



**HAL**  
open science

# Architecture et décor français dans la tapisserie de la Cène d'après Léonard de Vinci

Evelyne Thomas

► **To cite this version:**

Evelyne Thomas. Architecture et décor français dans la tapisserie de la Cène d'après Léonard de Vinci. Bulletin Monumental, 2023, 181 (2), pp.120-136. <hal-04953271>

**HAL Id: hal-04953271**

**<https://hal.science/hal-04953271v1>**

Submitted on 7 Jul 2025

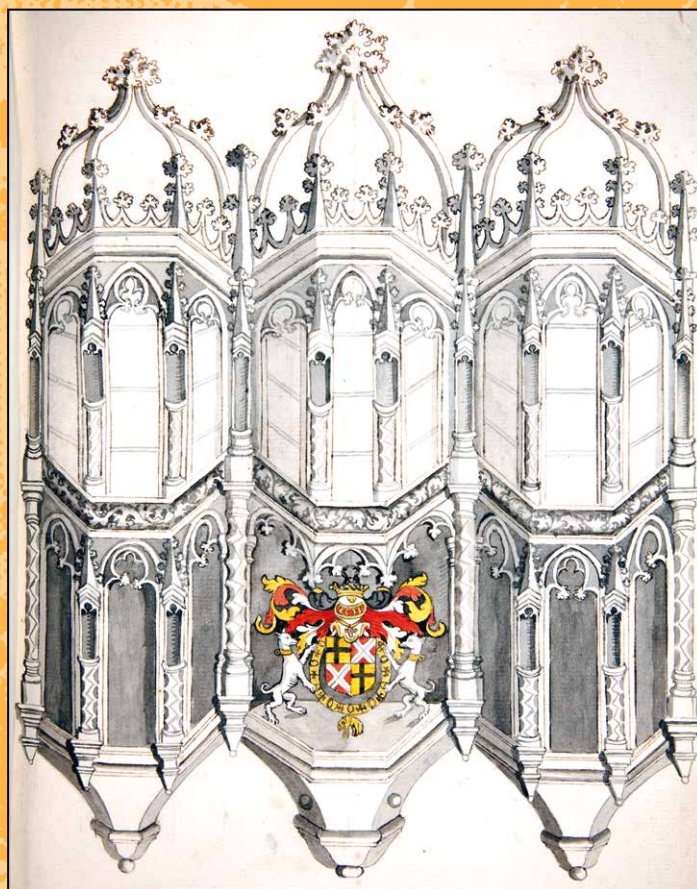
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.



HAL Authorization

# B u l l e t i n m o n u m e n t a l



Tome  
181-2  
Année  
2023

Faste et dévotion à la cour de Bourgogne : la chapelle de Louis de Gruuthuse à Bruges (vers 1472), par Ingrid Geelen

Architecture et décor “français” dans la tapisserie de la *Cène*, d’après Léonard de Vinci, par Évelyne Thomas

Le sauvetage de la tenture de l’*Apocalypse* d’Angers au XIX<sup>e</sup> siècle d’après les archives du chanoine Joubert, par Maxine Geneste

s o c i é t é f r a n ç a i s e d ’ a r c h é o l o g i e

*Comité des publications*

**Élise BAILLIEUL**  
Maître de conférences, université de Lille

**Françoise BOUDON**  
Ingénieur de recherches honoraire, CNRS

**Isabelle CHAVE**  
Conservateur général du patrimoine, sous-directrice des monuments historiques et des sites patrimoniaux (ministère de la Culture)

**Alexandre COJANNOT**  
Conservateur en chef du patrimoine, conservation régionale des monuments historiques Grand-Est (ministère de la Culture)

**Thomas COOMANS**  
Professeur, University of Leuven (KU Leuven)

**Nicolas FAUCHERRE**  
Professeur, université d'Aix-Marseille

**Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP**  
Général de corps d'armée (Armée de terre), docteur en Histoire de l'art et archéologie

**Étienne HAMON**  
Professeur, université de Lille

**Denis HAYOT**  
Docteur en Histoire de l'art, université de Paris IV-Sorbonne

**Dominique HERVIER**  
Conservateur général du patrimoine honoraire

**Bertrand JESTAZ**  
Directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études

**Claudine LAUTIER**  
Chercheur honoraire, CNRS

**Clémentine LEMIRE**  
Conservateur du patrimoine, directrice des musées de Châlons-en-Champagne

**Emmanuel LITOUX**  
Conservateur du patrimoine, responsable du pôle archéologie, conservation du Patrimoine de Maine-et-Loire

**Emmanuel LURIN**  
Maître de conférences, université de Paris IV-Sorbonne

**Jean MESQUI**  
Ingénieur général des Ponts et Chaussées, docteur ès Lettres

**Jacques MOULIN**  
Architecte en chef des Monuments historiques

**Dominique PARIS-POULAIN**  
Maître de conférences émérite, université de Picardie Jules-Verne

**Philippe PLAGNIEUX**  
Professeur, université de Paris I Panthéon-Sorbonne, École nationale des chartes

**Pierre SESMAT**  
Professeur honoraire, université de Nancy

**Éliane VERGNOLLE**  
Professeur honoraire, université de Franche-Comté

*Directrice des publications* **Jacqueline SANSON**  
*Rédacteur en chef* **Étienne HAMON**

*Actualité* **Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP**  
*Chronique* **Dominique HERVIER**  
*Bibliographie* **Dominique PARIS-POULAIN**

*Secrétaire de rédaction* **Anne VERNAY, GAËLLE CAUVIN**  
*Infographie et P.A.O.* **David LÉBOULANGER**

*Relecteur* **MARC SANSON**

*Conception graphique* **L'ARCHITECTURE GRAPHIQUE**

b u l l e t i n  
m o n u m e n t a l

Tome  
181-2  
Année  
2023

s o c i é t é  
f r a n ç a i s e  
d ' a r c h é o l o g i e

*Toute reproduction de cet ouvrage, autre que celles prévues à l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, est interdite, sans autorisation expresse de la Société française d'archéologie et du/des auteur(s) des articles et images d'illustration concernés. Toute reproduction illégale porte atteinte aux droits du/des auteurs(s) des articles, à ceux des auteurs ou des institutions de conservation des images d'illustration, non tombées dans le domaine public, pour lesquelles des droits spécifiques de reproduction ont été négociés, enfin à ceux de l'éditeur-diffuseur des publications de la Société française d'archéologie.*

© Société Française d'Archéologie

Siège social : Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 1, place du Trocadéro et du 11 Novembre, 75116 Paris.

Bureaux : 5, rue Quinault, 75015 Paris, tél. : 01 42 73 08 07, courriel : [contact@sfa-monuments.fr](mailto:contact@sfa-monuments.fr)

Revue trimestrielle, t. 181-2, juin 2023

ISSN : 0007-4730

CPPAP : 0124 G 86537

ISBN : 978-2-36919-201-5

*Les articles pour publication, les livres et articles pour recension  
doivent être adressés à la Société Française d'Archéologie,  
5, rue Quinault, 75015 Paris*

Diffusion : Actes Sud

Les numéros du *Bulletin monumental* sont disponibles sur commande auprès de votre libraire

# ARCHITECTURE ET DÉCOR “FRANÇAIS” DANS LA TAPISSERIE DE LA CÈNE D’APRÈS LÉONARD DE VINCI

Évelyne THOMAS \*

Qui a réalisé les cartons préparatoires à la tapisserie de la *Cène*, tissée d’après la peinture murale à la détrempe de Léonard de Vinci et conservée dans les musées du Vatican? Plusieurs hypothèses ont été formulées, où le nom de Bramantino revient souvent <sup>1</sup>, et l’on a proposé dernièrement celui de Matteo dal Nassaro, originaire de Vérone mais actif en France au début du XVI<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>. Le paradoxe de ces théories séduisantes autour d’un cartonnier italien est que l’interprétation du décor architectural représenté dans la tapisserie est caractéristique de la production des artistes actifs dans l’espace français durant cette période. À ce propos, il nous semble fructueux d’apporter sur l’œuvre une lecture différente – ou plutôt complémentaire –, où le regard se pose sur ce qui paraît secondaire, le cadre décoré et l’arrière-plan architectural. Ce point de vue accessoire permet pourtant, nous le pensons, d’affiner la datation de l’œuvre et éclairer d’un jour nouveau le contexte de la création de la *Cène*.

La tapisserie de la *Cène*, impressionnante par ses matériaux, tissée d’or, d’argent et de soie, mais aussi par sa taille (5,13 m sur 9,10 m), fut offerte en 1533 par le roi François I<sup>er</sup> au pape Clément VII, un Médicis, à l’occasion du mariage du second fils du roi, Henri, avec Catherine, nièce du pape qui bénit le mariage à

Marseille (fig. 1). Elle n’avait pas été tissée pour l’évènement, mais bien avant dans le XVI<sup>e</sup> siècle, et l’on ignore tout de sa réalisation, présumée dans les Flandres et longtemps supposée antérieure à l’avènement de François I<sup>er</sup> <sup>3</sup>. L’emblématique de Louise de Savoie, les salamandres sans couronne, et une source d’archives <sup>4</sup> mal interprétée donnaient à penser que l’écu royal était un ajout plus tardif. Mais une restauration récente a montré qu’il était d’origine, donc que l’œuvre n’était pas antérieure à 1515, et même, théoriquement, à septembre 1516 si l’on considère la facture du collier de l’ordre de Saint-Michel, modifié à cette date <sup>5</sup>. En fait, la tapisserie a pu être commencée en 1515 et le collier modifié alors que le tissage était en cours d’exécution. Quant au *terminus ad quem*, il paraît fixé par la présence du chiffre de Claude de France, morte le 20 juillet 1524 <sup>6</sup>. D’après l’état actuel des connaissances, la tapisserie aurait donc été tissée entre le début du règne de François I<sup>er</sup> et juillet 1524.

La composition de Léonard de Vinci pour le réfectoire de Sainte-Marie des Grâces à Milan, terminée peu avant 1500, a suscité un engouement immédiat et a donné lieu à de nombreuses copies. Parmi les plus célèbres, on peut citer celle de Saint-Germain-l’Auxerrois, celle, disparue, commandée par le cardinal d’Amboise pour son château de Gaillon, celle réalisée à Blois pour le couvent des Cordeliers, ou

encore celle commandée par le chanoine Gabriel Gouffier <sup>7</sup>. Toutes ces copies présentent des variantes, comme c’est le cas pour la tapisserie. En effet, à Milan, la scène se passe dans une pièce fermée couverte d’un plafond à caissons. Dans le fond, trois ouvertures percent la semi-pénombre de la pièce à la manière d’un triptyque lumineux, et le Christ s’inscrit sur la baie centrale, plus large. Dans la tapisserie, l’effet de lumière est complètement différent, car le plafond à caissons a disparu, l’arrière-plan offre une vue dégagée sur un paysage de collines. Il est séparé du premier plan par un portique à grandes arcades surmonté d’une galerie haute, prétexte à la représentation d’un abondant décor architectural.

De chaque côté, la tenture est bordée d’un immense candélabre, chacun étant interrompu à mi-hauteur par une salamandre qui surgit des flammes. Quatre monogrammes, depuis longtemps étudiés et se rapportant à Louise de Savoie <sup>8</sup> et à François I<sup>er</sup> <sup>9</sup>, occupent les angles de la tapisserie. Il faut signaler dans les candélabres la présence de vols, mais aussi de la guivre des Visconti (fig. 2), en motifs affrontés, qui ne semble pas avoir été repérée à ce jour. Certains auteurs mentionnent la présence de « serpents » <sup>10</sup>, mais il ne s’agit pas ici de simples motifs ophiomorphes, puisqu’un examen attentif montre nettement une figure engoulée, la guivre engoulant son issant.



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican – Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.

Fig. 1 - *La Cène*, tapisserie (Musées du Vatican).

Bordant la tapisserie en haut et en bas, deux longues frises de rinceaux, où alternent des vols et des salamandres, complètent le cadre entourant la scène principale. Enfin, des cordelières ourlent cette large bordure faite de candélabres et de frises dont le décor mêle emblématique et pures formes ornementales<sup>11</sup>.

### L'ARRIÈRE-PLAN ARCHITECTURÉ ET SON DÉCOR

L'arrière-plan ne représente pas une architecture réelle, antique ou italienne, mais plutôt l'idée que l'on se fait alors de l'architecture antique ou italienne en France. On additionne des détails italianisants, empruntés aux gravures, mais aussi aux décors sculptés déjà réalisés au début du XVI<sup>e</sup> siècle : ceux-ci emploient le nouveau répertoire ornemental de la Renaissance mais sont interprétés avec une sensibilité toute particulière. Alain Erlande-Brandenburg, le premier, a remarqué que «les maladresses de cette

composition architecturale invitaient à penser que le peintre qui avait exécuté le carton ne connaissait pas l'Italie mais était en revanche familier des premiers monuments du nouveau style qui s'élevaient alors en France<sup>12</sup>». Comparant la tapisserie à la peinture de Léonard de Vinci, Alessandra Rodolfo note : « Cette scène

se déroule cependant dans un tout autre espace-temps : il ne s'agit plus de Milan mais de la France, nous ne sommes plus à la fin du XV<sup>e</sup> siècle mais plus loin dans le temps, dans les années 1520<sup>13</sup>. »

Le cartonnier n'avait sans doute pas une culture d'architecte qui lui aurait permis de donner à la galerie haute un garde-corps destiné à prévenir les chutes, avec des balustres beaucoup plus rapprochés<sup>14</sup>. De la même manière, les balustres sculptés dans le Val de Loire au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle, n'ont, eux non plus, aucun rôle structurel et doivent s'adosser à des supports. La perspective n'est pas maîtrisée. On aperçoit un plafond à caissons derrière les trois arcs, en anse de panier, mais les arcs qu'on devrait voir derrière, sous le niveau du plafond, sont absents. Les stalles de la chapelle de Gaillon (vers 1509) révèlent une fantaisie identique, car, sur l'un des dossiers aujourd'hui à la basilique Saint-Denis, celui de la sibylle tiburtine, on ne voit pas l'arc qui devrait soutenir, en arrière, le plafond à caissons (fig. 3). Les courtes colonnes jumelées, portées par



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican – Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.

Fig. 2 - La guivre des Visconti, détail de la tapisserie de la *Cène* (Musées du Vatican).

un pilier, pourraient être rapprochées d'un autre fragment des stalles de Gaillon, où l'effet est toutefois plus élégant, car les fûts des colonnes, plus allongés, portent non pas sur le chapiteau d'un pilier mais sur un piédestal (fig. 4). Dans les deux cas, le matériau des colonnes, coloré, simule le marbre. Alessandra Rodolfo rapproche les colonnes, qu'elle qualifie de « naines »,

de la tapisserie d'une gravure de Nicoletto da Modena montrant, dans la partie supérieure de l'image, le départ de deux colonnes qui portent elles aussi sur le chapiteau d'un pilier. Mais sur la gravure les fûts sont brisés, thème cher à l'artiste, ce qui explique leur nanisme<sup>15</sup>. Quoiqu'il en soit, ces premières observations donnent à penser que le cartonnier n'avait

pas nécessairement une connaissance directe de l'Italie mais s'était inspiré de ce qu'il avait pu voir en France.

L'analyse approfondie du décor d'architecture de la tapisserie conduit à d'autres observations similaires et renforce cette hypothèse, pressentie par Alain Erlande-Brandenburg. Les caissons des

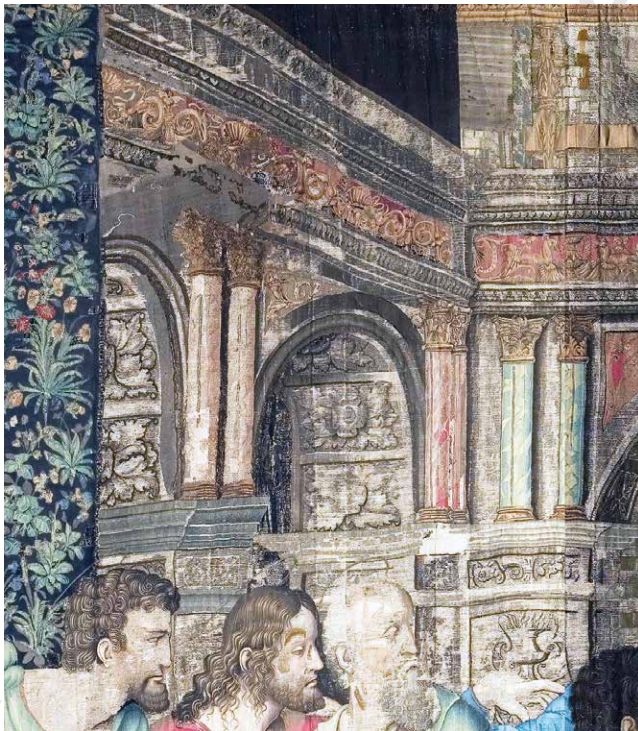


Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.

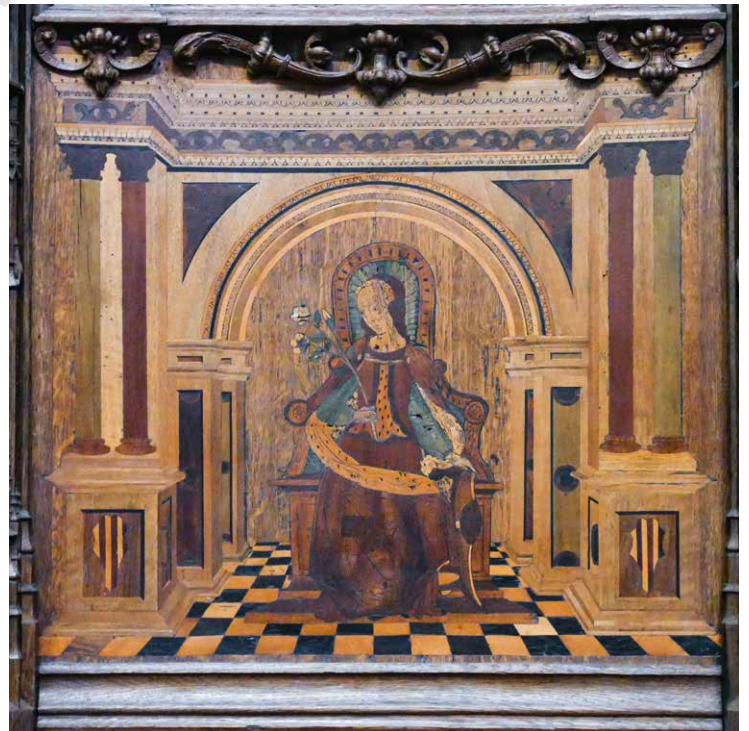


Cl. É. Hamon.

Fig. 3 - Caissons occultant l'arc situé à l'arrière : à gauche, détail de la tapisserie de la Cène (Musées du Vatican) ; à droite, détail des stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis.



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.



Cl. É. Hamon.

Fig. 4 - Colonnes jumelées : à gauche, détail de la tapisserie de la Cène (Musées du Vatican) ; à droite, détail des stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis.



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican – Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.

Fig. 5 - Caisson à rosace : à gauche, détail de la tapisserie de la *Cène* (Musées du Vatican) ; à droite, détail de l'intrados de l'arc de Gênes à Gaillon.

arcs latéraux (en partie dissimulés par de larges bandes de millefleurs typiques de la production des ateliers du Nord) sont meublés de rosaces caractéristiques des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles occupent tout le caisson et les feuilles sont découpées selon l'usage gothique, comme dans les intrados de Gaillon et de

Blois (fig. 5). L'écoinçon meublé de deux rinceaux symétriques (fig. 6) est semblable à celui du cloître Saint-Martin à Tours, élevé à partir de 1507 par les frères François<sup>16</sup>. La frise de rinceaux habités d'animaux ailés, affrontés de part et d'autre d'un vase, rappelle également une autre sculpture du cloître (fig. 7). Cependant, la



Cl. É. Thomas.

position des ailes est différente : elles sont abaissées dans la tapisserie et non dressées ; les animaux sont des équidés dans le premier cas et des bovins dans le second, mais la disposition d'ensemble et les vases sont très proches. Les chapiteaux à figures des doubles colonnes trapues sont du même type que ceux de l'hôtel d'Alluye à Blois : volume compact légèrement évasé où le tailloir et la corbeille ne sont pas nettement distincts, tailloir à angles coupés et dauphins en figures d'angle à tête tournée vers l'extérieur (fig. 8). Ce dernier détail est plein d'intérêt car le dauphin est habituellement interprété de manière différente en France et en Italie. Dans ce pays, l'enroulement d'angle correspond normalement à la queue de l'animal, la tête étant tournée vers l'intérieur, sur la corbeille du chapiteau, alors qu'en France le dauphin est plutôt orienté dans l'autre sens. Toutefois, il est remarquable de noter que les artistes italiens en France adoptent parfois la manière locale, à moins que la différence ne soit entre la vraie architecture et les œuvres d'architecture décorative. Ainsi, pour le tombeau de Louis XII, les Juste composent un chapiteau « à la française » où les dauphins sont tournés vers l'extérieur. De même, un retable créé en France vers 1520 et attribué à Girolamo Della Robbia comporte un chapiteau avec



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.



Cl. É. Thomas.

Fig. 6 - Écoinçon meublé de deux rinceaux symétriques : à gauche, détail de la tapisserie de la *Cène* (Musées du Vatican) ; à droite, détail d'un arc de la galerie orientale du cloître Saint-Martin à Tours.



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.



Cl. É. Thomas.

Fig. 7 - Animaux ailés affrontés de part et d'autre d'un vase : à gauche, détail de la tapisserie de la Cène (Musées du Vatican) ; à droite, détail d'une frise de la galerie orientale du cloître Saint-Martin à Tours.

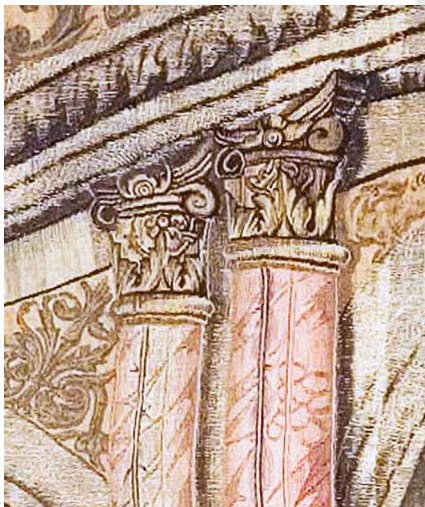


Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.



Cl. É. Thomas.

Fig. 8 - Chapiteaux compacts et évasés : à gauche, détail de la tapisserie de la Cène (Musées du Vatican) ; à droite, chapiteau de l'hôtel d'Alluye à Blois.



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.



Cl. É. Thomas.

Fig. 9 - Chapiteau à échine épaisse : à gauche, détail de la tapisserie de la Cène (Musées du Vatican) ; à droite, chapiteau du château d'Azay.

tête de dauphin en figure d'angle <sup>17</sup>. On ne peut exclure aussi l'hypothèse selon laquelle des œuvres d'architecture décorative, italiennes et précoces, auraient pu inspirer les sculpteurs français.

D'autres chapiteaux, à volutes (fig. 9), présentent une échine épaisse, au-dessus d'une corbeille feuillagée, caractéristique de la production française autour de 1515, avec une corbeille droite et des enroulements d'angles saillants.

Tous ces rapprochements montrent que les ornements représentés dans la tapisserie correspondent à des motifs connus et taillés dans les chantiers français autour de 1510, voire de 1515 pour le chapiteau à échine épaisse. Le foisonnement ornemental qui envahit tous les champs décoratifs de l'architecture feinte – pilastres, intrados, délardements, frises, etc. – est comparable à celui observé aux façades de Gaillon, de l'aile François I<sup>er</sup> à Blois, ou aux arcs sculptés dans la galerie orientale du cloître de l'ancienne collégiale Saint-Martin à Tours.

#### LE CADRE ORNÉ

Les candélabres latéraux, entourés d'une cordelière blanche, ont un axe vertical très mince animé de vases souples ; le peintre s'est intéressé plus à la ligne qu'à la matière. On y reconnaît des ornements



Cl. Gouvernorat de l'État de la Cité du Vatican, Direction des Musées du Vatican, tous droits réservés.

Fig. 10 - Salamandres, détails de la tapisserie de la *Cène* (Musées du Vatican).

appréciés durant la première Renaissance française : vases striés, godronnés, étroits, et à col largement débordants, *putti* ailés, dauphins en départ de candélabre – comme à l'arc de Gênes à Gaillon, vers 1507 –, ou encore maigres cornes d'abondance dans lesquelles picorent des oiseaux adossés. D'autres détails, plus complexes, témoignent d'une source d'inspiration différente, sans doute un dessin ou une gravure, ainsi le buste féminin en figure sommitale et les satyres assis sur le rebord d'un vase. Laure Fagnart a rapproché ces candélabres de ceux gravés par Nicoletto da Modena, et a reproduit en particulier une gravure conservée à l'Albertina à Vienne, où le candélabre se termine par une figure féminine proche de celle de la tapisserie et où l'on reconnaît les très caractéristiques satyres aux poignets liés dans le dos<sup>18</sup>. La datation des gravures de Nicoletto da Modena est rarement précisée (fin XV<sup>e</sup>, début XVI<sup>e</sup> pour celles qui sont citées) et la chronologie ne permet pas d'affiner la comparaison, mais la proposition est convaincante. Ces rapprochements avec la gravure ne sont pas contradictoires avec celui que nous mettons en évidence, entre le décor de la tapisserie et celui de l'architecture de la première Renaissance française. Au contraire, ils confortent l'idée d'un cartonnier familier de

l'architecture française, qui connaîtrait l'Italie à travers les dessins et les gravures. D'où l'impression d'une certaine diversité relevée par Alessandra Rodolfo qui évoque « un langage visuel mixte, celui de l'Italie et de la France auquel s'ajouterait çà et là une touche de Flandre<sup>19</sup> ».

Mais le plus important pour l'identification et la datation de la tenture, et passé jusqu'à présent inaperçu, est la différence entre les deux salamandres placées au milieu des candélabres : celle de gauche s'enlève sur des flammes jaunes, celle de droite sur des flammes rouges (fig. 10)<sup>20</sup>. On sait le caractère essentiel des couleurs dans tout ce qui touche à l'environnement du roi, comme celles des étoffes de son logis<sup>21</sup>. La tapisserie de la *Cène* n'échappe pas à la règle et les couleurs qui y sont employées ne sont pas le fruit du hasard, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de la salamandre royale. Or, le jaune et le rouge sont – avec le blanc – les couleurs que le jeune François d'Angoulême avait adoptées. Alain Erlande-Brandenburg en relève précisément la présence dans la tapisserie du musée de Boston, venue à Paris pour l'exposition *Les chefs-d'œuvre de la tapisserie* et qui fait l'objet du cœur de son article. Antérieurs au sacre, « les chapeaux de triomphe s'enlèvent sur un fond jaune, les motifs d'arabesque sur un fond rouge

et la cordelière est d'argent<sup>22</sup> ». L'auteur précise que François conserva ces couleurs quelque temps après son accession au trône, puisque les gentilshommes de sa suite les portaient après son sacre, lors de son entrée à Paris en février 1515<sup>23</sup>. Toutefois, le roi n'utilisera plus le jaune et le rouge au-delà de 1516-1517. Il a alors abandonné ces couleurs, pour ne conserver que le blanc, et aussi le noir et le tanné, attestés dès le mois de mai 1517 au pèlerinage du Saint-Suaire<sup>24</sup>.

Ces observations resserrent singulièrement la datation de la tapisserie. En effet, il faut désormais exclure l'hypothèse selon laquelle la tapisserie aurait été réalisée au-delà des années 1516-1517, date à laquelle François I<sup>er</sup> a abandonné l'usage des couleurs de François d'Angoulême. La réalisation de la tapisserie devait être suffisamment avancée en 1516 pour qu'on ne puisse plus modifier les couleurs du roi.

Cette découverte exclut une première hypothèse formulée récemment, selon laquelle Léonard de Vinci aurait pu superviser le travail de peintres italiens ou français à la cour de François I<sup>er</sup> pour les cartons préparatoires, puisqu'il n'est arrivé en France qu'à l'automne 1516<sup>25</sup>. Elle apporte aussi un éclairage nouveau sur une autre hypothèse, évoquée plus haut, qui propose de voir en Matteo dal Nassaro

le cartonnier de la tapisserie. Matteo dal Nassaro était-il en France en 1515-1516? Rien ne permet de l'affirmer, bien que la chose passe souvent pour établie. La source de ce quiproquo réside dans une médaille commémorative de la bataille de Marignan et dans une intaille, réalisées vers 1515 pour François I<sup>er</sup> et attribuées à Nassaro, notamment par Jules Guiffrey dès 1879<sup>26</sup>. Mais Guiffrey n'a pas dit que Nassaro était en France en 1515, et le graveur aurait très bien pu réaliser la médaille et l'intaille en Italie. Cette hypothèse n'a d'ailleurs pas été exclue par Henri de la Tour, qui s'est posé la question de la date du départ de Nassaro en France, sans pouvoir y répondre : « À quel moment se place le départ de Matteo? [...] Ce qui est certain, c'est que Matteo travailla pour François I<sup>er</sup> dès l'année 1515, puisqu'il faut lui attribuer une des deux médailles commémoratives de la bataille de Marignan et une intaille qui date sûrement de la même époque. Ce qui est également hors de

doute, c'est que, dès 1521, on le trouve installé en France<sup>27</sup>. » À partir de cette date en effet, Matteo dal Nassaro a reçu d'importantes commandes, précisées dans des comptes, et qui montrent sa présence en France, notamment pour des cartons de tapisseries comme les *Bucoliques*<sup>28</sup>. Matteo dal Nassaro a très bien pu réaliser la médaille et l'intaille en Italie, mais il est exclu que les cartons de la tapisserie aient pu être réalisés depuis l'Italie par un cartonnier non familier des subtilités de la sculpture ornementale des chantiers français.

\*

\*\*

Le style des éléments d'architecture est en parfaite cohérence avec la datation affinée de la tapisserie, qui a été achevée dès les premières années du règne de François I<sup>er</sup>. Le même foisonnement ornemental enflamme l'architecture feinte

et celle du temps. L'imaginaire des formes est le même, le cartonnier s'est inspiré des chapiteaux au volume compact et légèrement évasé des années 1510 et du chapiteau à échine épaisse apparu vers 1515. Cette date marque avec précision un tournant important dans le décor de l'architecture, une césure à partir de laquelle l'ornement s'est assagi dans le Val de Loire : les motifs sont alors devenus moins nombreux et se sont limités à des champs décoratifs spécifiques. Le regard du peintre n'a pas eu le temps de saisir ce passage d'une manière à l'autre et ses cartons ont fixé les formes exubérantes de la première Renaissance française, que, de toute évidence, il connaissait bien. Alain Erlande-Brandenburg avait perçu que la tapisserie de Boston et celle de la *Cène* étaient « deux productions extrêmement proches dans le temps ». Il avait vu juste, car la pièce du Vatican suit de près la tapisserie de Boston.

## NOTES

\* Chercheur associé CESR Tours, UMR 7323.

1. L'hypothèse a été formulée par L. Cogliari-Arano, « Andrea Solario en France, Mostra al Département des Peintures », *Raccolta Vinciana*, XXII, 1987, p. 194. Elle a été reprise depuis, notamment par Laure Fagnart, « L'arazzo con le insegne di Francesco d'Angoulême e di Luisa di Savoia, conservato nella Pinacoteca dei Musei Vaticani. Alcune ipotesi sull'origine lombarda del cartone », dans *Il Genio e le Passioni, precedenti, innovationi riflessi di un capolavoro*, Pietro C. Marani (dir.), cat. exp. Milan, Palazzo Reale, mars-juin 2001, Milan, 2001, p. 165-171. Selon Laure Fagnart, Pietro C. Marani s'est aussi interrogé sur le rôle possible joué par Bramantino : « Come suggerisce Pietro C. Marani, ci sarebbero numerosi indizi che farebbero guardare al Bramantino come possibile tramite verso l'autore del cartone alla base dell'arazzo del Vaticano » (*ibid.*, p. 167). L'auteur précise dans la note 37 la source de cette information (« comunicazione orale, 29 décembre 2000 »).

2. Alessandra Rodolfo, « Sur les traces de Léonard de Vinci en France : trame de soie, d'argent et d'or, l'énigme de la tapisserie de la *Cène* », dans *La Cène de Léonard de Vinci, un chef d'œuvre d'or et de soie pour François I<sup>er</sup>*, Pietro C. Marani (dir.), Paris, 2019, p. 102-119. Matteo dal Nassaro était graveur de médailles, peintre, musicien, auteur de cartons pour d'autres tapisseries.

3. Alain Erlande-Brandenburg a, le premier, étudié la tapisserie de la *Cène* dans une communication du

1<sup>er</sup> décembre 1973, publiée l'année suivante : Alain Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », *Bulletin de la Société de l'art français*, 1974, p. 19-31 ; c. r. par Francis Salet dans *Bull. mon.* t. 133-1, 1975, p. 90-91.

4. *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, t. 2, 1888, 6525, cité par A. Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », art. cit. note 3, p. 262. Un ordre de paiement à Nicolas de Troyes, orfèvre, en date du 28 novembre 1533 « pour l'achat de draps de soie, d'or et d'argent nécessaires à l'enrichissement d'une tapisserie où est représentée la Cène » a donné à penser que l'écu royal, orné de trois fleurs de lis et entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel, avait été ajouté après 1515. Tous les auteurs s'accordaient sur cette interprétation avant la restauration de la tapisserie.

5. À cette date, on a remplacé les aiguillettes par des cordelières nouées. Voir A. Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », art. cit. note 3, p. 24, et Anne-Marie Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire, symbolique et politique à l'aube de la Renaissance*, Paris, 1987, p. 440.

6. La lecture du monogramme dans les angles supérieurs de la tapisserie est difficile, comme l'a remarqué Alain Erlande-Brandenburg, qui le déchiffre avec prudence et ne mentionne pas le C. Laure Fagnart en propose plusieurs lectures dont l'une associant le F royal et le C de Claude (L. Fagnart, « Louise de Savoie, arts, lettres et pouvoir à la cour de France », dans *La Cène de*

*Léonard de Vinci...*, op. cit. note 2, p. 88-101, et plus spécialement p. 98). Alessandra Rodolfo mentionne la lettre C dans « le cartouche de l'une des bordures latérales » (A. Rodolfo, « Sur les traces de Léonard de Vinci en France... », art. cit. note 2, p. 108), vraisemblablement dans le candélabre gauche où l'on distingue des lettres un peu effacées pouvant être en F et un C.

7. Alain Erlande-Brandenburg a mentionné les copies nombreuses de la *Cène* dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle et a souligné l'intérêt du sujet, sur lequel il appelle de ses vœux une étude (A. Erlande-Brandenburg, « Les tapisseries de François d'Angoulême », art. cit. note 3, p. 27). Laure Fagnart a œuvré dans cette direction, citons en particulier : « Contributions à la fortune de la Cène de Léonard de Vinci en France : la copie de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris et la copie de Saint-Martin à Saint-Martin des Monts », *Raccolta Vinciana*, n° 31, 2005 ; « L'engouement pour la Cène de Léonard de Vinci à la cour de France sous les règnes de Louis XII et de François I<sup>er</sup> », *Bulletin des amis du château et des musées de Blois*, n° 33, décembre 2002, p. 32-40. Sur la Cène des Cordeliers à Blois, voir Hélène Lebedel, « Une Cène d'après Léonard à Blois », *Bulletin des amis du château et des musées de Blois*, n° 33, décembre 2002, p. 41-49. Sur la Cène commandée par Gabriel Gouffier, qui fut doyen du chapitre cathédral de Sens après avoir été chanoine et archidiacre d'Étampes, voir Thierry Crépin-Leblond, « L'origine de la copie de la Cène de Léonard par Marco d'Oggiono à Écouen », *Revue de l'Art*, n° 130, 2002, p. 60-62.

8. Monogramme composé des lettres L-O-S-E pour Louise, Orléans, Savoie, Epernay. Voir A. Erlande-Brandenburg, «Les tapisseries de François d'Angoulême», art. cit. note 3, p. 26.

9. Voir note 6.

10. A. Rodolfo, «Sur les traces de Léonard de Vinci en France...», art. cit. note 2, p. 110.

11. Sur l'usage de la cordelière dans l'emblématique de la Renaissance, voir *Le blason des temps nouveaux. Signes, emblèmes et couleurs dans la France de la Renaissance*, préface de Michel Pastoureau, cat. exp. Musée national de la Renaissance, château d'Écouen, 10 octobre 2022-6 février 2023, Paris, 2022, p. 176-178.

12. A. Erlande-Brandenburg, «Les tapisseries de François d'Angoulême», art. cit. note 3, p. 28.

13. A. Rodolfo, «Sur les traces de Léonard de Vinci en France...», art. cit. note 2, p. 110 et cat. 22a.

14. Il s'agit d'une double balustrade. On aperçoit, derrière, une deuxième ligne horizontale qui est la partie supérieure d'une seconde balustrade, placée de l'autre côté de cette sorte de galerie à ciel ouvert.

15. Vienne, Albertina Museum, inv. DG1952/389 et 1982/390, premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle (A. Rodolfo, «Sur les traces de Léonard de Vinci en France...», art. cit. note 2, p. 111 et note 45).

16. Les frères François travaillèrent au château d'Amboise jusqu'à la mort de Charles VIII puis vinrent travailler sur plusieurs chantiers à Tours.

17. *Retable de la chapelle du château de Cognac*, terre cuite émaillée stannifère (Sèvres, Cité de la céramique, inv. MNC 9100). Sur la question des chapiteaux, voir Annie Cospérec, *Les chapiteaux de la première Renaissance française*, mémoire de DEA, inédit, Jean Guillaume (dir.), Tours, CESR, 1981, et Évelyne Thomas-Dagnas, *Le système ornemental de*

*la première Renaissance française*, thèse de doctorat, inédite, Jean Guillaume (dir.), Tours, CESR, 1998, p. 79-84.

18. L. Fagnart, «L'arazzo con le insegne di Francesco d'Angoulême...», art. cit. note 1. Alessandra Rodolfo reprend le même exemple et rapproche aussi les «satyres enchaînés et opposés» des dessins, gravures et estampes de Nicoletto da Modena, notamment Londres, British Museum, inv. 1845.0825.656. Voir A. Rodolfo, «Sur les traces de Léonard de Vinci en France...», art. cit. note 2, p. 111 et note 40.

19. *Ibid.*, p. 110 et cat. 22a. L'auteur précise : «Entre les arcades se déploie un paysage verdoyant seulement ponctué d'un château et de bâtiments à toit à double pente qui font penser à une culture du nord de l'Europe alors qu'un petit ruisseau serpente vers l'horizon barré de montagnes et de collines.»

20. Nous avons pris la précaution de poser la question d'une éventuelle altération des couleurs au laboratoire de restauration des tapisseries et tissus des musées du Vatican, qui a procédé à la restauration de la tapisserie. Nous remercions Pietro C. Marani qui nous a personnellement confirmé que les couleurs n'avaient pas été modifiées, et Chiara Pavan, responsable du laboratoire cité plus haut, qui a précisé dans sa réponse : «Les couleurs de la tapisserie sont toutes d'origine. Elles ont subi des changements comme c'est normal, mais pas de manière aussi substantielle. Il n'y a pas de changement de couleur dans les zones qui vous intéressent, seulement des désaturations» («I colori presenti sull'arazzo sono tutti originali. Hanno subito com'è normale dei cambiamenti, ma non in maniera così sostanziale. Sulle zone che a lei interessano non ci sono viraggi, ma solo delle desaturazioni»).

21. Évelyne Thomas, «Les lits royaux d'Amboise sous Charles VIII et Anne de Bretagne : étoffes, couleurs et décor», *In situ, revue des patrimoines*, n°40 : *Lits historiques. Première anthologie des lits européens du*

*XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes des journées de février 2018 au Louvre et à l'École du Louvre, 2019, p. 40.

22. A. Erlande-Brandenburg, «Les tapisseries de François d'Angoulême», art. cit. note 3, p. 24. Lors des fêtes qu'il donna pour le remariage de Louis XII avec Marie d'Angleterre en novembre 1514, François I<sup>er</sup> était revêtu de «satin rouge, jaune et blanc» au cours de la première journée de joutes. Les aides de ses tenants étaient «tous acoustrez de satin blanc et jaulne et bardez de même» (note 3 p. 24).

23. *Ibid.* Voir aussi Monique Chatenet, «Les couleurs de François I<sup>er</sup>», dans *Mélanges en l'honneur de Claude Mignot*, Paris, 2019, p. 33-42, où l'auteur se livre à une fine analyse chronologique des couleurs du roi lors d'événements successifs.

24. Lors du pèlerinage du Saint-Suaire en mai 1517, «la petite troupe de jeunes seigneurs, qui accompagne le roi porte ses nouvelles couleurs, «ainsi, les couleurs du roi sont bien à cette date le noir, le blanc (ou l'argent) et le tanné» (*ibid.*, p. 38).

25. L'hypothèse a notamment été proposée par A. Rodolfo, «Sur les traces de Léonard de Vinci en France...», art. cit. note 2, p. 170.

26. Jules Guiffrey, «Matteo dal Nassaro de Vérone, graveur en pierres fines et en monnaies du roi François I<sup>er</sup> (1528-1530)», *Nouvelles archives de l'art français*, 2<sup>e</sup> série, t. 1, 1879, p. 69-72.

27. Henri de la Tour, «Matteo dal Nassaro», *Revue numismatique*, 3<sup>e</sup> série, t. XI, 1893, p. 517-561.

28. J. Guiffrey a étudié l'importante commande des *Bucoliques* en 1521 (J. Guiffrey, «*Les Bucoliques* de Virgile en broderie [1521], document communiqué et annoté par Jules Guiffrey», *Nouvelles archives de l'art français*, 2<sup>e</sup> série, t. 1, 1879, p. 45-54). Matteo dal Nassaro apparaît aussi à plusieurs reprises dans le *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, t. 2, 1531-1534 (il n'est pas mentionné dans le tome 1 [1515-1530], même sous des identités fantaisistes comme c'est le cas dans le tome 2).

## TABLE DES MATIÈRES

### ARTICLES

#### Ingrid Geelen

Faste et dévotion à la cour de Bourgogne : la chapelle de Louis de Gruuthuse à Bruges (vers 1472)..... 107

#### Évelyne Thomas

Architecture et décor "français" dans la tapisserie de la *Cène*, d'après Léonard de Vinci..... 129

#### Maxine Geneste

Le sauvetage de la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers au XIX<sup>e</sup> siècle d'après les archives du chanoine Joubert..... 137

### MÉLANGES

#### Geneviève Bresc-Bautier

Jean Cox, un sculpteur anversois actif dans la France de Louis XIV..... 147

### ACTUALITÉ

#### Cher

Ainay-le-Vieil. Étude du secteur nord-est de l'enceinte du château (Camille Collomb)..... 155

#### Eure-et-Loir

Chartres. Cathédrale Notre-Dame : restauration du bras sud ; premières observations sur les tirants en bois des voûtes (Camille Collomb, avec la coll. de Fabienne Audebrand et Irène Jourd'heuil)..... 159

#### Lot

Soulomès. D'un commandeur l'autre : apport de l'héraldique dans l'histoire de l'église hospitalière et de ses décors peints (Emmanuel Moureau)..... 162

### CHRONIQUE

#### Architecture civile. XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle. Angleterre, France

Grandes salles palatiales : à propos du *hall* et de Westminster (Pierre Garrigou Grandchamp)..... 167

Nîmes (Gard) : apports pluridisciplinaires au service de l'architecture civile (Anne-Laure Napoleone)..... 168

#### Iconographie

Une figure oubliée d'un épisode biblique : l'architréclif (David H. Sick, trad. Jean Lelaidier)..... 169

#### Sculpture XII<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle. Circulation des artistes et des matériaux

L'utilisation du « marbre » de Purbeck en Normandie au Moyen Âge (Katrin Brockhaus)..... 170

La sculpture de la fin du Moyen Âge et de la renaissance en Haute-Marne : vingt ans de recherches et de publications (Geneviève Bresc-Bautier)..... 171

#### Maîtres-verriers. Pratiques et techniques. Angleterre, Allemagne. XIX<sup>e</sup> siècle

Des maîtres-verriers et de leurs pratiques dans l'Angleterre du début du XIX<sup>e</sup> siècle (Isabelle Lecocq)... 172

Transmission des savoirs : Ulrich Daniel Metzger et la recette de la sanguine attribuée à Hans Jakob Güder (Karine Boulanger)..... 172

#### Conservation et création aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Un ecclésiastique archéologue en Alsace (Françoise Hamon)..... 173

Redécouverte d'une personnalité oubliée entre Saint-Petersbourg et la France (Françoise Hamon).... 174

### BIBLIOGRAPHIE

#### Historien de l'art

Laura de Fuccia et Eva Renzulli (éd.), *André Chastel et l'Italie, 1947-1990, Lettres choisies et annotées* (Claudia Cieri Via)..... 175

#### Architecte

Alexia Lebeurre et Claire Ollagnier (dir.), *François-Joseph Bélanger, artiste architecte (1744-1818)* (Jacques Moulin).. 176

#### Urbanisme

Federico Cantini, Fabio Fabiani, Maria Letizia Gualandi et Claudia Rizzitelli (dir.), *Le case di Pisa. Edilizia privata tra Età romana e Medioevo* (Pierre Garrigou Grandchamp)..... 177

Julien Foltran, *Vivre en ville près d'une abbaye. Les pays d'Aude du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Alet, Caunes, Lagrasse* (Pierre Garrigou Grandchamp)..... 178

Chris King, *Houses and Society in Norwich, 1350-1660. Urban Buildings in the Age of Transition* (Pierre Garrigou Grandchamp)..... 179

Yann Lignereux et Hélène Rousteau-Chambon (dir.), *Nantes révolutionnaire. Ruptures et continuités (1770-1830)* [Marie-Luce Pujalte-Fraysse]..... 180

#### Architecture civile et religieuse

Dany Sandron, *Sous les pavés, les caves ! Une clef pour l'histoire des arts et de l'architecture au Moyen Âge* (Jean Mesqui)..... 180

Jean-Marie Allard, *Hospitaliers et Templiers dans la Creuse* (Pierre Garrigou Grandchamp)..... 181

<b>Castellologie</b>		<b>Trésors d'églises</b>	
Denis Hayot, <i>L'architecture fortifiée capétienne au XIII<sup>e</sup> siècle. Un paradigme à l'échelle du royaume</i> (Jean Mesqui).....	182	Judith Kagan et Marie-Anne Sire (dir.), <i>Trésors. Trésors des cathédrales</i> (Michele Tomasi).....	189
<b>Vitrail</b>		<b>Manuscrits enluminés</b>	
Michel Hérold (dir.), <i>Les vitraux du midi de la France. Région Occitanie, Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur</i> (Isabelle Lecocq).....	183	Marina Bernasconi Reusser, Christoph Flüeler et Brigitte Roux (dir.), <i>Trésors enluminés de Suisse. Manuscrits sacrés et profanes</i> (Christian Heck).....	191
Karine Boulanger, avec la collaboration d'Élisabeth Pillot, <i>Les vitraux de Poitou-Charentes et d'Aquitaine</i> (Isabelle Lecocq).....	185	<b>Iconographie</b>	
<b>Sculpture et polychromie</b>		Christine Beier, Tim Juckes, Assaf Pinkus (éd.), <i>How do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art</i> (Christian Heck).....	192
Guillaume Fonkenell (dir.), <i>Le renouveau de la Passion : la sculpture religieuse entre Paris et Chartres autour de 1540</i> (Béatrice de Chancel-Bardelot).....	187	<b>Dessins</b>	
Markus Schlicht, Aurélie Mounier, Maud Mulliez, avec la collaboration de Pascal Mora et Romain Pacanowski, <i>Les Couleurs des albâtres anglais. Polychromie, production et perception médiévales</i> (Laurence Pauliac)..	189	Bénédicte Gady (dir.), <i>Le dessin sans réserve. Collection du musée des Arts décoratifs</i> ; Pauline Chougnnet et Jean-Philippe Garric, <i>La ligne et l'ombre. Dessins d'architectes (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)</i> [Nicolas Moucheront].....	192
		<b>RÉSUMÉS</b> .....	195

#### LISTE DES AUTEURS

**Fabienne AUDEBRAND**, chargée de protection à la conservation des Monuments historiques ; **Karine BOULANGER**, ingénieur de recherche au CNRS, centre André Chastel ; **Geneviève BRESCH-BAUTIER**, conservateur général honoraire du patrimoine ; **Katrin BROCKHAUS**, docteur en histoire de l'art ; **Béatrice de CHANCEL-BARDELOT**, conservatrice générale, Musée de Cluny, Paris ; **Claudia CIERI VIA**, professeur ordinaire d'Histoire et Théories de l'Art, Sapienza Université de Rome ; **Camille COLLOMB**, responsable d'opération, archéologue médiéviste spécialiste de l'archéologie du bâti et des enduits peints ; **Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP**, général de corps d'armée (Armée de terre), docteur en Histoire de l'art et archéologie ; **Ingrid GEELLEN**, docteur en Histoire de l'art ; conservateur-restaurateur, Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA-KIK), Bruxelles ; **Maxine GENESTE**, diplômée de Master 2 de l'École du Louvre, Paris ; **Françoise HAMON**, professeur honoraire, université de Paris IV-Sorbonne ; **Christian HECK**, professeur émérite d'Histoire de l'art médiéval, université de Lille ; **Irène JOURD'HEUIL**, conservateur régionale des Monuments historiques, DRAC Centre – Val de Loire ; **Isabelle LECOQ**, chercheur, Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles ; **Jean LELAIDIER**, traducteur ; Jean Mesqui, ingénieur général des Ponts et Chaussées, docteur ès Lettres ; **Nicolas MOUCHERONT**, doctorant à l'EHESS de Paris et à l'Université IUAV de Venise ; **Jacques MOULIN**, architecte en chef des Monuments historiques ; **Emmanuel MOUREAU**, chargé de protection Monuments historiques, CRMH de Toulouse ; **Anne-Laure NAPOLEONE**, chercheur associé Framespa, université de Toulouse-Le Mirail ; **Laurence PAULIAC**, doctorante, université Paris Nanterre, UMR 7041 Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn) / Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Cultures – Arts – Sociétés (CELAT) ; **Marie-Luce PUJALTE-FRAYSSÉ**, maître de Conférences HDR en Histoire de l'art moderne, université de Poitiers ; **David H. SICK**, professor of Ancient Mediterranean Studies, Rhodes College, Memphis, Tennessee, U.S.A. ; **Évelyne THOMAS**, chercheur associé CESR Tours, UMR 7323 ; **Michele TOMASI**, professeur d'histoire de l'art médiéval, université de Lausanne.

# 1- Coordonnées

## Sociétaire 1 :

Nom : .....

Prénom : .....

Date de naissance : .....

## Sociétaire 2 :

Nom : .....

Prénom : .....

Date de naissance : .....

Adresse : .....

.....

Code postal : ..... Ville : .....

Téléphone : .....

Mobile : .....

Courriel : .....

Déclare(nt) adhérer à la SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE et verse(nt) la cotisation au titre de l'année 2023 d'un montant de..... € par

chèque bancaire

carte bancaire sur [www.sfa-monuments.fr](http://www.sfa-monuments.fr)

Fait à ..... le .....

Signature

# 2- Cotisations 2023

## Adhésion SIMPLE

individuel ..... 60 €

couple ..... 90 €

## Adhésion de SOUTIEN

individuel ..... 140 €

couple ..... 200 €

## Adhésion BIENFAITEUR

individuel ..... 360 €

couple ..... 500 €

## Adhésion JEUNE -35 ans

individuel ..... 30 €

La Société française d'archéologie est une association reconnue d'utilité publique. À ce titre elle est habilitée à délivrer un reçu fiscal.

Bulletin d'inscription à renvoyer à la  
Société française d'archéologie (SFA)  
5, rue Quinault - FR75015 Paris

Tél. 01 42 73 08 07

Courriel : [contact@sfa-monuments.fr](mailto:contact@sfa-monuments.fr)

# 3- Abonnements 2023

Pour tout abonnement l'adhésion à la Société est obligatoire.

Bulletin monumental ..... 53 €

*BM tarif jeune -35 ans* ..... 30 €

Congrès archéologique de France ..... 47 €

*Congrès tarif jeune -35ans* ..... 26 €

## 4- Majoration FRAIS DE PORT

(résidents hors France métropolitaine seulement)

*Frais d'envoi par voie postale inclus pour la France métropolitaine.*

Adhésion + 1 publication ..... + 10 €

**TOTAL cotisation avec /sans abonnement**

.....€

L'adhésion et les abonnements sont valables pour une année civile (du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre)

Imprimé en France  
par Corlet imprimeur  
14110 Condé-en-Normandie  
N° d'imprimeur : 23050028-  
Dépôt légal : juin 2023



**CNL**

CENTRE NATIONAL DU LIVRE



ISBN : 978-2-36919-201-5

s o c i é t é   f r a n ç a i s e   d ' a r c h é o l o g i e