



**HAL**  
open science

## L'Entrée à Jérusalem

Christiane Raynaud

► **To cite this version:**

Christiane Raynaud. L'Entrée à Jérusalem. *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*, 2021, 2 (2), pp.157-190. hal-03552684

**HAL Id: hal-03552684**

**<https://hal.science/hal-03552684v1>**

Submitted on 2 Feb 2022

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



L'ENTRÉE À JÉRUSALEM  
IMAGES DE L'ACCUEIL (*OCCURSUS*) DU MILIEU  
DU XIV<sup>E</sup> S. AU DERNIER TIERS DU XV<sup>E</sup> S. LECTURES MULTIPLES

THE TRIUMPHAL ENTRY INTO JERUSALEM  
IMAGES OF THE WELCOME (*OCCURSUS*) FROM THE MIDDLE OF THE 14<sup>TH</sup>  
CENTURY TO THE LAST THIRD OF THE 15<sup>TH</sup> CENTURY. MULTIPLE READINGS

*Christiane Raynaud*<sup>a\*</sup>

Fechas de recepción y aceptación: 26 de julio de 2021 y 25 de agosto de 2021

*Résumé* : L'Entrée à Jérusalem bénéficie dans les représentations artistiques depuis l'époque paléochrétienne d'une composition stable. Comme elles, les images des livres liturgiques français des derniers siècles du Moyen Âge, principale source étudiée ici, à côté d'ouvrages de spiritualité et de théologie morale, retiennent l'*occursus*, l'accueil. Les éléments mis en scène changent peu. Parmi les variants, ceux qui affectent la description du groupe qui accueille (Juifs hiérosolymitains, Juifs de passage et Gentils d'après les textes) ont été privilégiés par rapport à celle de Jésus et des apôtres. La diversité de traitement constatée ne tient pas seulement à des considérations esthétiques, elle atteste de lectures multiples d'un moment exceptionnel.

*Mots clés* : Entrée à Jérusalem, Jésus, Juifs, Communauté, Manuscrits enluminés, Lecture multiple.

*Abstract*: The Entry into Jerusalem has enjoyed a stable composition in artistic representations since the early Christian period. Like them, the images

<sup>a</sup> Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines.UMR Telemme. Université d'Aix-Marseille.

\* Correspondencia: Université d'Aix-Marseille. Département d'Histoire. Jardin du Pharo, 58 Boulevard Charles Livon, 13007 France.

E-mail: [christiane.raynaud@anciens.univ-amu.fr](mailto:christiane.raynaud@anciens.univ-amu.fr)



in the French liturgical books of the last centuries of the Middle Ages, the main source studied here, alongside works of spirituality and moral theology, retain the *occursus*, the welcome. There is little change in the elements presented. Among the variants, those affecting the description of the welcoming group (Hierosolomite Jews, visitor Jews and Gentiles according to the texts) have been privileged over that of Jesus and the apostles. The diversity of treatment observed is not only due to aesthetic considerations, but attests to multiple readings of an exceptional moment.

*Keywords:* Entry into Jerusalem, Jesus, Jews, Communitie, Illuminated manuscripts, multiple reading.

## 1. INTRODUCTION

Dans les *Visual studies*, les recherches s'attachent aux émotions figurées et à celles engendrées en retour par l'image<sup>1</sup>, démarche complémentaire de l'attention portée au commanditaire, au destinataire et au public. Des peintures sont conçues pour les susciter et entretiennent des liens étroits avec des performances diverses : cérémonies, réceptions et entrées solennelles, représentations théâtrales (miracles, mystères)<sup>2</sup>. Dans ces performances, l'entrée, qu'elle soit messianique, royale, princière, épiscopale, revêt un intérêt particulier pour ces connotations politiques<sup>3</sup>. Coulet, dans un article fondamental (Coulet, 1979, pp. 672-683) sur les entrées royales, impériales et pontificales, souligne que ce cérémonial, connu dès l'Antiquité, a été renforcé par la référence à l'entrée triomphale du Sauveur à Jérusalem, mise en scène dans la liturgie par une procession annuelle, le dimanche des Rameaux (Bale, 2010).

Cette entrée tout au long du Moyen Âge fournit l'essentiel du scénario, avec l'*occursus* geste d'accueil des citoyens allant au devant du visiteur hors les murs, qui précède l'*adventus*. Il repère dès le XII<sup>e</sup> s. un changement dans les

<sup>1</sup> Depuis 2004. Ensuite la démarche est devenue plus fréquente, voir par exemple Groebner (2009).

<sup>2</sup> Le théâtre religieux donne lieu à des centaines de représentations en France du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> s. Runnals (1998).

<sup>3</sup> Des processions reconstituent l'entrée de Jésus à Metz et à Saint-Riquier à l'époque carolingienne, et à Cambrai à l'époque romane (Platelle, 1986, pp. 65-80).



entrées impériales et pontificales. Les papes reprochent aux Juifs leur aveuglement, après avoir reçu le rouleau de la Thora. En 1312 pour l'entrée de l'empereur Henri VII, lors de son couronnement romain, la scène est interprétée et figurée avec un contresens. Les spectateurs ont cru que l'Empereur faisait un cadeau à la communauté en lui remettant le rouleau. Dans les mêmes circonstances, Boniface VIII (1294-1303) et Innocent VII (1404-1406) après un discours de reproche à l'intention de la communauté juive, lui tournent le dos et, pour restituer le rouleau, le font passer par dessus leur épaule gauche, geste de mépris qui provoque des débordements, des agressions sur les Juifs<sup>4</sup>. Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle paroles et gestes sont intégrés dans la liturgie.

Dans le même temps Coulet note pour les communautés juives, lors des entrées civiles et pontificales, un déplacement du cadre de l'accueil à la fin du cérémonial. Les deux éléments concordent : le discours sur l'aveuglement prélude à la proclamation du rejet. Suivent bientôt les expulsions massives. Nirenberg (2001) et (2013)<sup>5</sup> et Bale (2010) ont étudiés les relations entre Juifs et Chrétiens au prisme de la place accordée aux violences extrêmes de la Passion<sup>6</sup> dans la culture visuelle des sociétés de la fin du Moyen Âge. Verdon (2008) observe que les représentations du Christ dans la Passion dominent numériquement et tendent à colorer tout autre sujet jusqu'à la naissance du Sauveur. Dans l'entrée de Jésus une menace pèse sur l'événement, en apparence joyeux, cinq jours avant sa mort.

Cette ambivalence, qui marque le répertoire des formules associées à la représentation des Juifs dans l'*occursus*, laisse-t-elle une place aux stéréotypes stigmatisants ? Ont été réunies pour cette étude lettres historiées, miniatures

---

<sup>4</sup> Cette mutation est contemporaine du renouveau du thème iconographique des deux lois, avec l'Église triomphante et Synagogue aveuglée par un bandeau perdant sa couronne.

<sup>5</sup> Pour Nirenberg (2001) les violences commises en Aragon contre les minorités sont ponctuelles et ces communautés sont intégrées. Un ouvrage plus récent (Nirenberg, 2013) évoque une tradition occidentale d'antijudaïsme. Voir aussi Schreckenber (1999).

<sup>6</sup> L'agonie du Christ étant alors au cœur de la dévotion des fidèles, les interrogations portent sur les stéréotypes dans les œuvres d'art, vecteurs éventuels d'antijudaïsme (Hourhane, 2009).



et grandes peintures qui rappellent l'événement<sup>7</sup>. Elles appartiennent<sup>8</sup> à des ouvrages liturgiques<sup>9</sup>, de théologie morale<sup>10</sup>, de spiritualité<sup>11</sup> et à une traduction de la Bible en vers français<sup>12</sup>. Elles ont été réalisées entre le milieu du xiv<sup>e</sup> s. et au xv<sup>e</sup> s. dans l'espace français principalement<sup>13</sup> par des artistes parisiens et quelques provinciaux<sup>14</sup>. Elles sont surtout destinées à des clercs, des religieux et des laïcs dévots<sup>15</sup>. Quelques représentations de la fin du xiii<sup>e</sup> s.<sup>16</sup> et des peintures du début du Quattrocento ont été retenues à titre de comparaison<sup>17</sup>.

En se tournant vers ceux qui accueillent Jésus à la Porte Dorée, en s'attachant peut-être moins au Christ, aux Apôtres, le propos s'inscrit dans les réflexions récentes des historiens qui s'interrogent sur la nature des entrées royales, l'existence d'un dialogue et la réaction des spectateurs (Alazard et Mellet, 2013, pp. 9-22). Précisément les représentations de l'entrée à Jérusalem, moment

<sup>7</sup> 28 images : 8 sont reproduites figure 1 à 8, les autres (fig. 9 à 28) sont consultables en ligne sur le site [Enluminures.culture.fr](http://Enluminures.culture.fr)

<sup>8</sup> Il s'agit d'un sondage aléatoire. Les livres d'heures méritent une étude spécifique ex. *Très Belles Heures de Notre-Dame* du duc de Berry, ca.1409, Turin, Museo Civico d'Arte antica ms in n° 47, fol. 193.

<sup>9</sup> Deux graduels ; trois évangélistes ; les Épîtres et Évangiles pour toute l'année traduit par Jean de Vignay ; un recueil de *Sermones de tempora et de sanctis*; trois bréviaires dont un pour un laïc (Leroquais, 1933) ; un sacramentaire, dix missels (Leroquais, 1924 ; Els, 2017) ; le *Rational des divins offices* de Guillaume Durand traduit par Golein (Nourrigeon, 2018) ; un psautier pour Marguerite de Bourgogne (Boinet, 1921 ; Leroquais, 1940).

<sup>10</sup> Le *Speculum humanae Salvationis* (Perdrizet, 1908 ; Wilson, 1984).

<sup>11</sup> La *Vie de Jésus Christ, le Pèlerinage de Jésus Christ* de Guillaume de Digulleville (Veysseyre, 2008 ; Camille, 1984).

<sup>12</sup> *Le roman de Dieu et de Sa Mère* d'Herman de Valenciennes (Rachetta, 2018 ; Spiele, 1975).

<sup>13</sup> Annexe 9.1. Lieu de réalisation.

<sup>14</sup> Annexe 9.2. Artistes et ateliers.

<sup>15</sup> Annexe 9.3. Possesseurs.

<sup>16</sup> Figures 5 et 6.

<sup>17</sup> Trois œuvres majeures: 1. Giotto, 1301-1306, église de l'Aréna de Padoue, Chapelle des Scrovegni, fresque avec des personnages presque grandeur nature voir Pisani (2015). 2. Duccio, 1308-1311, La Maestà, Sienna Museo dell'opera metropolitana del Duomo, retable face postérieure couronnante, premier des 26 épisodes de la Passion à méditer, il a aussi une fonction liturgique voir Arasse (2008, pp. 230-231) et Verdon (2008, pp. 137-138) et 3. Pietro Lorenzetti, fresque du transept gauche, voûte, église inférieure de la basilique Saint-François d'Assise, entre 1310 et 1319 (Frugoni, 2003, pp. 82-83).



de paix et d'harmonie, de joie, se font-elles l'écho des mutations décrites par les historiens, sont-elles exemptes d'une interprétation erronée des textes ou peuvent-elles donner lieu à un contresens de la part du lecteur ? La première partie analyse le regard porté sur le Christ vers qui tout converge. La seconde examine les conséquences pour les représentations de la Ville Sainte et du Peuple de Dieu, et la dernière la richesse des relations qui les réunissent.

## 2. UNE ENTRÉE MESSIANIQUE

Les représentations de l'entrée reflètent la rencontre de deux conceptions du Messie : roi d'Israël pour les Juifs, il est celui qui, par son sacrifice, est le Sauveur et dont la royauté n'est pas de ce monde pour les chrétiens. Il existe une longue tradition de figuration de l'épisode. Dès l'époque paléochrétienne<sup>18</sup> la composition des images paraît fixée, l'influence byzantine n'apportant pas de modifications majeures<sup>19</sup>, car elle est fidèle aux Écritures (Boespflug, Spieser et Heck, 2000). L'image est construite autour de Jésus. Comme elle peut donner lieu à une longue méditation, la créativité des artistes trouve à s'exprimer par des détails signifiants repris des textes que la transcription visuelle oblige à compléter.

L'entrée messianique<sup>20</sup> est évoquée par les quatre Évangiles canoniques (Mt 21, 1-9, Mc 11, 1-10, Lc 19, 28-40, Jn 12, 12-15), le récit le plus long étant celui de Matthieu. À proximité de la fête de la Pâque juive, Jésus décide de faire une entrée solennelle. D'après Matthieu, il l'organise en envoyant deux disciples chercher à Bethphagé un ânon. Sur cette monture, il entre à Jérusalem et se manifeste publiquement comme le Messie que les Juifs attendent. Une foule nombreuse venue à Jérusalem pour la fête l'accueille en déposant

---

<sup>18</sup> Boespflug (2018, p. 81) : relief du Sarcophage de Junius Bassus daté de 359, en dessous de la représentation du Christ son *adventus*.

<sup>19</sup> Entrée triomphale de Jésus. Mosaique de la chapelle Palatine du Palais des Normands, de Palerme (XII<sup>e</sup> s.).

<sup>20</sup> Ce n'est pas une entrée triomphale au sens romain (Mc 11, 1-10) car Jésus n'est pas solennellement accueilli par les autorités de la Ville mais pour Lc (19, 36-38) elle est royale. Focant et Marguerat (2012, p. 366).



des vêtements sur son chemin et en agitant des branches coupées aux arbres, ou rameaux.

Sa situation dans l'image et sa position par rapport au groupe traduisent visuellement son statut et sa nature. Il est seul<sup>21</sup> ou plus souvent au premier rang devant les apôtres. Le nombre de ses disciples est variable : un, puis deux (fig. 4, 5, 6), trois (fig. 2), quatre (fig. 1) puis au fil du temps sept (fig. 7), dix (fig. 8), douze (fig. 3), avec la Vierge<sup>22</sup>. Ils ont un nimbe, le sien porte une croix, annonçant son sacrifice. Figure 8, il est discret, translucide avec de fins rayons dorés, loin des ors du Christ de gloire. Les images, fig. 1, 4, 7, le montrent souvent pieds nus, par humilité, alors que les apôtres sont parfois chaussés<sup>23</sup>. Judas se distingue déjà par sa position de dos (fig. 3), l'absence de nimbe (fig. 6) et le visage de face (fig. 8), comme le diable.

Une véritable rhétorique combine la morphologie des pièces du costume (tunique, manteau) et la couleur des vêtements. Leur diversité et leur association sont un des moyens pour le peintre de donner une touche personnelle à la scène. Surtout elles donnent à voir un malentendu fondamental avec la foule et la plupart des apôtres, qui ne savent pas. Les images sont construites autour d'une tension entre l'accent mis sur le fait que Jésus va mourir, son humilité et, plus rare, l'énonciation de son identité : il est le Seigneur. Deux situations se présentent : il ne porte qu'une tunique (fig. 1, 3, 4, 7, 8) ou il s'est enveloppé, par-dessus elle, d'un manteau (fig. 2, 5, 6). Tout ce qu'il porte est monochrome<sup>24</sup>. Le bleu, le gris, le mauve sont associés au deuil, au malheur, au désarroi. Les couleurs même saturées sont mates, éteintes, malgré quelques hachures dorées en fin de période. Ce premier pôle chromatique est majoritaire.

<sup>21</sup> Seul (9, 11, 12, 14, 28), l'attention du lecteur se concentre sur lui, ou il se détache du groupe (20, 26, 27).

<sup>22</sup> Un apôtre (22, 24), deux (17, 21), trois (13, 16, 19, 20), cinq (26), sept (15), neuf (10, 23) les douze et la Vierge derrière eux (27) ou devant deux siècles plus tard (25). Cette image d'un *Évangélaire* à l'usage de l'abbaye Sainte-Geneviève prive Jésus de nimbe alors que les apôtres le conservent.

<sup>23</sup> Il est seul, déchaussé (fig. 11, 12, 18, 19, 24). Les orteils sont seuls visibles, sinon le pied, la cheville, ou mi-mollet, suivant l'affichage que le peintre entend accorder à l'humilité.

<sup>24</sup> La tunique est bleue (fig. 4), grise (fig. 2), mauve (fig. 2) non teinte (fig. 3) ou verte (fig. 1), rose (fig. 3). Le manteau est bleu (fig. 5), gris (fig. 2), mauve (fig. 1), non teint (fig. 1) ou rose (fig. 2) rouge (fig. 2) doré (fig. 1).



La gamme des beiges plus ou moins soutenus (fig. 1), qui renvoie au non-teint au dépouillement (fig. 4), dans des dessins rehaussés de couleurs, s'y rattache. Une miniature italienne (fig. 6) fait contraster le vert couleur de l'espérance et le rouge, couleur du pouvoir et du sang des martyrs. Autour de ce dernier, avec le rose, son substitut, et par exception avec le doré<sup>25</sup>, est constitué un autre pôle, minoritaire, pour le Roi d'Israël, le Seigneur. Tunique et manteau ne sont pas de même couleur<sup>26</sup>. Dans un premier cas, il y a redondance de la même idée et emprunt au même pôle. Plus souvent, permettant au lecteur d'enrichir sa lecture, le deuil et la proclamation de la royauté se conjuguent ainsi (fig. 5). Une troisième couleur, sur la doublure du manteau – jamais pour la tunique sans couture – permet d'ajouter une nuance comme fig. 2, où elle est vermillon.

Jésus-Christ, qui accomplit ce qui a été annoncé dans l'Écriture, porte un livre comme déjà dans les représentations byzantines (fig. 2), il est vert<sup>27</sup>. Jésus manifeste l'acceptation de la Passion qui l'attend<sup>28</sup> et indique la direction qu'il prend vers Jérusalem (fig. 3, 4, 6, 7) : il est accomplissement. Dans la plupart des images, comme fig. 1, 2, 8, il bénit ceux qui s'avancent vers lui, ce que les textes ne précisent pas. Cette bénédiction, réponse à l'acclamation pour une royauté terrestre, qu'il récuse, est peu probable, elle serait une acceptation, une manifestation orgueilleuse. Le geste se fait auriculaire et annulaire repliés sous le pouce, majeur et index serrés (fig. 5), l'index et le majeur sont écartés comme pour jeter un sort en référence au sort de la ville qu'il annonce dans l'évangile de Jean<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Le *Missel d'Autun* à l'usage de Beaune, Dijon, 110, fol. 117 v. fait exception : la tunique bleue est semée d'un décor de trois points blancs trinitaires. Le manteau est le seul doré, doublé de rouge. Le Christ, Pierre tenant une palme et les apôtres sont ne sont plus accueillis par la population et la ville est évoquée de manière négative.

<sup>26</sup> Mais, dans un missel de la fin du XIII<sup>e</sup> s. Clermont-Ferrand, ms. 0062, fol. 67 v. les deux sont gris.

<sup>27</sup> Le livre du Christ est rouge dans le *Missel de Clermont-Ferrand*, ca. 1280-1290 (fig. 12). Porté par un apôtre, il est rouge aussi, dans le *Psautier 1273 de la Bibl. de Ste-Geneviève* ca. 1225-1250 (fig. 26). Il est blanc couvert de sceaux pour le Christ et l'évangéliste Jean ca. 1335 dans le *Missel à l'usage de l'abbaye de Montier-en-Der* (fig. 22).

<sup>28</sup> Dans le *Psautier 1273*, B. S. G., il accepte, sans rien pouvoir empêcher (fig. 26) : le bras qui bénit et celui qui tient le licol se croisent.

<sup>29</sup> Un renvoi partiel et inexact à la position des mains dans la *Birkat Hacohanim* où l'annulaire et le majeur sont écartés, les autres doigts restant allongés, résultat d'une mauvaise



### 3. LA VILLE SAINTE ET LE PEUPLE DE DIEU

#### 3.1 Jérusalem

Jésus se rend à Jérusalem, les images étant narratives, la cité est sur la droite sauf dans une traduction de la Bible en vers français où il revient vers elle (fig. 1)<sup>30</sup>. Elles ne se distinguent guère des images des livres d'histoire, livres d'heures, encyclopédies, récit de voyages<sup>31</sup>. La spécificité de la ville historique apparaît peu. Deux formules sont proposées. Les enlumineurs individualisent la ville par une figuration du Temple dans une vue générale. La fig. 3, grande peinture du xv<sup>e</sup> s. montre un ensemble caractéristique du nord du royaume<sup>32</sup> avec sa monumentale église gothique. Les courtines en briques ou l'appareillage de pierres des tours, les canonnières, situent l'événement dans un environnement proche.

Les images les plus nombreuses, n'évoquent la ville que par une porte. Fig. 4, elle se distingue par le pignon du Temple visible à l'intérieur. Dès le xiii<sup>e</sup> s. le dôme de l'Anastasis de l'église du Saint-Sépulcre<sup>33</sup> est représenté derrière la tour où s'ouvre une porte<sup>34</sup>, choix qui met l'accent sur l'*occursus*. Le Christ arrive par une entrée orientale de l'enceinte, la Porte Dorée appelée aussi porte de l'Éternité<sup>35</sup>. Le plus souvent est figurée une tour-porte (fig. 2, 13, 18, 24,

---

observation, d'un geste rarement vu ? Comme le dessèchement du figuier une malédiction (Focant et Marguerat, 2012).

<sup>30</sup> Besançon (ms. 550, fol. 84 v.), Herman de Valenciennes, *Roman de Dieu et de sa mère*, premier quart du xv<sup>e</sup> s. Il n'est pas exclu que l'enlumineur ait utilisé un modèle existant par un système de calque. Pour le texte voir Rachetta (2018, pp. 261-299) et Spiele (1975).

<sup>31</sup> Sur la fonction de ces représentations, Rajohnsow (2021, pp. 781-863).

<sup>32</sup> Il pourrait s'agir selon Dominique Rigaux de l'abbaye de Loos.

<sup>33</sup> *Psautier de Marguerite de Bourgogne* (fig. 26) *Graduel de Fontevrault* (fig. 16), *Évangélaire de Sens* (fig. 27). *Bréviaire à l'usage de l'abbaye de St-Bénigne de Dijon* (fig. 14). Zaluska (1991).

<sup>34</sup> Ce n'est pas une allusion à la destruction de la basilique constantinienne qui a suscité la première croisade, l'accent est mis sur la pérennité du paysage architectural.

<sup>35</sup> Ce pourrait être la Belle Porte, où Pierre et Jean opèrent le premier miracle. La tradition y situe la rencontre entre Anne et Joachim. Vigouroux (1895-1912). Pour les Juifs, le Messie doit y faire son entrée dans la Ville.



28), avec deux échauguettes (fig. 1), ou une porte côtoyée par une tour<sup>36</sup> ou encadrée par deux tours (fig. 4, 5, 7, 8). Dans un *Missel à l'usage de Langres* de la fin du xv<sup>e</sup> s. la tour n'a pas de porte, ce qui a valeur de symbole et confère à la ville, fermée à celui qui vient, un aspect négatif<sup>37</sup>. Enfin dans cinq images Jérusalem n'est pas figurée (fig. 9, 11, 19, 21)<sup>38</sup>, comme fig. 6. L'utilisation d'un vocabulaire architectural générique facilite la transposition dans l'espace familier du lecteur, qui se substitue parfois à la Cité Sainte. Le Christ est accueilli dans la Jérusalem nouvelle par la foule qui vient à sa rencontre.

### 3.2 La foule, une communauté ?

Exégètes, théologiens et historiens se sont penchés sur sa composition, un enjeu. Se trouvent réunies dans la ville pour la fête de la Pâque juive : des Juifs hiérosolymitains ou non, des convertis<sup>39</sup> qui appartiennent aux nations autres qu'Israël, des pèlerins venus à Jérusalem, qui s'interrogent sur l'identité de Jésus, des étrangers non juifs, Grecs, Gentils. Enfin, Jésus est accompagné d'une multitude de disciples et de ceux que la résurrection de Lazare a convaincus. Le périmètre de la foule reste peu assuré avec une indétermination, concernant le nombre des participants. Elle est dense, constituée d'hommes, de femmes et d'enfants de toutes conditions, désordonnée<sup>40</sup>. En fait il s'agit de plusieurs foules (Mt 19-2, 20-29). Si la diversité des formules retenues par les enlumineurs est frappante, reflète-t-elle pour autant celle de la foule ou une communauté ?

<sup>36</sup> Un pan de courtine et la porte (fig. 16, 25), une grosse tour flanquée d'une plus petite (fig. 12, 17), la partie basse de la tour (fig. 22, 23).

<sup>37</sup> Dans le *Pèlerinage de Vie humaine* 1400 (fig. 20) une herse levée équipe la porte. Jérusalem est considérée comme un personnage négatif. Focant et Marguerat (2012, p. 110).

<sup>38</sup> Quatre lettrines sur quinze : le peu d'espace ne peut pas être la seule explication.

<sup>39</sup> Les prosélytes païens convertis au judaïsme ont accepté la circoncision. Les Juifs les appellent les prosélytes de justice. Les Craignant-Dieu non juifs qui ne l'ont pas subie, reconnaissent dans le Dieu d'Israël le vrai Dieu, se plient à certaines pratiques du judaïsme. Les Juifs les appellent les prosélytes de la Porte. Focant et Marguerat (2012, p. 470).

<sup>40</sup> Les Pharisiens s'indignent du débordement religieux de la foule et veulent que Jésus la fasse taire, il refuse (s'ils se taisent, les pierres crieront).



Lors des entrées royales, princières, épiscopales, les lecteurs sont accoutumés à voir des cortèges où la société urbaine toute entière avec ses corps constitués, ses hiérarchies, se donne à voir. Suivant la date de réalisation des manuscrits, ils n'ont plus l'occasion de voir les communautés juives défilier<sup>41</sup>. Deux images ne montrent personne venant accueillir Jésus. Dans le *Missel d'Autun* réalisé en Avignon au milieu du XIV<sup>e</sup> s. (fig. 13), cette absence se combine avec une représentation de Jérusalem limitée à une porte anonyme, s'ouvrant sur un espace obscur. Dans le *Rational des divins offices* réalisé en Bourgogne un siècle plus tard, est retenu le moment où Jésus, les deux équidés ayant été amenés par les apôtres, décide de se mettre en route (fig. 4). La population et la ville historiques ne sont plus nécessaires, comme lors de la procession annuelle des Rameaux.

Dans le tiers des images, la foule est évoquée par un<sup>42</sup> ou deux hommes (fig. 7). Ils sont l'étiquette du groupe. Dans le second tiers, pour renforcer l'idée de nombre, l'un est sur le seuil (fig. 2), Zachée est dans l'arbre et six personnes depuis les créneaux, donc dans la ville, observent la scène<sup>43</sup>. Masculine, la foule est disparate avec des différences d'âge<sup>44</sup>, de costume, de coiffure, de situation<sup>45</sup>, d'attitude et de gestes (brandir un rameau, étendre le manteau). Sans constituer un cortège déambulant<sup>46</sup>, elle apparaît dans six images comme une

<sup>41</sup> Le 21 juin 1306, Philippe le Bel décide l'expulsion. Le 17 septembre 1394, Charles VI fait expulser les derniers.

<sup>42</sup> Un homme (fig. 15, 20, 21, 28), deux (fig. 9, 10, 11).

<sup>43</sup> Le groupe sur le seuil comprend deux à quatre personnes, par exception jusqu'à six (fig. 9, 11, 12, 16, 26).

<sup>44</sup> Fig. 2, 3, 22, 25, deux âges se distinguent ; fig. 1, 5, 6, trois âges. Les autres sont des adultes d'âge médian (fig. 17, 18). La disparité d'âge se retrouve chez les apôtres. La barbe est associée à la maturité fig. 1, ou à l'âge avancé (fig. 3, 5, 6), quand elle est blanche, ou grise (fig. 20, 22, 27).

<sup>45</sup> Une partie devant la porte ou sur le seuil, l'autre à l'intérieur. Le premier rang du groupe est actif, le second est moins visible.

<sup>46</sup> *L'Évangélaire de Sens* de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> s. distingue un groupe constitué d'adultes s'avançant en dehors de la ville, un autre à l'entrée et le grand prêtre et les Pharisiens à l'intérieur (fig. 27).



communauté organisée<sup>47</sup>, plus visible dans les manuscrits d'origine italienne. Un enfant est devant les adultes et parmi les plus âgés figure le grand prêtre pour les Pharisiens (fig. 5 et 6). Dans les images tardives, les notables sont seuls (fig. 3).

Un petit nombre d'images montre un enfant, parfois seul à étendre un manteau<sup>48</sup>. D'après Barraud (1959), l'Écriture ne donnant pas de précision à ce sujet, il faut peut-être y voir une influence de l'évangile apocryphe de Nicodème dont l'expression les enfants des Hébreux pour désigner les Juifs, aurait été prise à la lettre : « des enfants qui coupent les rameaux pour joncher le sol »<sup>49</sup>. Matthieu suggère que ces foules (comme les infirmes guéris) sont des enfants, c'est-à-dire des êtres insuffisants à qui manque le royaume des Cieux (Focant et Marguerat, 2012).

Pour le lecteur médiéval, les enfants de chœur figurent en tête dans les cérémonies religieuses. À partir du dernier quart du XIV<sup>e</sup> s. les enfants sont aussi parfois en tête des cortèges, après une révolte, pour invoquer la clémence du prince victorieux qui va entrer en armes dans la ville pour la châtier. Dans les joyeuses entrées, les élites religieuses et politiques sont l'essentiel et les enfants ne sont pas représentés dans les images, même s'ils sont acteurs. Les montrer jonchant seuls le sol de leur manteau suggère aussi, qu'à la différence des adultes, ils sont susceptibles de se convertir.

### 3.3 Un portrait de groupe ?

Dans ce moment privilégié, les enlumineurs usent-ils de stéréotypes stigmatisants ? Le premier concerne le portrait de profil réservé aux Juifs, selon Bale (2010). Dans notre corpus la position la plus courante est celle de trois quart

<sup>47</sup> Dans le royaume, dans un *Missel* parisien du 1<sup>er</sup> tiers du XIV<sup>e</sup> s. se retrouvent des enfants, des adultes dont avec un calot (fig. 22), ailleurs des notables sous la direction du plus âgé (fig. 25) ou un prêtre encourageant les habitants qui étendent les manteaux (fig. 27).

<sup>48</sup> Un enfant (fig. 20), deux (fig. 22).

<sup>49</sup> Zachée est figuré avec une petite taille que le texte évoque, cela tient aussi à la difficulté de le représenter dans les ramures, un moyen de rendre compte de la hauteur de l'arbre.



face, celle de profil<sup>50</sup> est l'exception. Des lettres historiées réalisées en 1370 montrent dans un missel napolitain (fig. 5), trois Juifs sur quatre de profil et dans un missel de Bologne (fig. 6), deux sur quatre. Mais Jésus est représenté de profil pour montrer sa détermination à entrer dans la ville ou l'attention qu'il accorde à ses interlocuteurs (fig. 1, 7, 8) et un apôtre l'est aussi (fig. 5).

Le deuxième stéréotype concerne les chapeaux pointus<sup>51</sup>. Dans la plupart des images, les Juifs qui accueillent Jésus sont tête nue<sup>52</sup> : plus parmi ceux qui étendent les manteaux ou sont aux créneaux que ceux sur le seuil de la porte. Dans la loi juive, les observants doivent garder la tête couverte, ils se sont découverts pour faire honneur au Christ. Dans dix images, la coiffure indique des différences de statut, peut-être de fonction : trois chapeaux hauts à la mode et un calot (fig. 3), mais aussi un bonnet blanc et pour le grand prêtre dans l'*Évangélique de Sens* (fig. 27) un bonnet phrygien doré<sup>53</sup>. Les manuscrits italiens les montrent avec des cagoules (fig. 5 et 6) en lieu et place du talit. À partir de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> s. ils sont plus souvent couverts. Le chapeau pointu figure dans le *Speculum humanae salvationis* réalisé à Mons en 1461 (fig. 17) et dans un exemplaire provençal de 1470 (fig. 18)<sup>54</sup>. Pour les vêtements, dominant le bleu, le rouge<sup>55</sup>. Le jaune apparaît une seule fois (fig. 28) dans un Missel du xv<sup>e</sup> s. Le personnage, qui étend son manteau<sup>56</sup>, reste en

<sup>50</sup> Elle marque l'attention que l'on prête à quelqu'un, à une action, un événement, elle est souvent attribuée à ceux qui se présentent devant un supérieur (Garnier, 1992).

<sup>51</sup> Le chapeau apparaît dans des manuscrits hébreux Meyer (1980, pp. 380-383) et en France au xi<sup>e</sup> s. et en Italie au xii<sup>e</sup> s. Imposé par le concile de Latran de 1215, il est vu comme discriminant. Le concile de Vienne de 1311-1312 confirme l'obligation. Il est utilisé dans l'art pour les Juifs de la période biblique (Schreckenber, 1999).

<sup>52</sup> Tête nue dans 23 images sur 28. Les enfants le sont tous (fig. 22).

<sup>53</sup> Chapeaux (fig. 17, 18, 19, 22), bonnets (fig. 12). Au xvi<sup>e</sup> s. dans la foule un homme soulève le sien (fig. 25), au sol un chapeau rouge orangé à rebras blanc et avec pompon est assorti au costume de celui qui pose un manteau.

<sup>54</sup> Deux différents dans le manuscrit de Mons (fig. 17). Un pointu et un haut, dans le provençal (fig. 18).

<sup>55</sup> 20 images : le bleu est le plus porté (fig. 12), rouge (fig. 11), orangé (fig. 2), rose (fig. 3), mauve, blanc et beige (fig. 1).

<sup>56</sup> Une exception (fig. 27).



robe d'une couleur qui en diffère. Il porte souvent du bleu<sup>57</sup>, du rose plus que du rouge, plus inquiétant, du gris et du vert pris en mauvaise part (fig. 8), il est en chemise blanche.

Les images laissent peu de place aux stéréotypes. La nature des ouvrages, la circonstance, le fait qu'au quotidien les communautés ne se distinguent pas par leur costume, l'absence de contact visuel depuis plusieurs générations pour d'autres, peuvent tenir lieu d'explication. Au plan théologique la foule représentée est aussi celle des fidèles, pécheurs responsables par leurs péchés de la Passion, comme le lecteur, d'où peut-être la faible représentation de la Jérusalem historique et moins de Juifs que d'apôtres (fig. 1, 3, 7, 8)<sup>58</sup>.

#### 4. DES RELATIONS QUI PEUVENT ÊTRE EMPREINTES DE MALENTENDUS

Dans les miniatures, les fresques et pour les sculptures, les disciples, la foule et la ville tendent à être écartés, il ne reste parfois que le Christ bénissant sur son âne. Cette réduction, cette concentration, est un phénomène courant dans l'iconographie qui se retrouve pour la Cène et la Lamentation au pied de la Croix. Au xv<sup>e</sup> s. le répertoire des figures du Christ s'enrichit, l'entrée prend plus de consistance (Boespflug, 2018, pp. 237-238) et des d'objets attestent de l'inventivité des artistes, de l'influence du théâtre et des mystères. La majorité des types est apparue sans programmation écrite par un clerc. À cette époque est ainsi créé le Christ des Rameaux ou Palmesel, très populaire en Allemagne du sud, en Alsace et en Suisse. Une statue du Christ grandeur nature chevauchant un âne et bénissant, le tout monté sur quatre roues pour la procession des Rameaux. L'imagination des fidèles, lors de cette performance, puisqu'ils revivent littéralement dans leur univers familier cette entrée, est intense<sup>59</sup>. Avec ou sans support de ce type, suivant le trajet de la procession toute la ville ou

<sup>57</sup> 17 images : bleu (fig. 15), rose (fig. 10), rouge (fig. 6), gris (fig. 5), mauve (fig. 2), vert (fig. 2), blanc, or (fig. 1).

<sup>58</sup> Les apôtres sont plus nombreux (fig. 10, 11, 12, 13, 14, 24, 28).

<sup>59</sup> Le musée national du Moyen Âge aux Thermes de Cluny (inv. CL 23799) à Paris conserve une statue polychrome en tilleul, de 122x100x44 cm du dernier quart du xv<sup>e</sup> s. réalisée au sud de l'Allemagne (Boespflug, 2018, pp. 237-238).



une église du Sépulcre devient Jérusalem et les habitants se substituent à la communauté juive, expulsée depuis une génération dans le royaume.

#### 4.1 *La monture : une évocation entre anthropomorphisme et symbolique*

La veille de l'entrée, Jésus fait chercher un ânon<sup>60</sup> et sa mère<sup>61</sup>. La monture est modeste comme l'avait annoncé le prophète Zacharie (9, 4-5) pour montrer le caractère humble et pacifique de son règne. Pourtant, depuis Abraham, les personnages les plus honorables font leurs voyages à dos d'âne. Pour Vigouroux, l'utilisation de l'âne par Jésus tient à la volonté de montrer qu'il est un roi pacifique, l'âne animal noble est l'emblème de la paix alors que le cheval est celui de la guerre. Il n'est pas exclu devant le silence des textes que la monture ait été l'ânesse, la distance en est accrue d'autant, les chevaliers répugnent à monter une jument<sup>62</sup>. Jésus est à califourchon sur sa monture. L'artiste semble hésiter et adopte la version orientale, c'est-à-dire Jésus assis en amazone, comme sur un trône, en 1335 dans un *Missel à l'usage de l'abbaye de Montier-en-Der* (fig. 22)<sup>63</sup>. Le fait que les apôtres étendent leurs manteaux sur l'animal est conforme à la pratique générale : la selle n'est pas utilisée, une couverture ou un morceau d'étoffe attachée pour l'empêcher de tomber (lier ou ceindre l'âne) est étendue sur lui (fig. 5)<sup>64</sup>. Représentée de manière discrète, cette couverture est non-teinte, blanche, beige ou noire, plus souvent elle n'est pas visible pour signifier la pauvreté de Jésus. Il n'est pas accompagné par un ânier ou un serviteur et l'animal lui est prêté.

L'ânon (fig. 2, 3, 4, 6, 8, 26, 27) est trop petit pour être monté et sa mère, dont le pied est visible (fig. 7), sert de monture. Les pieds de Jésus ne sont pas

<sup>60</sup> Un ânon jamais monté selon Marc.

<sup>61</sup> Matthieu précise que Jésus indique que l'ânon est avec sa mère (Nieuviarts, 2021).

<sup>62</sup> Cuvelier dans la *Chanson de Bertrand Du Guesclin*, le souligne à propos d'un épisode de l'enfance du héros.

<sup>63</sup> Fig. 4, il est debout lors des préparatifs, non sur l'animal (fig. 23).

<sup>64</sup> Elle n'est pas figurée dans les deux images où les Juifs sont absents, il n'y a pas sur le sol de manteaux.



près du sol, pour préserver sa dignité mais à hauteur du ventre ou des genoux de l'animal. L'ânon n'est représenté que sept fois. Pour mieux distinguer le petit de sa mère, à la différence de taille est ajoutée quatre fois sur cinq celle de couleur. L'ânesse a le plus souvent une robe grise plus ou moins foncée, l'enlumineur la représente aussi marron et même noire, ce qui en fait un animal psychopompe<sup>65</sup>. La robe n'est pas toujours uniforme, le ventre, entre autres, peut être plus clair, la crinière plus foncée. Suivant le rôle que l'artiste entend lui donner, l'animal est représenté presque en entier même dans des lettres historiées (fig. 2, 5), la tête, le poitrail, les pattes avant (fig. 1, 6) avec l'ânon la tête jusqu'au poitrail (fig. 4), la tête seule pour les deux<sup>66</sup>. L'ânesse est dotée d'un licol (fig. 3, 5) ou tenue par une corde (fig. 6, 7, 8)<sup>67</sup>. Dans un tiers des cas, elle n'a rien (fig. 1, 2, 4), ce qui souligne la pauvreté du Christ. Pour l'ânon il s'agit d'exprimer le fait que l'animal n'a jamais été monté.

Les artistes bons peintres animaliers partagent avec leurs lecteurs des connaissances en éthologie qu'ils utilisent pour donner à voir des émotions moins par anthropomorphisme que de manière symbolique et dans une perspective didactique comme déjà dans les Bestiaires. Le comportement de l'ânon diffère de celui de sa mère. Sous elle ou plus souvent à ses côtés, une fois un peu avant, le petit a peur, oreilles couchées, face au manteau, mais (fig. 6) il partage son hostilité, oreilles dressées, tout en montrant les dents. L'ânesse<sup>68</sup> a d'autres réactions : elle salue Jésus quand les apôtres l'amènent<sup>69</sup>. Elle hésite à l'arrêt, une patte levée, si bien que l'apôtre Pierre doit la faire avancer (fig. 5), elle renifle le manteau (fig. 2), ou regarde le vêtement avec curiosité, col allongé<sup>70</sup> ou avec méfiance, oreilles couchées (fig. 1). Parfois, elle avance décidée et tête haute, tout en regardant les manteaux (fig. 3). Elle foule le manteau

<sup>65</sup> L'ânon (fig. 2, 3) a la même couleur que sa mère. Quand elle est différente, il a une robe marron (fig. 6), beige (fig. 8). Dans les dessins, les deux ne sont pas colorés (fig. 4).

<sup>66</sup> Une image ne montre que l'encolure dans la lettrine du *Missel à usage de Langres* au xv<sup>e</sup> s. (fig. 15).

<sup>67</sup> Le licol est blanc quand l'animal est noir dans un graduel ca. 1250 (fig. 16). Il est rouge, couleur du pouvoir, dans un Bréviaire dijonnais du début du xiv<sup>e</sup> s. (fig. 14). L'ânesse a un harnais avec une croupière (fig. 25, 28).

<sup>68</sup> Dans cinq images elle a pour allure l'amble (fig. 3, 8).

<sup>69</sup> *Vie de Jésus-Christ* ca. 1470-1480 (fig. 23).

<sup>70</sup> *Bréviaire à l'usage de St-Bénigne de Dijon*, début xiv<sup>e</sup> s. (fig. 14). Zaluska (1991).



avec précaution : elle s'apprête à poser une patte dessus (fig. 8), une est posée (fig. 7), la seconde s'apprête à l'être ou les deux le sont. Une image montre la bouche de l'ânesse près de la main de celui qui tient le manteau<sup>71</sup>, comme pour le mordre. La peur, l'agressivité, ne sont pas de mise face à la foule qui rend les honneurs royaux. Cependant, l'animal manifeste une prémonition que ne partagent pas les disciples de Jésus.

#### 4.2 *Les rameaux, Zachée et le figuier*

Matthieu évoque des branches d'arbres coupées pour joncher le chemin<sup>72</sup>. Sept miniatures montrent des rameaux en petit nombre<sup>73</sup>. Seize décrivent un arbre, comme fig. 1 et six, avec les rameaux qui viennent d'être coupés. Il figure devant la porte et évoque la Croix. Quelques images représentent deux arbres ou des bois (fig. 4). Les espèces ne sont pas toujours identifiables. Les arbres et leur frondaison sont un élément stylistique. Les peintres peuvent choisir de transposer et utiliser des espèces de l'Europe du nord ouest (feuillus). Il est possible de reconnaître quatre espèces, qui ont une valeur symbolique. Les palmes renvoient à la ville d'origine de Zachée, Jéricho ville des Palmiers. Elles sont associées aux bienfaits de la Terre promise pour les Hébreux.

Dans la tradition juive, les rameaux de palmier<sup>74</sup> et le mot « Hosanna » renvoient à la fête juive des récoltes *Souccot* mentionnée dans le livre du Lévitique. Symbole de la victoire pour les Grecs et les Romains, elles sont pour les Chrétiens celui de la victoire sur la mort et le mal et rappellent la glorification des martyrs (fig. 2)<sup>75</sup>. Le noisetier (fig. 5), est le bois de la croix d'après le témoignage d'un pèlerin de Piacenza au VI<sup>e</sup> s. qui visite le Golgotha et la décrit avec son inscription. L'olivier est le troisième arbre (fig. 6). Matthieu précise au début de son récit à propos des préparatifs de l'entrée « quand ils furent

<sup>71</sup> Il est en jaune. Lettre historiée, *Missel romain*, deuxième moitié du XV<sup>e</sup> s. (fig. 28).

<sup>72</sup> Elles sont brandies ou en nombre sont montrées en train de tomber de l'arbre.

<sup>73</sup> Une branche (fig. 2, 7) ; deux (fig. 6), d'espèces différentes (fig. 8) ; trois (fig. 5).

<sup>74</sup> Nouis (2018, p. 162) sur le palmier dans l'Ancien Testament à propos du verset 21, 9 de Mt.

<sup>75</sup> Comme déjà sur certaines stèles paléochrétiennes.



proches de Jérusalem et arrivés en vue de Bethphagé, au mont des Oliviers ». Duccio di Buoninsegna montre près de la grande porte de la ville une petite porte qui ouvre sur le jardin de Gethsémani, situé sur le mont des Oliviers.

Le figuier apparaît dans la rencontre avec Zachée, un épisode mineur bien séparé de l'entrée dans le *Pèlerinage de Jésus Christ* de Guillaume de Digulleville<sup>76</sup>. Ce chef des publicains (agents du fisc) à Jéricho, à l'annonce d'un passage de Jésus dans la ville, monte sur un figuier sycomore (Lc 11), car sa petite taille ne lui permet pas de bien voir. Interpellé par Jésus qui lui annonce qu'il souhaite loger chez lui, Zachée, touché par la grâce, promet de lui donner la moitié de ses biens et de réparer le tort fait durant l'exercice de sa fonction, rien n'est donc impossible à la grâce divine<sup>77</sup>. Matthieu évoque, lui, Bethphagé, la maison des figuiers, celle où se prépare l'entrée (Mc 11, 1). Dans 12 images Zachée est représenté lorsque intervient l'événement (fig. 2, 3, 7) : seul dans l'arbre<sup>78</sup>, ou parfois avec un autre personnage sur le seuil de la porte ou fig. 2, 3, 7 plusieurs<sup>79</sup>.

Le figuier réapparaît dans un autre épisode mineur qui intervient après que le Christ ait chassé les vendeurs du Temple (Mt 21, 18-23), première rupture avec les chefs du peuple. Un matin, rentrant dans la ville pour la seconde fois, Jésus a faim, il s'approche d'un figuier et ne trouvant que des feuilles, il dit « jamais plus tu ne porteras de fruit » et le figuier devient sec<sup>80</sup>. Quiconque refuse de recevoir le fruit du Père<sup>81</sup>, de reconnaître en Jésus ce caractère divin qui le rend supérieur à David (Mc 12, 35) et d'admettre qu'il tient son autorité

<sup>76</sup> Paris, Bibl. de l'Institut de France, 009, fol. 54 v., mais fol. 50, pour l'entrée un olivier.

<sup>77</sup> Après Pentecôte il aurait été le premier évêque de Césarée. Il n'est pas mentionné par les évangiles synoptiques lors de l'entrée, mais dans un écrit apocryphe.

<sup>78</sup> Il est avec deux autres (fig. 27), dans une scène qui se développe en bas de page et sur toute sa largeur.

<sup>79</sup> L'arbre sur lequel il est monté n'est pas toujours de la même essence.

<sup>80</sup> Mc (11, 12-13) et Nouis (2018). Ce n'est pas la saison, la parole de Jésus révèle la stérilité du figuier en la rendant visible. Selon Vigouroux, le Messie révèle la stérilité de son peuple. Il devient sec, parce qu'il refuse de puiser à la vraie vie en rejetant Jésus.

<sup>81</sup> Jn (12, 37-43) fait le constat de l'incrédulité à laquelle se heurte l'activité du Christ et l'explique d'après Ésaïe, 6-10 (Focant et Marguerat, 2012, pp. 471-472).



du Père, peut se reconnaître dans le figuier desséché<sup>82</sup>. L'arbre stérile mort est aussi un avertissement annonçant le malheur (Jr 2, 28), la chute de Jérusalem (Lc 19, 43-44). Aussi, dans trois images<sup>83</sup> et fig. 7 le jour de l'entrée, Zachée se trouve dans un figuier, par coalescence avec l'épisode de Jéricho, motif sans fondement scripturaire, autre qu'un apocryphe, qui plait aux commanditaires et aux lecteurs non sans quelques ambiguïtés. Elles se trouvent aussi en ce qui concerne d'autres éléments figurés.

#### 4.3 *Les manteaux pour joncher le sol*

Les habitants de Jérusalem sont représentés déposant sur le sol avec soin leurs manteaux comme pour un tapis d'honneur (Focant et Marguerat, 2012, pp. 110, 211). L'enlumineur saisit le moment où le vêtement est tendu vers le Christ avant d'être bien allongé et le montre parfois soulevé dans une envolée pour mieux le disposer. Il ne fait jamais le choix de montrer le moment où le manteau est enlevé car le geste, symbolique d'une conversion ou d'un changement de vie, est adopté par ceux qui entrent en religion. Si fig. 1 le personnage garde un vêtement long, plus souvent celui qui étend le manteau est en tunique ou vêtement plus court, ce qui laisse penser que chacun enlève son propre manteau conformément aux textes. Quelques images se distinguent par un geste ou une posture de l'intervenant. La manière de s'incliner, plus ou moins fortement, peut suggérer une réticence<sup>84</sup>.

Dans le *Missel d'Auvergne* de 1290 (fig. 12), le personnage présente debout en souriant l'intérieur d'un somptueux manteau rouge doublé de fourrures de

<sup>82</sup> Le figuier desséché est une métaphore du Temple (Mc 11-14) ; Nouis (2018, p. 316) ; Focant et Marguerat (2012, pp. 111, 213) même si d'après Marguerat, Norelli et Poffet (2003) il n'y a pas dans les évangiles synoptiques de rupture entre Jésus et le judaïsme.

<sup>83</sup> *Psautier de Marguerite de Bourgogne*, XIII<sup>e</sup> s., à côté des lis sont jetées (fig. 26) ; *Speculum humanae salvationis*, Provence 1470 (fig. 18) ; *Missel à l'usage de Langres* fin XV<sup>e</sup> s. (fig. 15).

<sup>84</sup> Le porteur (fig. 1) fléchit à peine la jambe, le visage levé vers Jésus. Dans le *Missel de Montier-en-Der* (fig. 22) 1335, il se met accroupi pour mieux étendre le manteau dévoilant des chausses grises péjoratives. Dans le *Speculum humanae salvationis* de 1461 (fig. 17), il se penche fortement sans plier les jambes.



vair comme pour envelopper le Christ<sup>85</sup>. Dans un *Missel à l'usage de Nantes* ca. 1450 (fig. 8) un des trois Juifs<sup>86</sup>, tête nue et en chemise, a mis un genou à terre comme ceux qui font amende honorable, terrible rituel qui accompagne les redditions (Moeglin, 1996).

Les textes des évangiles ne disent rien de ces manteaux. Le plus souvent un seul est représenté (fig. 1, 2, 5, 6, 7). Le personnage qui le tient est seul, ou un parmi d'autres qui n'étendent pas leur manteau, pas encore ou n'ont pas l'intention de le faire. Les fig. 3 et 8 en présentent deux, ce qui est l'occasion de jouer sur des contrastes chromatiques esthétiques. Seul *l'Évangélaire à l'usage de Sens* (fig. 27) en montre trois, profitant de la largeur de la marge de bas de page. Le vêtement est un signe d'identité, il distingue le riche du pauvre (Lc 19, 36; Nousis, 2018, p. 537). Les pièces sont très différentes. La plus fréquente est large, avec des manches longues, sans col et une fente à l'encolure (fig. 1, 2, 5, 7, 8)<sup>87</sup> ou encolure ronde et s'enfile sur le reste du costume. Le grand drap<sup>88</sup> (fig. 3, 6), dans lequel on s'enveloppe, est plus rare. La pièce est tenue poings fermés<sup>89</sup>, ou mains crispées sur l'étoffe, peut-être pour marquer la difficulté à s'en séparer ou en indiquer le poids, dans tous les cas, le geste devant le Christ est ambigu. Les mains sont allongées (fig. 1, 5, 6, 7, 8) pour mieux l'étendre. Le manteau rouge (fig. 3) est tenu poings fermés, le bleu mains allongées, sans doute pour signifier des intentions différentes de ceux qui les déposent<sup>90</sup>. Il est tenu par les épaules (fig. 1, 5, 8). Quand il l'est par les manches fig. 2, l'inclinaison du corps est moins forte et plus encore (fig. 7), lorsqu'il s'agit du bas des manches. Le manteau est monochrome, en tissu

<sup>85</sup> Tentation du pouvoir terrestre, comme lors de la troisième tentation de Jésus au désert.

<sup>86</sup> Le premier debout lève la tête vers le Christ et brandit une branche dans chaque main. Le second étend en se penchant un long manteau rouge. Les trois ont les cheveux noirs alors que le Christ et les apôtres sont roux ou ont les cheveux blancs.

<sup>87</sup> Encolure avec fente ou en V dans douze images et encolure ronde dans six.

<sup>88</sup> Drap dans six images.

<sup>89</sup> Dans le *Sacramentaire à l'usage de Senlis de 1280* (fig. 24), l'entrée devient confrontation. Le porteur tient un manteau, gris par les manches, poings serrés. Face à lui Jésus ferme sur un licol diaphane le poing gauche, mais il bénit de la main droite.

<sup>90</sup> Dans quelques cas une main tient la manche et l'autre l'épaule. Le drap cache les mains, dans un cas.



non teint, ce qui est rare, parfois doublé d'une autre couleur<sup>91</sup> ou de fourrure<sup>92</sup>, ourlé de fourrure ou tout en fourrure, brodé en entier<sup>93</sup> ou à l'encolure fig. 1 et 5, ou doré<sup>94</sup>. La couleur reprend celle de la tunique du Christ (fig. 2, 3), moins souvent celle de son manteau (fig. 6). La plus utilisée est le rouge (fig. 3, 5, 6, 7) en tenant compte du mauvais rouge, le orange et du rosé. Viennent ensuite le bleu (fig. 1, 3, 8)<sup>95</sup> et le gris associé à la trahison, à la duplicité, qui se rencontre pour des manuscrits réalisés entre 1270 et le premier quart du xiv<sup>e</sup> s. à Senlis, Dijon et fig. 2 à Tours<sup>96</sup>.

Dans les images ce sont des pièces communes, certaines sont exceptionnelles. D'une manière générale, les manteaux impériaux ou royaux lors des sacres et des couronnements, la chape des prélats lors des entrées épiscopales, sont essentiels au bon déroulement des rituels. Dans le Deuxième livre des Rois (9, 13) Jéhu proclamé roi d'Israël reçoit les honneurs royaux : tous étendent leurs manteaux à même les degrés<sup>97</sup>. Ici les manteaux somptueux rouges, fourrés, brodés proclament la souveraineté du Christ et font de l'entrée de Jésus une entrée messianique. Ils sont offerts avec respect par le peuple de Dieu au Messie. La plupart sont cependant ordinaires.

Pour tous au quotidien l'importance du vêtement ne fait pas de doute : on ne se contente pas de s'envelopper dans son manteau, il sert aussi de couverture pour la nuit. Dans la Bible (Ex 23-26; Dt 25, 13), la Loi exige que le créancier qui en a reçu un en gage le rende à son propriétaire avant le coucher du soleil, sous peine d'encourir le châtement divin. À la fin du Moyen Âge, ils figurent en bonne place parmi les objets mis en gage, dont la populace révoltée s'empare

<sup>91</sup> Dans l'*Évangélaire de Sens* (fig. 27) le doré est doublé de rouge et le rouge doublé de bleu.

<sup>92</sup> Fourrure de vair (gris et blanc ou bleu et blanc) ou couleur fauve pour le bas des manches, l'encolure.

<sup>93</sup> De blanc ou d'or.

<sup>94</sup> Doré en entier ou sous forme de fines hachures d'or sur du rouge soulignant les volumes, les plis.

<sup>95</sup> Mauve, dans un exemple.

<sup>96</sup> Dans le *Psautier de Marguerite de Bourgogne* (fig. 26) il est vert, symbole de l'espérance, de la jeunesse, mais couleur des infidèles.

<sup>97</sup> Josèphe dans les *Antiquités judaïques* évoque un manteau royal tissé d'or.



avec les registres de compte comme à Paris en 1380 ou à Senlis quand elle s'attaque aux communautés juives<sup>98</sup>.

Une des images, exceptionnelle, ne laisse pas de doute sur l'interprétation possible donnée par une partie des contemporains à l'*occursus*. Elle figure au début de la messe du Dimanche des Rameaux dans l'initiale D de « Dómine, ne longe fácias auxiliúm tuum a me, ad defénsiónem meam áspice : libera me de ore leonis, et a córnibus unicórnium humilitátem meam » d'un *Missel à l'usage du prieuré Saint Martin des champs de Paris*, en 1408 (fig. 21).

Le Christ à califourchon sur sa monture s'avance vers deux arbres, en bénissant. Zachée, le converti, dans la ramure et accroché à l'initiale, lance des rameaux. Un autre personnage entre les deux arbres, un pied à l'extérieur de la panse du D, l'autre à l'intérieur, étend, en le tenant par les manches, un manteau que l'ânesse foule déjà. D'un rouge orangé, la pièce est rebrodée de fleurs blanches. Au niveau de l'encolure, supposant de la part du lecteur une attention soutenue<sup>99</sup>, sous la main droite du personnage se voit une tête brune de face dont la barbe cache le haut de la tête d'un homme au visage de trois quart tourné vers le Christ et coiffé de rouge. Il s'agit de Satan pénétrant en Judas<sup>100</sup> (Lc 22, 3) : Pâque, la fête des Azymes approchait « Or Satan entra dans Judas, surnommé Iscariote, qui était du nombre des Douze ». Pour Jn (13, 27), lors de la Cène, Jésus annonce qu'il sera trahi et tend une bouchée à Judas : « À ce moment là, après la bouchée, Satan entra en lui ».

Dans l'offrande du manteau royal s'annonce déjà la trahison et la Crucifixion. Jésus enveloppé dans un manteau bleu sur une robe rouge va au martyr. Pierre, derrière lui, se tient les mains en signe d'affliction. L'ânesse – bouche ouverte – montre son hostilité, sa couleur pommelée gris et blanc montre que l'enlumineur considère sa réaction inappropriée, la trahison de Judas est nécessaire à la Rédemption.

<sup>98</sup> La pratique est générale, les princes mettent en gage des pièces d'orfèvrerie. Les prêteurs sont divers.

<sup>99</sup> Une longue méditation sur l'image passe par une observation précise de sa composition et des détails.

<sup>100</sup> Lors du banquet célébré pour la résurrection de Lazare, Judas, critique l'onction initiatrice de Marie, dévoilant sa cupidité (Focant et Marguerat, 2012, p. 469).



## 5. CONCLUSION

L'entrée à Jérusalem est au nombre des scènes de la vie du Christ, donnant lieu à des images complexes ayant une signification théologique subtile, autant de redoublement visuel de la liturgie. Les plus anciennes représentations sont retravaillées sur fond de développement de la dévotion christique. Ainsi la grande stabilité de la composition n'exclut pas des variantes qui enrichissent une symbolique déjà impressionnante. Elles affectent la représentation de Jésus, de la Ville et de la foule qui l'accueille. Certaines sont inspirées par les Apocryphes. D'autres tiennent à la réunion de l'épisode avec d'autres plus modestes évoqués par les Évangiles. Enfin, des éléments sont enlevés, d'autres ajoutés, autant de témoignages de la créativité des artistes qui reflètent un nouvel état d'esprit, mais aussi une distance par rapport à la ville historique et aux textes scripturaires. Reste que dans l'espace français et dans les ouvrages liturgiques ou religieux les représentations péjoratives de ceux qui accueillent le Christ sont minoritaires. Les images dénoncent plus un comportement, celui des pécheurs, qu'une communauté religieuse, mais quelques-unes ne sont pas exemptes d'ambiguïtés.

## 6. BIBLIOGRAPHIE

- Alazard, F. et Mellet, A. (2013). De la propagande à l'obéissance, du dialogue à la domination : les enjeux de pouvoir dans les entrées solennelles. In D. Rivaud, *Entrées épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre-Ouest de la France (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)* (pp. 9-22). Genève : Droz (Travaux d'humanisme et Renaissance, DVIII).
- Bale, A. (2010). *Feeling persecuted. Christians, Jews and images of violence in the middle ages*. London : Reaktion Books.
- Barraud, M. et Haldas, G. (1959). *La vie du Christ représentée par les peintres du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle et selon le texte sacré*. Lausanne : Nouvelles éditions.
- Boespflug, F. (2018). *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*. Paris : Bayard.



- Boespflug, F., Spieser, J.M. et Heck, C. (2000). *Le Christ dans l'art des catacombes du xx<sup>e</sup> s.* Paris : Bayard.
- Boinet, A. (1921). Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Genève. *Bulletin de la Société française de reproduction des manuscrits à peinture*, 5.
- Camille, M. (1984). *The illustrated manuscripts Guillaume de Digulleville's Pèlerinages 1330-1426.* Cambridge University.
- Coulet, N. (1979). De l'intégration à l'exclusion la place des Juifs dans les cérémonies d'entrée solennelle du Moyen Âge. *AESC*, 34, 4, 672-683.
- Digulleville de, G. (2008). *Pèlerinage de Jhesu Crist.* Paris : Classiques Garnier.
- Els, R. (2017). *The Gothic Missel.* Turnhout: Brepols.
- Focant, C. et Marguerat, D. (2012). *Le Nouveau Testament commenté, texte intégral, traduction œcuménique de la Bible.* Genève, Montrouge : Bayard, Labor et Fides.
- Frugoni, C. (2003) Pietro e Ambrogio Lorenzetti. In *Dal Gotico al Rinascimento* (pp. 82-83). Firenze : Scala.
- Garnier, F. (1992), *Le langage de l'image au Moyen Âge, t. 1 Signification et symbolique*, Paris : Le léopard d'or.
- Groebner, V. (2009). *Defaced. The visual culture of violence in the middle ages.* New York : Zone Books.
- Hourhane, C. (2009). *Pontius Pilate, anti-semitism and the Passion in medieval art*, Princeton. Oxford : Princeton University Press.
- Leroquais, V. (1924). *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France.* Paris. 4 vol.
- Leroquais, V. (1933). *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France.* Paris. 6 vol.
- Leroquais, V. (1940). *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France.* Macon : Protat frères. 3 vol.
- Meyer, S. (1980), *Selected papers. Late Antique, Early Christian and Medieval Art.* Londres : Chatto et Windus. Vol. 3.
- Moeglin, J. M. (1996). Harmiscara/Harmschar/Hachée. Le dossier des rituels d'humiliation et de soumission au Moyen Âge. *Archivum latinitatis medii Aevi, Bulletin Du Cange*, 54, 11-65.



- Nieuviarts, J. (2021). *Le Messie, l'ânesse et l'ânon, l'entrée de Jésus à Jérusalem Mt 21, 1-17. Voyage au pays des Écritures*. Paris : Bayard.
- Nirenberg, D. (2001). *Violences et minorités au Moyen Âge*. Paris : PUF, Le nœud gordien.
- Nirenberg, D. (2013). *Anti-Judaism The western tradition*. New York, London : W.W. Norton & Company.
- Nouis, A. (2018). *Le Nouveau Testament. Commentaire intégral verset par verset*. Préface de G. Billon. Lyon, Paris : Olivétan Salvator. Les quatre Évangiles. vol. 1.
- Nourrigeon, P. (2018). *De la 'translatio' à la création : les images dans les manuscrits du Rational des divins offices*. Paris : Les éditions du Cerf.
- Perdrizet, P. (1908). *Étude sur le Speculum humanae salvationis*. Paris : Honoré Champion.
- Pisani, G. (2015). *Il Capolavoro di Giotto La Capella degli Scrovegni*. Treviso : Editoriale Programma, 2.
- Platelle, H. (1986). L'éloge des villes au Moyen Âge. Cambrai une autre Jérusalem. In *Mélanges J. Dugnoille et R. Sensen* (pp. 65-80). Péruwelz : C.R.H.A.A.
- Rachetta, M.T. (2018). Transmettre et reconstruire. La tradition manuscrite de la Bible d'Herman de Valenciennes. *Romania*, 136, 261-299.
- Rajohnsow, M. (2021). *L'Occident au regret de Jérusalem (1187-fin XIV<sup>e</sup> s.)*. Paris : Classiques Garnier.
- Runnals, G. (1998). *Études sur les mystères : un recueil de 22 études sur les mystères français; suivi d'un Répertoire du théâtre religieux français du Moyen âge et d'une bibliographie*. Paris : H. Champion.
- Schreckenber, H. (1999). *Christliche Adversus-Judaeos Bilder das Alte und Neue Testament im Spiegel der christlichen Kunst*. Frankfurt am Main, Berlin : Peter Lang.
- Spiele, I. (1975). *Li Romanz de Dieu et de Sa Mere d'Herman de Valenciennes Chanoine et Prêtre (XII<sup>e</sup> s.)*. Leyde : P.U. de Leyde (Publ. romanes de l'Université de Leyde). vol. XXI.
- Verdon, T. G. (2008). *Le Christ dans l'art européen*. Paris : Citadelles & Mazenod.
- Vigouroux, F. (1895-1912). *Dictionnaire de la Bible*. Paris : Le Touzey et Ané.



Wilson, A. (1984). *Speculum humanae salvationis*, 1324-1500. Berkeley : The University of California Press.

Zaluska, Y. (1991). *Manuscrits enluminés de Dijon*, avec la collaboration de M. F. Damongeot, F. Saulnier et G. Lanoë. Paris : CNRS.

## 7. FIGURES



Fig. 1. Besançon, B.M., ms. 550, fol. 84v. Herman de Valenciennes, *Roman de Dieu et de sa mère* (premier quart du xv<sup>e</sup> s.). Cliché IRHT





Fig. 2. Tours, B.M., ms. 0149, fol. 264 v., *Bréviaire à l'usage de Saint-Martin de Tours* (peu après 1323). Cliché IRHT



Fig. 3. Lille, B.M., ms. 0034 (0723), fol. 1, *Épîtres et Évangiles* pour toute l'année, xv<sup>e</sup> s. Cliché IRHT



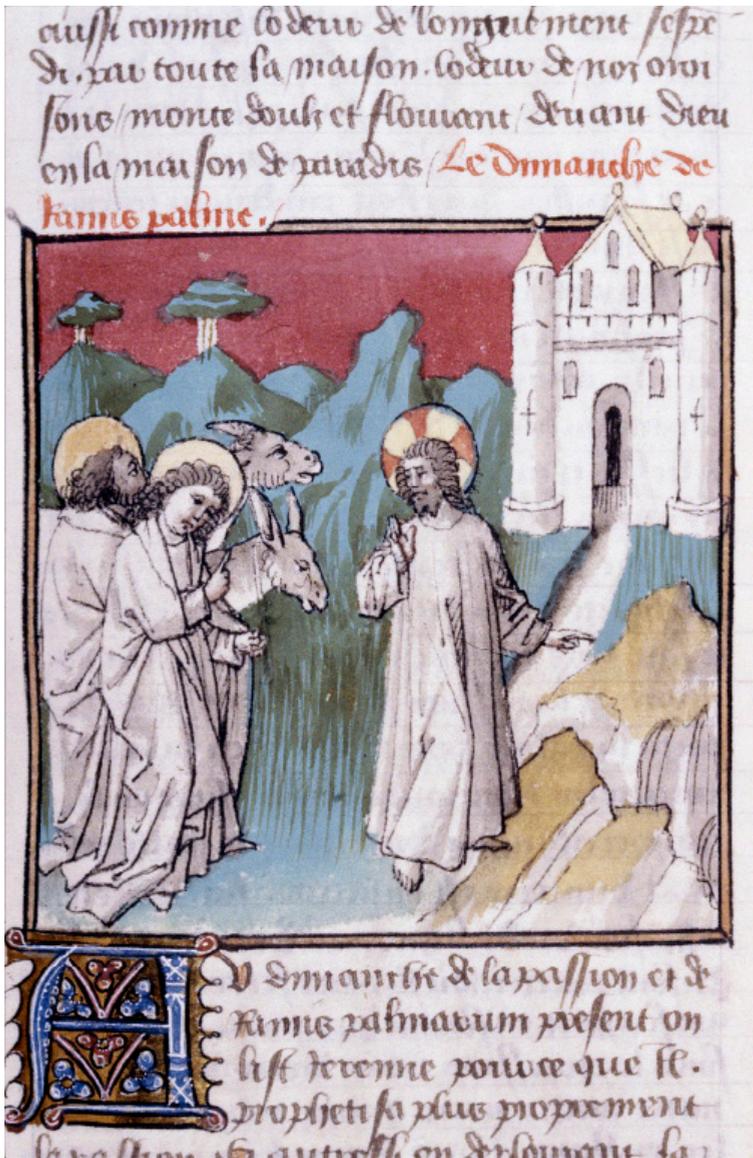


Fig. 4. Beaune, B.M., ms. 0021, fol. 201, Guillelmus Durantis senior, trad. J. Golein, *Rational des divins offices*, milieu du xv<sup>e</sup> s. Cliché IRHT



Fig. 5. Avignon, B.M., ms. 0138, fol. 094 v. *Missel romain* (vers 1370).  
Cliché IRHT



Fig. 6. Avignon, B.M., ms. 0136, fol. 94. *Missel romain* (vers 1370).  
Cliché IRHT





Fig. 7. Aix-en-Provence, B.M., ms. 0011, p. 254. *Missel à l'usage d'Aix-en-Provence* (1423). Cliché IRHT



Fig. 8. Le Mans, B.M., 223, fol. 66 v. *Missel à l'usage de Nantes* (vers 1450). Cliché IRHT



## 8. IMAGES EN LIGNE

(9 à 28 Recherche guidée accès par bibliothèque) : [www.enluminures.culture.fr](http://www.enluminures.culture.fr)

Fig. 9. Avignon, B.M., 0593, fol. 22. *Sermones de tempora et de sanctis*, milieu XII<sup>e</sup> s.

Fig. 10. Besançon, B.M., 069, p. 311 *Bréviaire à l'usage de Besançon* (avant 1498).

Fig. 11. Cambrai, B.M., 0189, fol. 1. *Évangélique à l'usage de Cambrai* (ca. 1266).

Fig. 12. Clermont-Ferrand, B.M., 0062, fol. 67 v. *Missel* (ca. 1280-1290).

Fig. 13. Dijon, B.M., 0110, fol. 117 v. *Missel d'Autun à l'usage de Beaune* (1394).

Fig. 14. Dijon, B.M., 0113, fol. 144. *Bréviaire à l'usage de l'abbaye St-Bénigne* (ca. 1300).

Fig. 15. Langres, B.M., 002, fol. 85 v. *Missel à l'usage de Langres* (1475-1500).

Fig. 16. Limoges, B.M., 0002, fol. 100 v. *Graduel à l'usage de l'abbaye N.-D. de Fontevault* (ca. 1250-1260).

Fig. 17. Lyon, B.M., 0245, fol. 134 v. *Speculum humanae salvationis* (1461).

Fig. 18. Marseille, B.M., 0089, fol. 15 v. *Speculum humanae Salvationis* (ca. 1470-1480).

Fig. 19. Paris, Bibl. de l'Institut de France, 0009, fol. 50, Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de Jésus Christ* (ca. 1400).

Fig. 20. Paris, Bibl. de l'Institut de France, 009, fol. 54 v. Guillaume de Digulleville, *Pèlerinage de Jésus Christ* (ca. 1400).

Fig. 21. Paris, Mazarine, 0416, fol. 96 v. *Missel à l'usage du prieuré Saint-Martin-des-champs de Paris* (1408).

Fig. 22. Paris, Mazarine, 0419, fol. 070. *Missel à l'usage de l'abbaye de Montier-en-Der* (ca. 1335).

Fig. 23. Paris, Mazarine, 0976, fol. 77 v. *Vie de Jésus-Christ* (ca. 1470-1480).

Fig. 24. Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 0102, fol. 214. *Sacramentaire à l'usage de Paris*, adapté à l'usage de Senlis (ca. 1270).

Fig. 25. Paris, B.S.G., 0106, fol. 1. *Évangélique à l'usage de l'abbaye de Sainte-Geneviève de Paris* (ca. 1520-1530).

Fig. 26. Paris, B.S.G., 1273, fol. 11. *Psautier* (deuxième quart du XIII<sup>e</sup> s.).



Fig. 27. Sens, B.M., 0005, fol. 88. *Évangélaire à l'usage de Sens* (XIII<sup>e</sup> s.- début XIV<sup>e</sup> s.).

Fig. 28. Solesmes, B. abbaye St-Pierre, 0215, fol. 102. *Missel romain* (2<sup>de</sup> moitié du XV<sup>e</sup> s.)

## 9. ANNEXES

### 9.1 *Lieu de réalisation*

*Italie* : Avignon, 0136, Bologne; 0138, Naples.

*France du sud-est* : Aix-en-Provence, 0011, Aix-en-Provence; Marseille, 0089, Provence ( ?); Dijon, 0110, Avignon.

*France du centre* : Clermont-Ferrand, 0062, Auvergne.

*France de l'est* : Beaune, 0021, Dijon (?); Dijon, 0113, Lorraine; Langres, 0002, Bourgogne.

*France de l'ouest* : Le Mans, 0223, Angers; Mazarine, 0976, Tours ou Bourges; Tours, 0149, Touraine ou Tours.

*France du nord* : Avignon, 0593, Chartres; Besançon, 0069, Rouen; Cambrai, 0189, Cambrai; Sens, 0005, Sens, abbaye Ste-Colombe. *Paris* : Besançon, 550; Limoges, 0002; Paris, Institut de France, 0009; Mazarine, 0416; Mazarine, 0419; B.S.G., 0102; B.S.G., 0106; B.S.G., 1273.

*France* : Lille, 0034 (0723); Solesmes, Bibl. abbaye St-Pierre, ms. 0215.

*Belgique* : Lyon, 0245, Hainaut, Mons.

### 9.2 *Artistes et ateliers*

Aix-en-Provence, B.M., 0011. *Facture italianisante.*

Avignon, B.M., 0136, Nicolò di Giacomo.

Avignon, B.M., 0138, Cristoforo Oriminia.

Besançon, B.M., 550, Maître d'Egerton.

Besançon, B.M., 0069, Maître de l'Échevinage de Rouen (atelier).

Clermont-Ferrand, B.M., 0062, production locale inspirée de la France du Nord.



Dijon, B.M., 0110, atelier avignonnais.  
 Dijon, B.M., 0113, groupe de mss lorrains liés à Marguerite et Renad de Bar.  
 Limoges, B.M., 0002, Nicolas Lombard, atelier.  
 Lyon, B.M., 0245, modèle italien.  
 Le Mans, B.M., 0223, Maître de Jouvenel des Ursins, groupe dit de Jouvenel.  
 Paris, B. de l'Institut de France, 0009, atelier du Maître de l'Épître d'Othéa.  
 Paris, Mazarine, 0419, atelier de Jean Pucelle.  
 Paris, Mazarine, 0976, Maître de Jean Charpentier ?  
 Paris, B.S.G., 0102, groupe de la Sainte-Chapelle.  
 Paris, B.S.G., 0106, style proche du Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 642.  
 Paris, B.S.G., 1273, atelier de Blanche de Castille.

### 9.3 Possesseurs

Aix-en-Provence, B.M., 0011, Aix, cathédrale St-Sauveur (destinataire).  
 Avignon, B.M., 0136, Urbain V (dest.). Clément VII. Couvent des Célestins.  
 Avignon, B.M., 0138, Nicolas-Jean Ricardi de Ricardinis (commanditaire et dest.). Paris, abbaye St-Magloire. Avignon, collégiale St-Didier.  
 Avignon, B.M., 0593, Avignon, couvent des Cordeliers.  
 Besançon, B.M., 069, Charles de Neufchâtel, archevêque (dest.). Cathédrale Saint-Jean.  
 Cambrai, B.M., 0189, Nicolas de Fontaines (dest.). Cambrai cathédrale.  
 Dijon, B.M., 0110, Hugues de Ruppe (dest.). Famille Chevnard.  
 Dijon, B.M., 0113, Dijon, abbaye de St-Bénigne (dest.).  
 Limoges, B.M., 0002, Henri III Plantagenêt (comm.), Fontevault, abbaye N.-D. (dest.), Aliénor de Dreux-Bretagne, Pascal Huguenot, collégiale St-Junien.  
 Lyon, B.M., ms. 0245, Mons, abbaye N.-D. (dest.).  
 Paris, Mazarine, ms. 0416, Paris, prieuré St-Martin-des-Champs (dest.).  
 Paris, B.S.G., ms. 0102, Sens, cathédrale N.-D.  
 Paris, B.S.G., ms. 0106, Paris, abbaye Ste-Geneviève (dest.).  
 Solesmes, Bibl. abbaye St-Pierre, ms. 0215, Anne Regin (armoiries).  
 Tours, B.M., ms. 0149, Tours, collégiale St-Martin (dest.).

