôle où on le gardait en attendant son exécution, se réalise : « Ils peuvent tuer l'oie, mais dans cent ans apparaîtra un cygne qu'ils ne pourront brûler. » La Réforme progresse et Jean Hus est vengé : deux fous s'en réjouissent en brandissant la Bible.

Ainsi prend fin ce tournoi aux allures de carnaval qui n'est pas sans rappeler les cortèges de dérision des Guerres de religion françaises. Mais s'ils ont souvent été d'une violence plus grande encore que l'épisode imaginaire de notre banc d'orfèvre, rares sont ceux dont la représentation a subsisté jusqu'à nos jours. Le tableau du *Sac de Lyon par les troupes du baron des Adrets en 1562* (Lyon, musée Gadagne) figure par exemple une parodie de procession où les reliques et objets sacrés d'une église sont portés à travers la ville. D'origine catholique, l'œuvre rend témoignage des destructions et invite à en tirer les enseignements, selon une idée répandue chez les humanistes de la Renaissance, qui veut que la ruine enseigne<sup>4</sup>. On est bien loin des épisodes scatologiques autour de la profanation de la messe, rapportés dans de nombreuses sources littéraires, et plus proches de l'esprit potache qui a présidé à la conception du banc d'orfèvre de Dresde<sup>5</sup>.

À en juger par l'audace des choix iconographiques et la multiplication des références familiales présentes sur le banc d'orfèvre, la part du commanditaire dans la conception du décor semble très

importante. L'on sait aussi qu'Auguste de Saxe était grand amateur de tournois et a participé à une quarantaine d'entre eux<sup>6</sup>. Pourtant, son intervention est difficile à cerner : si l'on conserve une correspondance entre Auguste de Saxe et Leonard Danner dans les années précédant l'élaboration du banc, elle mentionne des objets réalisés ou à réaliser, ainsi que l'acquisition par Auguste de pièces de bois utilisables en marqueterie (if, cyprès et buis), mais elle ne dit malheureusement rien du décor<sup>7</sup>. Il faut donc s'imaginer un marqueteur bien au fait des modes de la cour, comme pouvait l'être le peintre Lucas Cranach le Jeune, installé à Wittenberg d'où il répondait aux commandes régulières d'Auguste de Saxe. En effet, son portrait gravé de l'électeur Jean Frédéric le Magnanime réalisé peu avant la bataille de Mühlberg (avril 1547) où on le donne encore pour électeur du Saint Empire, figurait le champion de la cause luthérienne en pied, dominant divers animaux (ours, serpent) parmi lesquels se détachent une salamandre coiffée de la tiare aux trois couronnes, un chien au chapeau de cardinal et une grue mitrée (fig. 5). L'iconographie du banc d'orfèvre place Auguste dans la continuité de son cousin. Il défend la même cause religieuse et reprend à son compte la même devise, alors qu'il appartient à la branche cadette qui a dépossédé Jean Frédéric de son titre d'électeur<sup>8</sup>. Quant à l'interprétation liant Luther au destin de Jean Hus, elle était totalement assumée à l'époque, comme l'atteste une autre gravure de Cranach le Jeune représentant Martin Luther et Jean Hus en train de distribuer la communion sous les deux espèces à Jean Frédéric et sa famille<sup>9</sup>. Ainsi se constitue un vaste répertoire d'allégories d'une grande puissance visuelle, destinées à la propagande politique<sup>10</sup>.

Fig. 5 : Lucas Cranach, *Portrait de l'électeur Jean Frédéric le Magnanime, héros de la bataille de Wittenberg (1503-1554), électeur de Saxe (1532-1547)*, gravure sur bois, 1547, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 789-2.

En ce qui concerne la composition du programme, il est fort probable qu'elle ait été donnée par le peintre et graveur Jost Amman (1539-1591), d'origine suisse mais installé comme Danner à Nuremberg depuis 1560 environ. C'est ce que suggère en effet la grande proximité stylistique des marqueteries du banc d'orfèvre avec sa représentation du tournoi de patriciens qui s'est déroulé dans la ville en 1561<sup>11</sup>. Cette piste est d'autant plus vraisemblable qu'il paraît difficile à Auguste de Saxe d'avoir imaginé une composition si riche et équilibrée, et au marqueteur d'avoir conçu lui-même un programme aussi complexe. De plus, l'intérêt de l'artiste pour les tournois et l'héraldique se confirme dans la suite de sa carrière.

Sous la frise continue du tournoi, se trouve un deuxième registre décoré. Il correspond à six tiroirs, sans doute destinés à stocker les outils – et peut-être à récupérer des copeaux de bois grâce aux puits tronconiques. Ils s'ouvrent sur l'autre face. Sous le tournoi, apparaissent, toujours de droite à gauche, une scène de chasse au gibier à plumes (à l'arbalète), une chasse à l'ours (à l'épieu), une chasse au sanglier (à l'épieu), une chasse au cerf (à courre, avec des épieux), une chasse au loup (au filet), et une scène de pêche de rivière en barque. Du côté ouvrant, l'on voit une chasse au lièvre (avec chiens et oiseaux de proie), une chasse à courre s'étirant sur deux tiroirs, et débouchant dans le deuxième sur la découverte d'une ville forte et d'une tombe en haut d'une colline, une chasse à l'élan (à l'épée), une chasse au cerf (à pied, avec hallebarde), et enfin une chasse au renard (à la massue). L'éventail des bêtes fauves (cerfs), noires (sangliers, ours) et rousses (renard, loup) de la vénerie traditionnelle est ainsi représenté avec un souci du détail qui ne manque pas de charme. Auguste de Saxe était à l'évidence un prince chasseur comme il était d'usage à la Renaissance<sup>12</sup>. De fait, le thème de la chasse revient de manière récurrente au sein de la *Kunstammer*, sous la forme de tableaux, d'armes et autres objets. Plus étonnant, il possédait aussi des cannes à pêche<sup>13</sup>. Elles rappellent les petites gravures en frise de Virgil Solis (1514-1562) un peu plus anciennes – la chasse

à l'ours est datée 1541 (fig. 6) –, sans toutefois les imiter complètement. On y retrouve en particulier les arbres à la frondaison pesante et comme déchiquetée visibles sur le banc d'orfèvre. Le thème de la chasse est récurrent dans le mobilier marqueté à partir de la Renaissance, mais plus encore sur les armes à feu, couramment incrustées d'ivoire.

Fig. 6 : Virgil Solis, *Chasse à l'ours*, gravure au burin, 1541, Londres, British Museum, Inv. 1872,0810.173.

En continuant à parcourir l'objet, l'on découvre le deuxième petit côté, symétrique du premier (fig. 3). Il porte, en lieu et place des armes d'Auguste de Saxe, celles de son épouse Anne de Danemark (1532-1585), dont la famille revendiquait les couronnes de Suède et de Norvège. Un paysage figurant un moulin à eau et en-dessous, les monogramme et emblème de Danner complètent ce décor. À noter, le Siennois Vannoccio Biringuccio (1480-1539) avait donné dans sa *Pirotechnia* (Venise, 1540), recueil posthume de ses inventions et réflexions sur l'art du métal, un modèle de moulin à eau destiné au tréfilage<sup>14</sup>.

Reste à décrire et interpréter la frise supérieure du deuxième long côté. Celle-ci revêt un aspect plus onirique que les autres décors. Elle comporte à nouveau trois séquences, symétriques cette fois par rapport au centre de l'œuvre. On y retrouve une scène de tournoi, auxquels assistent des spectateurs tantôt placés à l'arrière des lices – certains se tiennent dans l'un des plus anciens carrosses connus –, tantôt au premier plan, dans une auberge qui marque le centre de la composition. Le tournoi voit l'affrontement de deux groupes : à gauche des vieillards vêtus à l'antique ; à droite des hommes sauvages couronnés de laurier. Cette partie centrale donne le sens global de la frise, d'inspiration non plus religieuse, mais mythologique et philosophique. Il s'agit de mettre en opposition civilisation et nature, ou pour le formuler selon les termes employés par les sources littéraires de l'époque, l'âge d'or et l'âge de fer<sup>15</sup>. Les extrémités de la frise montrent en effet les hommes de l'Antiquité occupés à saccager et incendier une ville, et les hommes sauvages sagement postés à l'entrée de cavernes, observant l'un des leurs qui chasse à la massue. Tous sont figurés en vieillards, sans doute pour situer les événements dans un passé lointain. On remarque que les hommes sauvages chevauchent des bêtes réelles ou fantastiques (ours, léopard, griffon, ou bien encore un majestueux taureau), dont certains pourraient faire allusion aux armoiries de la famille de Saxe et de Danemark. En effet, les armes du royaume de Danemark étaient traditionnellement portées par deux hommes sauvages couronnés de laurier et armés de massues (fig. 7)<sup>16</sup>. Elles comportaient divers animaux fantastiques, alors que le taureau apparaît sur les armes de la mère d'Auguste, Catherine de Mecklembourg. Héritage des contes et des chroniques universelles du Moyen Âge, l'homme sauvage incarne le rapport complexe de l'homme à la nature. Tantôt c'est une créature repoussante vivant à l'écart de la civilisation, tantôt comme ici, il reflète un idéal de force et d'harmonie avec la nature. C'est dans cet esprit qu'il apparaît de manière récurrente dans les arts allemands de la Renaissance, en particulier chez Dürer et Cranach père et fils<sup>17</sup>. Les *Chroniken der Sachsen, Thüringer und Meissen* de l'humaniste Georg Spalatin (1484-1545) mettent l'accent sur l'harmonie qui existait à l'origine entre hommes, plantes et animaux. Son influence sur la vie intellectuelle et artistique allemande a fait l'objet d'une étude récente<sup>18</sup>. Il est probable que le concepteur de la marqueterie du banc d'orfèvre avait en tête ce récit. Au personnage vêtu d'une peau de lion, qui n'est pas sans évoquer Hercule, répond un homme sauvage de belle stature, qui pourrait correspondre à l'Hercule allemand ou « Hercules Germanicus », objet de nombreuses assimilations politiques<sup>19</sup>. Que le personnage renvoie à l'électeur de Saxe est possible, comme dans les deux tableaux de Lucas Cranach figurant *Hercule et les pygmées*, et manifestement commandés par Maurice de Saxe (fig. 8). L'iconographie du banc combine ainsi satire des catholiques en contexte de Guerres de religion

et réflexion sur la place de l'homme dans la nature. Tous ces éléments, joints aux armoiries, concourent à célébrer Auguste, champion de la cause luthérienne légitimé par Dieu et par l'Histoire. Cette iconographie semble sans rapport avec l'usage technique du banc. À moins qu'il ne faille voir dans le tréfilage une métaphore de la continuité et de la longévité de la dynastie Wettin, capable de réguler la nature animée (par la chasse) ou inanimée (par les métaux).

Fig. 7 : Lucas Cranach l'Ancien, *Portrait de Christian II de Danemark*, gravure sur bois, 1523, Londres, British Museum, Inv. 1854,0708.10.

Fig. 8 : Lucas Cranach le Jeune, *Hercule se réveille et chasse les pygmées*, huile sur bois, 1551, Dresde, Gemäldegalerie, inv. 1944.

La caisse du banc d'orfèvre repose sur quatre pieds de chêne sculptés en forme de termes, assez vermoulus. D'un style plus rustique que la marqueterie, ils s'inscrivent dans le panorama du mobilier européen des années 1560-1580, génération qui voit notamment fleurir les meubles d'Hugues Sambin et les modèles gravés français – avec Jacques I<sup>er</sup> Androuet du Cerceau – et flamands – avec Cornelis Bos –, etc.<sup>20</sup>.

À notre connaissance, il n'existe pas d'œuvre semblable au banc d'orfèvre parmi le mobilier conservé à Dresde. Il faut attendre 1595, voire les années 1620, pour trouver des pièces comparables en termes de richesse du décor : on pense à une régale exécutée par Pancraz Schneyer, puis aux meubles multifonctions de l'électeur Johann Georg I<sup>er</sup> et de son épouse Magdalena Sybille, issus de l'atelier de Philipp Hainhofer<sup>21</sup>. Le mystérieux « AM », auteur des marqueteries du banc d'orfèvre, demeure donc anonyme. Rare pièce de qualité similaire, le secrétaire de l'archiduchesse Anne Catherine de Gonzague, épouse de Ferdinand II de Tyrol, daté vers 1580, comporte de nombreux tiroirs plaqués de frises à motifs de ruines d'architecture antique (fig. 9). On l'attribue à Conrad Gottlieb, menuisier à Innsbruck, et auteur du plafond et des portes de la Salle espagnole du château d'Ambras, datées 1571 et monogrammées. Tout aussi intéressant, quoique sans provenance aussi assurée, un orgue-cabinet conservé au *Victoria and Albert Museum* de Londres porte le même type de décor, peut-être réalisé à Augsbourg vers 1600. Le décor, également constitué de ruines antiques, a été rapproché des gravures anversoises de Hieronymus Cock (vers 1510-1570)<sup>22</sup>. Les villes de Nuremberg et d'Augsbourg constituent d'importants foyers pour la marqueterie allemande de la Renaissance : l'une comme l'autre pourraient avoir été le séjour de notre « AM », dont la technique surpasse de très loin les nombreux coffres et bahuts traditionnels du sud de l'Allemagne qui relèvent davantage à l'art populaire<sup>23</sup>. La marqueterie telle qu'elle se développe dans le monde germanique à la Renaissance reste en deçà des recherches d'illusions tridimensionnelles que l'on observe en Italie depuis le XV<sup>e</sup> siècle, même si elle révèle de savoir-faire tout à fait remarquables.

Fig. 9 : Conrad Gottlieb (attribué à), *Secrétaire de Anna Catarina Gonzaga, archiduchesse de Tyrol*, vers 1580, marqueterie de bois fruitiers, Innsbruck, église des Servites.

## Les éléments métalliques : gravure et dorure

Comme on l'a dit plus haut, les scènes narratives portées sur le banc d'orfèvre se concentrent sur la marqueterie. Cela n'empêche pas que les parties métalliques, davantage mises en danger par l'action mécanique de tréfilage, aient reçu un décor d'une qualité exceptionnelle. En effet, le banc et ses outils bénéficient du même niveau de décoration que l'on trouve habituellement sur les armes et armures et sur les pièces d'orfèvrerie ou d'horlogerie de l'époque<sup>24</sup>. Ils comportent des éléments

figurés, gravés à l'eau-forte d'après des modèles graphiques, et des rehauts de dorure. Aujourd'hui les motifs se détachent sur un fond sombre imitant le nielle : on pourrait les rapprocher du décor porté sur une coupe sur pied en argent niellé d'Antoni I Schweiglin, actif à Augsbourg entre 1570 et 1595, d'autant que l'objet semble avoir été réalisé pour un bourgeois de Nuremberg (fig. 10)<sup>25</sup>. Si le modèle des mauresques (fig. 11) est très proche – il en circulait de nombreux exemples en Allemagne, notamment relayés par Virgil Solis –, il est probable qu'à l'origine les outils du banc d'orfèvre jouaient sur le contraste entre l'or et l'acier plutôt qu'ils n'imitaient le nielle (fig. 12). En effet, outre la restauration du banc lui-même, plusieurs autres outils de la collection ont gardé leur décor doré<sup>26</sup>. C'est sans doute au XIX<sup>e</sup> siècle que la crasse qui avait noirci les outils et masqué la dorure a été renforcée d'une sorte de vernis noir assez mou imitant le nielle<sup>27</sup>.

Fig. 10 : Antoni I Schweiglin, *Coupe sur pied à décor de mauresques en argent niellé*, Augsbourg, vers 1570-1580, Ecoenen, musée national de la Renaissance, Inv. E. Cl. 20575.

Fig. 11 : *Petites tenailles du banc d'orfèvre*, Ecoenen, musée national de la Renaissance, Inv. E. Cl. 16885.

Fig. 12 : Détail d'une poignée de manutention du banc d'orfèvre.

Au sein de l'atelier de Danner, les compétences ne manquaient pas pour réaliser ces décors en interne : l'un de ses assistants signe en 1564 une scie gravée et dorée des collections de Dresde « Matthass Schwertfeger Neberschmidt » et la date précisément du 24 juillet 1564<sup>28</sup>. Son décor de rinceaux habités est de même qualité que certaines pièces du banc, ainsi que les outils de tourneur sur bois également datés 1564 (fig. 13)<sup>29</sup>. Même la moralité chrétienne y est ancrée, comme sur le banc d'orfèvre : « Dieu est mon maître et je suis son outil », dit la scie. Les rinceaux pourraient avoir pour source un portrait de Charles Quint dû au burin de Hieronymus Hopfer (1500 ?-1563), qui imite une plaque de métal gravé et emploie déjà le motif des rinceaux aux oiseaux (fig. 17).

Fig. 13 : Matthias Schwertdfeger (attribué à), *Ciseau de tourneur daté 1564*, acier gravé à l'eau-forte, Ecoenen, musée national de la Renaissance, E. Cl. 2965.

Les faces de la boîte à pignons et des montants destinés à fixer soit une filière soit le laminoir, comportent un autre type de décor figuré très en vogue à la Renaissance : il s'agit de trophées, de combats de guerriers à l'antique et de personnages nus tenant des cornes d'abondance (fig. 14 et 15). Dans le cas des guerriers, on est très proche du style de Hans Sebald Beham (1500-1550), toujours originaire de Nuremberg (fig. 16), tandis que les figures féminines tenant une corne d'abondance renvoient à la Paix d'Heinrich Aldegrever (1501-1502, 1555-61), datée 1549.

Fig. 14 : Détail de la boîte à pignons : cartouche portant la date de 1565 et combat de guerriers antiques.

Fig. 15 : Détail d'un montant à filières : figure de la Paix ?

Fig. 16 : Hans Sebald Beham, *Combat entre Grecs et Troyens*, Gravure au burin, 1518-1530, Londres, British Museum, Inv. 1868,0822.257.

Fig. 17 : Hieronymus Hopfer, *Portrait de Charles, roi des Romains (Charles Quint)*, gravure à

l'eau-forte, 1520, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Ec. 6D Rés.

Que ce soit Beham, Aldegrever ou Solis, les gravures de ces « petits maîtres » allemands ont constitué la base du répertoire décoratif employé par les artisans du sud de l'Allemagne pendant plus d'un demi-siècle. Ce n'est donc pas la partie la plus originale du décor du banc d'orfèvre. Cependant il ne faut pas négliger l'intérêt de ces décors, car s'ils sont courants dans les arts décoratifs, il est tout à fait exceptionnel de les trouver sur des outils. L'homogénéité de décor entre certaines pièces du banc d'orfèvre, des pièces encore conservées à Dresde et certains outils des collections d'Écouen parvenus par dons ou legs dans les années 1880, donne l'impression que ces derniers outils proviennent très probablement de la collection de Dresde ou du moins renvoient aux mêmes artisans chevronnés<sup>30</sup>. Tous témoignent de l'accroissement régulier de la collection de la *Kunstammer* au temps d'Auguste et de son immédiat successeur. Ainsi les outils à décor criblé semblent dater des années 1570-1590, correspondant à la période d'activité au service des princes de Saxe, de Balthasar Hacker, élève de Danner (fig. 19 et 20)<sup>31</sup>.

Enfin, le décor des tenailles et de la crémaillère se termine en têtes de serpent et de dragon : comme avec la marqueterie, il pourrait y avoir une allusion à la famille d'Anne de Danemark et au *lindworm* (sorte de dragon) de la mythologie scandinave (fig. 18). En somme, le banc d'orfèvre présente un décor atypique, d'une qualité exceptionnelle. Si quelques sources graphiques probables ont pu être mises en évidence, il faut bien reconnaître aux artistes une large part d'invention pour les parties les plus originales. À défaut de preuves, de nombreux indices d'une culture de cour férue d'emblèmes et d'allusions révèlent l'intervention probable d'un conseiller artistique, voire l'intervention directe du commanditaire, qui était en contact épistolaire avec Leonhard Danner. Le banc d'orfèvre semble bien être le fruit d'une dizaine d'années d'échanges entre le Prince et l'inventeur.

Fig. 18 : détail des tenailles et de la crémaillère : serpent et dragon.

Fig. 19 : Balthasar Hacker (attribué à), *Crochet à vis*, acier gravé, vers 1570-1590, Écouen, musée national de la Renaissance, E. Cl. 16995.

Fig. 20 : Balthasar Hacker, *Arme d'hast multi-fonctions* (détail), acier gravé et doré, 1593, Dresde, Rüstammer, Inv. T 66.



- 1 Voir supra le texte de A. Gohier.
- 2 Voir Heine, 1990. Le champion mitré pourrait représenter la Bavière, province catholique de l'Empire, car sa casaque évoque les armes de la famille de Wittelsbach.
- 3 Toutefois aucune autre occurrence n'a pu encore être repérée. Il existe des versions développées de la titulature d'Auguste en latin (Augustus Dei Gratia Dux Saxoniae, Sacri Romani Archimarschallus et Elector, etc.), par exemple sur une xylographie d'après Lucas Cranach du British Museum (Inv. 1875, 0710.1453).
- 4 Inscription : « *Impia Calvini quod furto et sanguine constant dogmata Ludguni picta ruina docet* » (Cette ruine peinte nous apprend par le vol et le sang en quoi consistent les dogmes impies de Calvin). L'architecte italien Sebastiano Serlio avait choisi, au frontispice de ses livres d'architecture, la devise « *Quanta Roma fuit ipsa ruina docet* » (Sa ruine même nous apprend à quel point Rome fut grande).
- 5 Voir Crouzet, 1990, p. 689-700.
- 6 Voir infra le texte de J. Von Bloh.
- 7 Le recueil de minutes est conservé au Hauptstaatsarchiv de Dresde sous la cote Kopiale 300, fol. 30 (lettre d'Auguste de Saxe à Danner, 3 avril 1559, cité par Minning, 2008, note 9).
- 8 Jean Frédéric dirigeait l'armée des princes protestants de la Ligue de Smalkade contre l'empereur Charles Quint à la bataille de Mühlberg. Défait, il cède son titre à son cousin Maurice, frère aîné d'Auguste, qui doit se reconvertir au catholicisme. Il décède précocement en 1553, permettant à Auguste de Saxe de devenir à son tour électeur du Saint Empire.
- 9 Gravure sur bois, vers 1550-1580, Londres, British Museum, 1848, 1125.139.
- 10 Voir Scribner, 1981.
- 11 Voir le texte de J. Von Bloh, fig. 4.
- 12 Voir Athenaise, 2007.
- 13 New York 2004, p. 58.
- 14 voir supra le texte de W. Gunther.
- 15 Bierende, 2002, p. 250-258, autour des deux tableaux en pendant de Lucas Cranach l'Ancien, *L'âge d'or*, vers 1530, huile sur bois, Munich, Alte Pinakothek, Inv. 13175, et *L'âge d'argent*, 1527, huile sur bois, Weimar, Kunstsammlungen, Inv. G 398.
- 16 Portrait gravé de Christian II de Danemark par Cranach l'Ancien, 1523 (BM, 1854,0708.10). Les hommes sauvages couronnés apparaissent sur un sceau de Christian I<sup>er</sup> (1448-1481).
- 17 On retrouve les sauvages en écuyers dans le portrait d'Oswolt Krel par Albrecht Dürer, 1499, huile sur bois, Munich, Alte Pinakothek. Il n'y a pas ici de contexte chrétien comme dans l'épisode de Saint Jean Chrysostome figuré par Cranach (Eisenach, Wartburg Stiftung, Inv. M2, voir exposition Londres 2007, Cat. 77).
- 18 Bierende, 2002, notamment p. 250-258. Il existe un manuscrit enluminé de cette chronique (dessin aquarellé) dû à l'atelier de Cranach et daté 1513 à Weimar, Thüringer Hauptstaatsarchiv, Ernestinisches Gesamtarchiv.
- 19 Voir la xylographie (vers 1500) représentant Maximilien en « *Hercules Germanicus* » (Londres, British Museum, 1877,1013.1019 ou Vienne, Albertina, Inv. 1948/24). Elle a été analysée dans Bierende, 2002, p. 103. Luther a par la suite bénéficié de la même métaphore flatteuse, grâce à Holbein (voir Bâle 2006, p. 126). Se reporter également à Scribner, 1981, p. 32-34. La famille de Wittelsbach voit dans l'Hercule germanique son ancêtre mythique (Guy Delmarcel, *La Tapisserie flamande du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 180).
- 20 Voir Écouen 2001.

- 21 Régale (petit orgue portatif) : Dresde, Rüstammer, P 128 ; tables multifonctions : Dresde, Kunstgewerbemuseum, Inv. 47714 et 47724.
- 22 Base de données en ligne des collections du V&A (<http://www.vam.ac.uk/>).
- 23 Voir Maierbacher-Legl, 1997.
- 24 Voir par exemple la paire de pistolets-badelaires du musée de l'Armée provenant d'Allemagne du Sud vers 1580 (J 360 et 361).
- 25 Voir Écouen 2009, p. 101.
- 26 Voir fig. 6 p. 106.
- 27 Voir le rapport de restauration d'Aurélie Pradeloux-Champart, 2010 (disponible au musée).
- 28 New York 2004, Cat. 60.
- 29 Voir la liste des outils en annexe. Le « Neberschmidt » (Neberschmied), dans cette ville de Nuremberg spécialisée dans l'artisanat du métal où les rôles sont soigneusement répartis, désigne un fabricant de vilebrequins et de forets (sur cette typologie d'objets au sein des collections de l'Électeur, voir New York 2004, Cat. 70 et 71, deux outils qui pourraient tout à fait avoir été réalisés par Matthias Schwertdfeger). Les précieux livres de la confrérie des douze frères à Nuremberg doivent avoir comporté parmi leurs membres le père de Matthias, Ludwig Schwertdfeger, déjà Neberschmidt de son état, et mort en 1547 (Nuremberg, Stadtbibliothek, Amb. 279.2° Folio 36 v°, en ligne sur le site <http://www.nuernberger-hausbuecher.de/>).
- 30 Voir les outils reproduits dans la liste qui figure en annexe de l'ouvrage.
- 31 Voir supra le texte de B. Bergbauer ; voir New York, 2004, Cat. 44 (fig. 21) et Cat. 62, sorte de couteau suisse, vers 1570-1580.