



**HAL**  
open science

# Le Maître du Cardinal de Bourbon. L'Atelier d'un maître flamand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle

Yolande Fouquet-Réhault

► **To cite this version:**

Yolande Fouquet-Réhault. Le Maître du Cardinal de Bourbon. L'Atelier d'un maître flamand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Art et histoire de l'art. Université de Haute Bretagne ( Rennes 2 ), 2010. Français. NNT: . tel-04643228

**HAL Id: tel-04643228**

**<https://hal.science/tel-04643228>**

Submitted on 10 Jul 2024

**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.



THESE / UNIVERSITÉ DE HAUTE-BRETAGNE  
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

présentée par

**Yolande Fouquet-Réhault**

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE HAUTE-BRETAGNE

Préparée à l'Équipe d'Accueil 1279

Mention : Histoire et Critique des Arts

Histoire et Critique des Arts

Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues

# Le Maître du Cardinal de Bourbon : l'atelier d'un maître flamand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle

Thèse soutenue le 17 décembre 2010  
devant le jury composé de :

**Eberhard KÖNIG**

Professeur d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Berlin / *président*

**Fabienne JOUBERT**

Professeur d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Paris IV / *rapporteur*

**Giuseppa ZANICHELLI**

Professeur extraordinaire d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Salerne / *rapporteur*

**Xénia MURATOVA**

Professeur émérite d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Rennes / *Directeur de thèse*

Volume I : étude artistique

**SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPEENNE DE BRETAGNE**

UNIVERSITÉ RENNES 2 – Haute-Bretagne

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Équipe d'Accueil 1279

Histoire et Critique des Arts

**LE MAÎTRE DU CARDINAL DE BOURBON**

**L'ATELIER D'UN MAÎTRE FLAMAND DE LA FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'Art Médiéval

**Volume I**  
**Étude artistique**

Présentée par Yolande FOUQUET-RÉHAULT

Directeur de thèse : Xénia MURATOVA

Soutenue le 17 Décembre 2010

Jury :

Eberhard KÖNIG, Professeur d'histoire de l'art médiéval de l'Université libre de Berlin (Président)  
Fabienne JOUBERT, Professeur d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Paris IV (Rapporteur)  
Giuseppa ZANICHELLI, Professeur extraordinaire d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Salerne  
(Rapporteur)  
Xénia MURATOVA, Professeur émérite d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Rennes 2  
(Directeur de thèse)

## AVANT-PROPOS

Mes recherches sur le Maître du Cardinal de Bourbon ont commencé dans le cadre d'une maîtrise par l'étude d'un livre d'heures conservé à la bibliothèque de Caen et se sont poursuivies en DEA par la constitution du corpus d'œuvres. La collation de l'ensemble des œuvres a rencontré quelques difficultés dues à la dispersion entre les bibliothèques françaises (Musée Condé, BNF, Arsenal, Grenoble, Autun, Caen) et les bibliothèques étrangères de Vienne, Leeds, Zürich, Saint-Petersbourg, Florence et New York. D'autres facteurs ont freiné la recherche comme le coût des reproductions, les communications en langues étrangères insuffisamment maîtrisées (italien et allemand) ainsi que l'impossibilité de connaître le nom des acquéreurs des manuscrits des ventes Sotheby's ou Christie's. Certes, il était facile de consulter les manuscrits conservés aussi bien à la Bibliothèque Nationale qu'à l'Arsenal ou à Chantilly. Ce fut moins pour ceux conservés à l'étranger. Deux déplacements occasionnels à New York auraient pu me permettre de voir le *Pontifical à l'usage d'Amiens* à la Pierpont Morgan Library mais celle-ci était en travaux. Des photos numérisées envoyées au cours de l'année 2009 ont pu heureusement pallier ce désagrément. Les manuscrits conservés à la Bibliothèque Laurentienne de Florence et à la Bibliothèque Universitaire de Leeds ont également été étudiés à partir de très bonnes photos numérisées, ce qui ne remplace pas l'étude à partir des originaux, la texture de la matière picturale constituant un manque. Lors des deux Salons des Antiquaires à Paris de 2006 et 2008, Heribert Tenschert, libraire-antiquaire de Zürich, m'a laissé un temps suffisant pour un magnifique livre d'heures de sa collection attribué au Maître du Cardinal de Bourbon. J'ai pu le revoir une seconde fois, en compagnie de Xénia Muratova. La bibliothèque de Saint-Petersbourg n'a pas donné suite à mes tentatives répétées de communication de même que les maisons de vente de Sotheby's ou de Christie's ont laissé sans réponse mes recherches sur les collectionneurs privés. L'exposition du Musée de l'Armée de l'automne 2008 a été l'occasion de voir un tableau relatant le *Siège de Rhodes* et contemporain d'un manuscrit éponyme du corpus. La question s'est alors posée de savoir qui en était l'auteur et si des rapprochements étaient envisageables entre le manuscrit et la peinture. Enfin, une visite de la cathédrale d'Amiens m'a permis de voir « in situ » une peinture murale supposée être de sa main.

Le besoin de clarifier l'ensemble de la production de l'artiste par un travail plus méthodique s'est ainsi très vite fait sentir et c'est ce que j'ai tenté de faire à travers cette étude qui n'est sans doute qu'un prélude à d'autres recherches.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance tout d'abord à Xénia Muratova, sans laquelle ce travail n'aurait pas pu être réalisé,

et aussi à Monique Dosdat, conservateur honoraire de la Bibliothèque municipale de Caen, qui, la première, m'a mise en contact avec l'un des plus beaux livres d'heures de la collection de manuscrits de la bibliothèque de Caen.

Je remercie Alain Tapié, conservateur en chef et ancien directeur du musée des Beaux-Arts de Caen, aujourd'hui directeur du musée de Lille, qui a su me donner, il y a 10 ans, le goût des œuvres d'art d'une manière générale et l'envie de reprendre des études d'histoire de l'art que j'avais interrompues en quittant l'Université de Rennes après l'obtention d'une maîtrise d'anglais.

Je remercie plus spécialement tous ceux et celles qui m'ont aidé à résoudre les nombreuses « énigmes » qui se sont présentées lors de mes recherches :

Isabelle Delaunay qui m'a entretenue sur son travail de thèse et sa connaissance des enlumineurs-graveurs.

François Avril, conservateur général honoraire du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, pour son œil particulièrement averti et sa haute connaissance des manuscrits en général.

Marie-Thérèse Gousset, chargée de mission à la Bibliothèque Nationale, qui a fait une étude comparative sur les cycles relatant la Vie de saint Louis.

Inès Villela-Petit, conservatrice à la Bibliothèque Nationale, pour sa connaissance approfondie de l'art du XV<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe.

Heribert Tenschert, libraire-antiquaire de Zürich, et Mara Hofman ainsi que Ina Nettekoven qui ont toujours su répondre favorablement à mes demandes.

Eberhard König, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université de Berlin, qui m'a parlé de sa conception et de l'intérêt d'une étude comparative.

Hélène Loyau, spécialiste de la section des armoiries à l'IRHT, qui s'est empressée, malgré son départ en retraite, de répondre à ma demande sur certaines armoiries présentes dans le corpus.

Olivier Renaudeau, conservateur du Musée de l'Armée, pour sa disponibilité, lors de l'exposition de 2008 sur l'Ordre de Malte.

Francis Leroy, archiviste de la bibliothèque d'Épernay, pour ses renseignements sur l'histoire du tableau du *Siège de Rhodes* de l'Hôtel de Ville.

Brigitte Pipon, directrice des Archives départementales des Deux-Sèvres, ainsi que Pascale Marouseau, directrice des Archives départementales du Tarn-et-Garonne, pour leur aide à la traduction de certains textes des manuscrits.

Père Gérard Blochat, directeur du séminaire de Poitiers et responsable de la Bibliothèque Diocésaine pour son aide précieuse à l'interprétation des images du Pontifical.

Merci à celles qui m'ont apporté leur aide dans la traduction des documents italiens et allemands,

et à Fabienne Lemoine, la première à m'avoir aidée à la mise en forme des images du corpus d'œuvres.

Je n'oublie pas mes amis de Normandie, Bretagne et Poitou qui m'ont soutenue par leur seule présence ou leur intérêt portée à l'aboutissement de ce projet.

Un grand merci à ma famille, mon mari et mes enfants, Isabelle, Aude et Thomas qui ont dû supporter les aléas du quotidien d'une humble chercheuse.

Et une pensée à notre chère Bonne Maman qui aurait été heureuse de voir la fin de ce travail.

## VOLUME I

### SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>10</b>
<b>I - PRESENTATION DU CORPUS D'ŒUVRES .....</b>	<b>13</b>
A) ENSEMBLE DES ŒUVRES.....	13
B) ETUDE CODICOLOGIQUE .....	16
C) ETUDE CODICOLOGIQUE : ETUDE CRITIQUE.....	62
D) TABLEAUX SYNOPTIQUES.....	67
<b>II - ETUDE HISTORIQUE.....</b>	<b>71</b>
A) HISTORIOGRAPHIE.....	71
B) CONTEXTE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE LA FIN DU XVE SIECLE.....	78
<b>III - ETUDE ICONOGRAPHIQUE.....</b>	<b>105</b>
A) LES LIVRES D'HEURES ENLUMINES DANS L'ATELIER DU MAITRE DU CARDINAL DE BOURBON .....	105
B) LES MANUSCRITS LITURGIQUES.....	156
C) LES MANUSCRITS HISTORIQUES .....	175
D) LES MANUSCRITS AU CONTENU DIDACTIQUE ET MORALISATEUR .....	204
<b>IV - ETUDE STYLISTIQUE .....</b>	<b>217</b>
A) CRITERES STYLISTIQUES .....	222
B) PEINTURES ET MINIATURES : RAPPROCHEMENTS STYLISTIQUES.....	254
C) RAPPROCHEMENTS AVEC D'AUTRES ARTISTES.....	262
<b>V - LES COMMANDITAIRES :.....</b>	<b>276</b>
A) CARDINAL CHARLES DE BOURBON .....	276
B) PIERRE D'AUBUSSON .....	284
C) PIERRE VERCEY, EVEQUE D'AMIENS (1482-1501).....	291
D) ANTOINE DE CHOURSES ET CATHERINE DE COËTIVY .....	297
E) PIERRE ET FRANÇOIS LE CLERC.....	300
F) ARMOIRIES ET INITIALES INCONNUES OU ENIGMATIQUES.....	301
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>305</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>311</b>
<b>VOLUME II - A : CORPUS D'ŒUVRES.....</b>	<b>315</b>
LIVRES D'HEURES ET MANUSCRITS LITURGIQUES .....	315
<b>VOLUME II - B : CORPUS D'ŒUVRES .....</b>	<b>315</b>
MANUSCRITS HISTORIQUES ET AU CONTENU DIDACTIQUE ET MORALISATEUR .....	315
ŒUVRES PEINTES .....	315
<b>VOLUME III - A : ANNEXE.....</b>	<b>315</b>
ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE.....	315
<b>VOLUME III - B : ANNEXE.....</b>	<b>315</b>
ÉTUDE STYLISTIQUE.....	315

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>10</b>
<b>I - PRESENTATION DU CORPUS D'ŒUVRES .....</b>	<b>13</b>
A) ENSEMBLE DES ŒUVRES.....	13
B) ETUDE CODICOLOGIQUE.....	16
C) ETUDE CODICOLOGIQUE : ETUDE CRITIQUE.....	62
1) <i>Office de la Vierge</i> .....	62
2) <i>Office de sainte Anne</i> .....	63
2) <i>Thèmes : pérennité ou rareté</i> .....	63
3) <i>Ordonnance</i> .....	63
4) <i>Présence des saints</i> .....	64
5) <i>Addition de prières personnelles</i> .....	64
6) <i>Office des Morts</i> .....	65
7) <i>Le calendrier</i> .....	65
D) TABLEAUX SYNOPTIQUES.....	67
1) <i>Tableau I : ordonnance des prières</i> .....	67
2) <i>Tableau II : caractéristiques physiques et matérielles</i> .....	69
<b>II - ETUDE HISTORIQUE.....</b>	<b>71</b>
A) HISTORIOGRAPHIE.....	71
B) CONTEXTE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE DE LA FIN DU XVE SIECLE.....	78
1) <i>Rôle de Paris et des grands centres régionaux</i> .....	78
2) <i>Circulation des modèles flamands, une tradition française</i> .....	94
3) <i>Circulation des modèles italiens</i> .....	100
<b>III - ETUDE ICONOGRAPHIQUE.....</b>	<b>105</b>
A) LES LIVRES D'HEURES ENLUMINES DANS L'ATELIER DU MAITRE DU CARDINAL DE BOURBON .....	105
1) <i>Sélection des images</i> .....	105
a) Les Heures de la Vierge .....	106
b) Les Heures de la Conception .....	118
c) Les Heures de la Croix .....	121
d) Les Heures du Saint-Esprit .....	125
e) Les Psaumes Pénitentiaux .....	128
f) L'Office des morts.....	133
g) L'Obsecro Te .....	138
h) Prières à la Trinité.....	140
i) Suffrages.....	143
j) Prières à saint Grégoire .....	147
2) <i>Une exception : les Heures à l'usage de Mâcon</i> .....	149
a) Mise en page.....	149
b) Iconographie.....	149
c) Particularités.....	150
d) Thèmes peu usités ou désuets .....	151
e) Références à l'abbaye de Cluny .....	151
f) Programme iconographique : Disposition et Contenu.....	153
B) LES MANUSCRITS LITURGIQUES.....	156
1) <i>Epîtres de saint Paul</i> .....	156
a) Saint Paul prédicateur, orateur et écrivain .....	157
b) Saint Paul thaumaturge .....	158
c) Conversion de saint Paul .....	159
c) Saint Pierre et saint Paul.....	160
d) Saint Paul, figure du Christ.....	161
e) Le martyre de saint Paul.....	162
f) Étude comparative .....	162
g) Originalité du cycle.....	163
2) <i>Pontifical</i> .....	165
a) Prise d'habits sacerdotaux .....	166
b) Chasuble, mitre et crosse .....	166
c) Chape, mitre, gants, crosse.....	166

d) Aube et étole .....	167
e) Étude comparative.....	167
C) LES MANUSCRITS HISTORIQUES.....	175
1) <i>Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France</i> .....	178
a) Figure de roi .....	178
b) Figures d'époux et de père, de fils et de frère .....	180
c) Figure de piété et de charité .....	182
d) Figure de thaumaturge et d'apôtre du Christ .....	183
e) Figure emblématique du Christ .....	184
f) L'Église et le Roi .....	184
g) Étude comparative.....	185
2) <i>Relation du siège de Rhodes</i> .....	189
a) Images de l'auteur .....	190
b) Scènes relatives au siège .....	191
c) Représentations topographiques à caractère « stratégique » .....	193
d) Images de pouvoir.....	194
f) Images à connotation religieuse et morale.....	196
g) Étude comparative.....	197
3) <i>La guerre des Juifs</i> .....	200
a) Objectif du récit.....	201
b) Statut de l'image .....	202
c) Étude comparative.....	203
D) LES MANUSCRITS AU CONTENU DIDACTIQUE ET MORALISATEUR.....	204
1) <i>Les douze périls d'enfer</i> .....	204
a) Scène de dédicace.....	205
b) Scènes de prédication.....	206
c) Images à caractère moralisateur .....	207
d) Étude comparative.....	207
2) <i>Estrif de Fortune et de Vertu</i> .....	209
Image de pouvoir.....	209
3) « <i>des cas des nobles hommes et femmes</i> », <i>Boccace</i> .....	210
a) folio 67 : Xercès ou Darius .....	210
b) folio 136v : meurtre de Hiempsal par Jugurtha.....	211
c) folio 184 : Prise de Jérusalem par l'empereur Titus.....	212
d) Étude comparative.....	213
<b>IV - ETUDE STYLISTIQUE.....</b>	<b>217</b>
1) <i>Difficultés d'attribution</i> .....	217
2) <i>Classement des livres d'heures selon certains critères artistiques</i> .....	218
A) CRITERES STYLISTIQUES .....	222
1) <i>Composition</i> .....	222
a) Image et texte .....	222
b) Encadrement.....	223
c) <i>Éléments de structure</i> .....	228
d) Éléments d'architecture.....	228
e) Éléments de paysage .....	229
f) Éléments de décor.....	230
2) <i>Jeux de perspective</i> .....	230
a) Lignes de fuite.....	230
b) Plans parallèles.....	231
c) Points de vue multiples .....	232
d) Disposition des figures.....	232
e) Plans rapprochés et coupés.....	232
f) Figures repoussoir ou inversement .....	233
g) Jeux de perspective .....	233
3) <i>Personnages</i> .....	234
a) Expressions.....	234
b) Visages.....	235
c) Portraits .....	236
6) <i>Réalisme et naturalisme</i> .....	237
a) Mouvements naturels .....	238
b) ... décomposés .....	238
c) Vie animalière .....	239
d) Rencontres festives .....	239
e) Eloge des métiers .....	240

f) Réalisme outrancier, hyperréalisme.....	241
5) <i>Goût pour le détail et l'anecdote</i> .....	242
a) Détail vestimentaire.....	242
b) Coiffures.....	244
c) Armes et armures des chevaliers .....	244
d) Détails décoratifs.....	245
e) Détail anecdotique.....	247
7) <i>Couleur</i> .....	248
8) <i>Perception du paysage</i> .....	251
a) Paysage naturel.....	251
b) Paysage architectural.....	251
B) PEINTURES ET MINIATURES : RAPPROCHEMENTS STYLISTIQUES.....	254
1) <i>Tableau de l'hôtel de ville d'Épernay</i> .....	254
a) Vue topographique .....	254
b) Vue de siège.....	255
c) Image d'ex-voto .....	255
d) Parallèle avec le manuscrit latin 6067.....	256
e) Rapprochements stylistiques.....	257
2) <i>Tombeau de Ferry de Beauvoir</i> .....	259
Situation et décor.....	259
C) RAPPROCHEMENTS AVEC D'AUTRES ARTISTES.....	262
1) <i>Milieu brugeois</i> .....	262
2) <i>Milieu rouennais</i> .....	263
3) <i>Milieu parisien</i> .....	264
a) Maître de Jacques de Besançon.....	264
b) Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne .....	266
c) Maître de Jean Rolin .....	267
d) Maître François .....	269
e) Collaborations .....	269
4) <i>Bourges ou Tours</i> .....	271
Jean Colombe ou Jean Bourdichon .....	271
5) <i>Lyon</i> .....	273
6) <i>Le Bourbonnais</i> .....	274
Jean Hey ou le Maître de Moulins.....	274
<b>V - LES COMMANDITAIRES : .....</b>	<b>276</b>
A) CARDINAL CHARLES DE BOURBON .....	276
1) <i>Commanditaire et destinataire</i> .....	276
2) <i>Représentation iconographique</i> .....	276
3) <i>Éléments de biographie</i> .....	277
4) <i>Conseiller du roi et diplomate</i> .....	279
5) <i>Un mécène et un érudit</i> .....	280
6) <i>Un bâtisseur</i> .....	282
B) PIERRE D'AUBUSSON .....	284
1) <i>Chevalier et Grand Maître de l'Ordre des Hospitaliers</i> .....	285
2) <i>Administrateur rigoureux et efficace</i> .....	285
3) <i>Diplomate et négociateur talentueux</i> .....	286
4) <i>Grand bâtisseur</i> .....	287
5) <i>Mécène</i> .....	288
6) <i>Modèle de courage et de piété</i> .....	288
7) <i>Soutien constant de Louis XI</i> .....	289
C) PIERRE VERCEY, EVEQUE D'AMIENS (1482-1501).....	291
1) <i>Notice biographique</i> .....	291
2) <i>Evêque</i> .....	292
3) <i>Mécène</i> .....	293
D) ANTOINE DE CHOURSES ET CATHERINE DE COËTIVY .....	297
1) <i>Antoine de Chourses</i> .....	297
2) <i>Catherine de Coëtivy</i> .....	297
3) <i>Une passion commune</i> .....	298
E) PIERRE ET FRANÇOIS LE CLERC.....	300
1) <i>Pierre le Clerc</i> .....	300
2) <i>François Le Clerc</i> .....	300

F) ARMOIRIES ET INITIALES INCONNUES OU ENIGMATIQUES.....	301
1) <i>Latin 1382</i> .....	301
2) <i>Heures Leclerc</i> .....	301
3) <i>Heures à l'usage de Mâcon</i> .....	302
4) <i>Epîtres de saint Paul</i> .....	303
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>305</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>311</b>
<b>VOLUME II - A : CORPUS D'ŒUVRES</b> .....	<b>315</b>
LIVRES D'HEURES ET MANUSCRITS LITURGIQUES .....	315
<b>VOLUME II - B : CORPUS D'ŒUVRES</b> .....	<b>315</b>
MANUSCRITS HISTORIQUES ET AU CONTENU DIDACTIQUE ET MORALISATEUR .....	315
ŒUVRES PEINTES .....	315
<b>VOLUME III - A : ANNEXE</b> .....	<b>315</b>
ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE.....	315
<b>VOLUME III - B : ANNEXE</b> .....	<b>315</b>
ÉTUDE STYLISTIQUE.....	315

## INTRODUCTION

Le Maître du Cardinal de Bourbon est un peintre-enlumineur nommé ainsi par François Avril d'après un manuscrit commandé par le cardinal Charles II de Bourbon et intitulé « *Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France* ». Jusqu'à ce jour, vingt-trois manuscrits, dont douze livres d'heures lui ont été attribués par différents chercheurs français et étrangers dont l'abbé Leroquais, John Harthan et plus récemment Eberhard König et François Avril. La qualité des miniatures alliée à l'importance de la fonction des commanditaires le situe dans le cercle des grands peintres-enlumineurs de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il faut toutefois souligner la complexité de cette période de l'histoire de l'art, où les manuscrits entrent en concurrence avec les premiers livres imprimés et où les enlumineurs ne se cantonnent pas exclusivement à la peinture « dans les livres ». Même s'ils privilégient le manuscrit pour expérimenter avec une grande liberté les nouvelles expériences picturales, leur activité oscille entre la peinture sur bois, sur verre ou sur d'autres supports tels que le plâtre des murs ou le tissu des bannières. La grande mobilité de ces artistes est une autre composante de leur manière de faire, ce qui complique la tâche lorsqu'il s'agit de les situer et dans l'espace et dans le temps. Trois types d'approches traditionnelles et complémentaires m'ont permis de mieux cerner la personnalité du Maître du Cardinal de Bourbon: une approche iconographique centrée sur la forme et la fonction de l'image elle-même, une approche stylistique orientée vers les caractères spécifiques de composition de ces images, fruits des différents lieux ou réseaux d'influence où s'exerce la créativité de l'artiste et enfin une approche historique soumise à l'étude d'un contexte favorable à la mise en place de sujets iconographiques et tributaire d'un dialogue fructueux entre l'artiste et le commanditaire.

### Approche iconographique

Pour la première approche, j'ai tenu à prendre en compte l'ensemble des manuscrits, profanes et religieux, même s'il est très vite apparu impossible de les traiter tous sous un même angle. Ne considérer que les livres d'heures aurait eu pour effet de cantonner l'artiste à la seule sphère religieuse, alors que sa production dépasse largement ce domaine. Les livres d'heures ont été ainsi dissociés des autres manuscrits. Ils obéissent en effet à un type de modèle à mi-chemin entre le psautier et le bréviaire, imposant une série d'images adaptées à chaque prière.

La récente numérisation des manuscrits des bibliothèques françaises a permis d'élargir la recherche à d'autres images réalisées dans une période identique ou relativement proche.

Cette étude comparative fondée sur la sélection d'un certain nombre de thèmes présente un double intérêt :

- être capable de situer les oeuvres au sein d'une production foisonnante d'images et de modèles iconographiques dont les variantes sont réelles mais le plus souvent imperceptibles
- apprécier en conséquence sa manière propre de procéder à la réalisation d'images selon un thème proposé ou commandité en utilisant les modèles en cours.

Les autres manuscrits à caractère liturgique et profane ont été pris chacun séparément avec l'objectif d'isoler des catégories d'images. L'étude se fait alors à partir d'extraits d'images, de « prises de vue » découpées selon des critères qui tiennent compte des différents niveaux de sens. De nouveaux contenus peuvent se trouver ainsi dévoilés, s'ajoutant à un sens premier purement narratif en référence directe avec le texte.

Notre propos, pour l'ensemble des manuscrits, est aussi et surtout de souligner l'inventivité des images médiévales, ce qui suppose, selon Jérôme Baschet, « de se défaire du préjugé selon lequel le Moyen-Age n'aurait produit qu'un art stéréotypé et figé » et à l'inverse de démontrer « leur étonnante liberté<sup>1</sup>. »

### Approche stylistique

Avant d'appréhender les caractéristiques stylistiques du Maître du Cardinal de Bourbon, il a fallu reconsidérer les attributions de certaines miniatures présentant des particularités de style. Définir le style implique de se préoccuper de tout un réseau périphérique d'influences qui ont façonné l'artiste. Celui-ci s'inscrit en effet dans une continuité de personnalités qu'il a rencontrées, qui l'ont formé. Il a pu s'inspirer de leurs motifs, de leurs modèles tout en les adaptant à sa manière propre. Dans cette optique, j'ai considéré avec une certaine attention les manuscrits réalisés en collaboration avec d'autres peintres car cela suppose une forme de proximité apte à créer des échanges entre les artistes.

La personnalité du Maître du Cardinal de Bourbon ne se réduit pourtant pas à cela. Il y a en effet des mouvements dictés par des commanditaires localisés dans des lieux différents qui ont pu entraîner des déplacements, tout en sachant que le lieu de vie de ces derniers n'indique

---

<sup>1</sup> BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Gallimard, 2008, p. 251-260

pas nécessairement le lieu de réalisation de l'œuvre. Ce nomadisme n'est pas sans conséquences sur l'installation d'un éventuel atelier.

Seule la prise en compte de ces différents éléments peut nous aider à découvrir le statut réel du Maître du Cardinal de Bourbon, peintre-enlumineur indépendant ou maître d'un atelier.

### Approche historique

La troisième approche est davantage historique puisqu'elle est orientée vers la nature de la commande. Plusieurs questions peuvent se poser :

- est-elle le fruit d'un réel échange de pensées et d'idées entre l'artiste et le commanditaire ?
- l'artiste a-t-il eu une marge de manoeuvre importante ?
- a-t-il été soumis à des exigences très arrêtées ?

La présence d'armoiries ou d'initiales joue ici un rôle fondamental. Certaines sont difficilement lisibles soit parce que les originales ont été effacées et remplacées par des blasons appartenant à une période ultérieure, soit parce qu'elles correspondent à des initiales difficilement identifiables. Dans le cas de certains livres d'heures, elles sont totalement inexistantes.

Pour l'ensemble du corpus d'œuvres, cinq commanditaires ont été identifiés avec certitude et appartiennent à la sphère royale ou au monde ecclésiastique. Le manuscrit des *Epîtres de saint Paul* conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence est un cas particulier puisqu'il contient les armoiries de la famille d'Amboise. Ses membres sont si nombreux qu'il est difficile de se prononcer sur leur identité. Le choix proposé ne peut donc qu'être hypothétique.

S'enquérir du style de vie des commanditaires et plus largement de leurs intérêts culturels est aussi une manière de déceler les raisons d'une commande qui peuvent être d'ordre purement esthétique, politique ou religieux ou bien conjuguer plusieurs d'entre elles.

Dans le cadre de l'autorité ecclésiastique, Jérôme Baschet souligne toutefois une forme de liberté laissée aux artistes, conséquence de l'absence de « définition normative » et de « contrôle formel », ce qui ne sera plus le cas après le concile de Trente<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, foliohistoire, 2008, p. 255

## I - Présentation du corpus d'œuvres

### A) Ensemble des œuvres

Le corpus d'œuvres est constitué d'images provenant de trois types de manuscrits réalisés pour une grande part entre 1480 et 1495 : des livres d'heures et manuscrits liturgiques, des manuscrits à caractère historique et des manuscrits à caractère didactique et moralisateur.

Quinze livres d'heures ont été répertoriés. Les commanditaires aussi bien laïques que religieux n'ont pas tous pu être identifiés. Parmi eux, huit ont été localisés : un livre d'heures acquis en 2000 par Heribert Tenschert<sup>3</sup>, le ms 5 de la collection Brotherton conservé à la bibliothèque de Leeds<sup>4</sup>, le ms 9 de la Bibliothèque de Caen<sup>5</sup>, le ms Latin 1382<sup>6</sup> et celui de la collection Smith-Lesouëf<sup>7</sup>, tous les deux conservés à la Bibliothèque Nationale, des folios de deux manuscrits des bibliothèques d'Autun et de Grenoble et un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Saint-Petersbourg. Trois manuscrits présentent un intérêt codicologique moindre en raison d'un mauvais état de conservation : le livre d'heures de la collection Smith-Lesouëf dont seules cinq miniatures sont lisibles, ainsi que les miniatures de deux livres d'heures des bibliothèques d'Autun et de Grenoble. Les autres livres d'heures appartiennent à des collections particulières dont les catalogues de vente Sotheby's et Christie's conservent la trace. Seul le livre d'heures à l'usage de Mâcon a fait l'objet d'une étude approfondie de l'abbé Leroquais en 1935<sup>8</sup>.

Deux manuscrits liturgiques, les *Epîtres de saint Paul*<sup>9</sup> et un *Pontifical*<sup>10</sup> sont conservés respectivement à la Bibliothèque Laurentienne de Florence et à la Pierpont Library de New York.

Trois manuscrits classés « historiques » appartiennent aux collections de la Bibliothèque Nationale et à celles du château de Chantilly. Le premier manuscrit intitulé « *Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France*<sup>11</sup> » a été écrit par un auteur anonyme et rapporte bon nombre de faits historiques. Commandé par le cardinal de Bourbon vers 1480, il dépasse

---

<sup>3</sup> Heures à l'usage de Paris

<sup>4</sup> Heures à l'usage de Paris

<sup>5</sup> Heures à l'usage d'Amiens

<sup>6</sup> Heures à l'usage de Paris

<sup>7</sup> Heures à l'usage d'Angers

<sup>8</sup> LEROQUAIS V., *Un livre d'heures manuscrit à l'usage de Mâcon*, Mâcon, 1935

<sup>9</sup> ms Plut. 23.6

<sup>10</sup> ms 347

<sup>11</sup> Paris, BnF, ms fr. 2829

largement le contenu purement hagiographique, ce qui explique son classement. Le deuxième est un manuscrit latin intitulé « *Gestorum Rhodie obsidionis commentarii, oratio de morte magni turci, de casu regis Zizimi*<sup>12</sup> » et écrit par Guillaume Caoursin à la demande du grand Maître de l'Ordre des Hospitaliers de Jérusalem, Pierre d'Aubusson. Il décrit des événements d'actualité contemporaine qui frappèrent beaucoup les esprits de l'époque. Le troisième est une copie de l'illustre récit de Flavius Josephé « *de bello judaico*<sup>13</sup> », commandé par le couple Antoine de Chourses et Catherine de Coëtiivy.

Les « *douze périls d'enfer*<sup>14</sup> » et l'« *estриф de fortune et de vertu*<sup>15</sup> », deux manuscrits conservés respectivement à la Bibliothèque de l'Arsenal et à celle du musée de Chantilly nous transportent dans un domaine littéraire différent, celui de la fable moralisatrice. Les illustrations sont réduites à cinq miniatures pour l'un et à une seule pour l'autre. Tous les deux ont été commandés par la famille Chourses-Coëtiivy, mais le premier a la particularité d'être une copie d'un manuscrit réalisé par Jean Colombe pour la reine Marie d'Anjou.

A ces manuscrits considérés dans leur intégralité, il faut ajouter des miniatures exécutées en parallèle avec d'autres peintres-enlumineurs, ce que nous appelons des œuvres de collaboration. Il s'agit du « *de rebus gestis Alexandri Magni* » de Quinte Curse d'une part et « *des cas des nobles hommes et femmes* » de Boccace d'autre part.

Enfin deux peintures ont été intégrées à cette étude, la première est un panneau sur bois appartenant à l'Hôtel de Ville d'Epernay et la seconde, une peinture murale encadrant le tombeau de Ferry de Beauvoir situé dans le chœur de la cathédrale d'Amiens. Elles présentent un certain intérêt, l'une parce qu'elle reprend le siège de Rhodes, thème d'un manuscrit du corpus et l'autre, parce que certaines figures peintes ont été rapprochées par Isabelle Delaunay du style du Maître du Cardinal de Bourbon<sup>16</sup>.

Cette variété de contenu est intéressante à plus d'un titre. Elle permet d'élargir le champ de l'étude iconographique, en ne la cantonnant pas à la seule sphère religieuse mais en l'orientant vers la sphère privée, autorisant une connaissance plus affinée des commanditaires et de leurs goûts en matière de littérature. Elle invite également à se pencher sur l'impact de l'ampleur du programme iconographique des deux manuscrits les plus importants du corpus : le *Livre des faits de Monseigneur saint Louis* et la *Relation du siège de Rhodes*. Le premier

---

<sup>12</sup> Paris, BnF, ms lat. 6067

<sup>13</sup> Chantilly, musée Condé, ms 776

<sup>14</sup> ms 5207

<sup>15</sup> ms 295

<sup>16</sup> DELAUNAY I., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris : 1480-1500*, Lille-Thèses, 2000, p.172.

compte quarante-quatre pages enluminées et soixante-dix-huit grandes miniatures sur cent soixante-quatre folios et le second pas moins de cinquante-deux miniatures sur deux cent vingt-cinq folios. Ce sont donc des commandes prestigieuses dont les illustrations ont un caractère d'originalité et d'unicité qui se perdra avec l'arrivée de l'imprimerie et la reproduction qui en découle.

Enfin dans le cas du manuscrit réalisé sur un modèle de Jean Colombe, le caractère spécifique de la copie est évoqué et permet de mesurer l'influence d'un artiste renommé sur des ateliers de proximité tout en témoignant de la capacité du peintre à faire transparaître son propre langage à travers elle. Jérôme Baschet parle de citation, terme plus approprié selon lui au contexte du Moyen-Age et au travail des concepteurs et des artistes visant davantage à une appropriation du modèle<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> BASCHET J., *op.cit.*, p. 262

## ***B) Etude codicologique***

### **Livre d'heures à l'usage de Paris**

Paris, BNF, ms lat. 1382

#### **Historique**

Acheté par Targny en 1736<sup>18</sup>.

#### **Aspect matériel et particularités**

Parch. III et 109ff., 125 x 90 mm

Justification : 70 x 50 mm

Texte en longues lignes avec parfois des branches écotées en bout de ligne.

Reliure ancienne avec médaillons dorés sur les plats.

Isabelle Delaunay note une parenté éditoriale entre les heures à l'usage d'Amiens, celles d'Autun à l'usage de Rome et le lat. 1382 à l'usage de Paris<sup>19</sup>.

Dans le calendrier, les écritures or alternent avec le rouge et le bleu sur quinze réglures recto, verso. On retrouve le même décor d'initiales KL que sur le livre d'heures à l'usage d'Amiens. Les folios I et II ainsi que 108v. et 109v. offrent un texte à demi-effacé de la Passion selon saint Jean ajouté au XVI<sup>e</sup> siècle.

Les formes sont masculines et pourtant c'est une femme qui est représentée en prière, un livre d'heures sous le bras, aux pieds de la Vierge à l'enfant.

#### **Armoiries**

3 écus d'azur aux initiales d'or reliées par une cordelière de gueules : BD (f.13, f.33), BI (f.59), MS (f.74) sont peintes à plusieurs endroits. Ils ornent l'Annonciation et la Nativité (BD), David (BI), et la Danse macabre (MS) et sont de même facture, ce qui pose la question du destinataire.

#### **Contenu**

Texte en latin et français.

Le calendrier est en français avec des saints parisiens pour la plupart.

Saint Gilles et saint Lou sont mentionnés en septembre. La Nativité de Notre-Dame jointe à la Conception de Notre-Dame sont également évoquées.

f.13 : les Heures de la Vierge

---

<sup>18</sup> Catalogue des manuscrits latins 36bis.

<sup>19</sup> DELAUNAY I., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris : 1480-1500*, Lille-Thèses, 2000, p. 139.

f. 52v. : les Heures de la Croix  
f.55v. : les Heures du Saint-Esprit  
f.59 : Psaumes pénitentiels  
f.74 : Office des morts avec un seul nocturne  
f.86v. : Prologue de l'évangile selon saint Jean.  
f.88 v. : Obsecro Te  
f.96 : Suffrages  
f.101v. : Extraits des 4 évangiles.  
f.106 : Oraisons diverses  
ff. I et II, 108v et 109v : Passion selon st Jean

### **Décoration**

10 peintures, 5 encadrements et rubriques.

Initiales d'or mat sur fond de couleur ou peintes sur fond d'or mat.

Miniatures et bordures marginales encadrant un texte alternent, ce qui est assez rare.

La couleur lie de vin est dominante. La faune est particulièrement développée dans les bordures marginales et les animaux s'imposent par une vision naturaliste du peintre : sauterelle, papillon et mouche (f.13), crapaud (f.22), papillon aux ailes déployées (f.43), hibou (f.33), un paon maladroitement dessiné de face et faisant la roue (f.40).

f.13 : Annonciation

f.33 : Nativité

f.52v : Crucifixion

f.55v : Pentecôte

f.59 : David et Bethsabée

f.84 : Danse macabre

f.88v : Pietà avec saint Jean et plusieurs femmes

ff.96-98 : sainte Barbe et sainte Catherine

f.106 : Messe de saint Grégoire

## **Livre d'heures à l'usage de Paris**

Zürich, Librairie Heribert Tenschert, 2000

### **Historique**

Librairie Lhermitte, Livres anciens et modernes, cat.I, 1997, n°1, attribué à Colin d'Amiens.

Librairie Heribert Tenschert, 2000, lot 20, attribué au Maître du Cardinal de Bourbon.

### **Aspect matériel et particularités**

324ff., 140 x 100mm

Justification : 65 x 53mm

Texte en longues lignes

Le manuscrit est particulièrement luxueux. La calligraphie est très régulière. Les encadrements des miniatures sont pour la plupart d'une grande simplicité mais soulignée à la feuille d'or ainsi que la plupart des initiales.

### **Armoiries**

Il n'y a pas d'armoiries visibles. Toutefois une colonne qui sert d'encadrement à la miniature de l'Office des morts (f.164v) est recouverte de fleurs de lys, suggérant peut-être un commanditaire dans l'environnement de la cour.

Une femme à genoux au pied de la croix est représentée sur la miniature de la crucifixion qui clôt le livre.

### **Contenu**

Texte en français et latin

f.1-f.6 : Un calendrier en français

f.7 : extraits de l'évangile selon saint Jean .

f.25v : Oraison à Notre-Dame de pitié. Prière du Stabat Mater.

f.28v : Obsecro Te

f.32v : O Intemerata

f.38 : Heures de la Vierge (début)

f.79v : Heures de la Croix

f.81 : Heures du saint Esprit

f.82v : Heures de la Conception

f.84 : Heures de la Vierge (fin)

f.142 : Psaumes pénitentiels

f.164v : Office des morts

f.225v : Heures de la Passion (complètes)

f.272v : Oraisons.

f.292v : Prière en français sur la Passion

### **Décoration**

Des bordures marginales compartimentées entourent le texte et sont décorées de feuilles d'acanthé et de fleurs avec des oiseaux stylisés, papillons, canard (f.164v) et grotesques. Une branche écotée encadre la Mort et les deux vifs (f.164v).

25 miniatures dont une pleine page (f.292v).

f.28v : décor de bordure marginale

f.38 : Annonciation

f.66 : Visitation

f.79v : Crucifixion

f.81 : Pentecôte

f.82v : Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte d'Or

f.84 : Nativité

f.94 : Annonce aux bergers

f.102v : Adoration des mages

f.111 : Présentation de Jésus au Temple

f.119 : Fuite en Egypte

f.130v : Couronnement de la Vierge

f.142 : David en prière

f.164v : Danse macabre

f.225v : Arrestation du Christ

f.292v : Crucifixion entourée de 9 scènes de la Passion peintes sur un fond doré.

### **Livre d'heures à l'usage de Paris**

Leeds, University Library, Brotherton ms.5

#### **Aspect matériel, reliure et particularités<sup>20</sup>**

222ff., 180 x 125mm

Justification : 100 x 60mm

Texte en longues lignes

Reليure de cuir rouge du XVIII<sup>e</sup> avec l'écriture suivante sur le dos :

'Rogabis eum et exaudiet te'

Sainte Radegonde et saint Savin apparaissent dans la litanie des saints.

#### **Armoiries**

Il n'y a pas d'armoiries mais on note une femme à genoux, en prière aux pieds de la Vierge (f.187).

#### **Contenu**

Texte en latin et français.

ff.1 -12v : le calendrier est en français avec les écritures or, et alternativement rouge et bleu.

Sainte Geneviève, saint Leu et saint Gilles, saint Denis sont mentionnés en lettres d'or, respectivement les 3 Janvier, 1<sup>er</sup> septembre et 9 octobre. On remarque qu'il n'y a pas de fête de la Visitation le 2 Juillet.

ff.13-18 : Séquence des évangiles

ff.18v-29 : Chapitres 18 et 19 de saint Jean

ff.29v-30v : Prière de saint Bernard composée de 7 versets et d'une prière usuelle

ff.31-34v : Obsecro te avec des formes masculines

ff.35-37v : O Intemerata avec des formes masculines

ff.39-111v : Heures de la Vierge

ff.112-129 : Psaumes pénitentiels et litanie : 15 vierges dont Genovefa et Radegundis

ff.129v-133 : Heures de la Croix

ff.133v-136v : Heures de l'Esprit-Saint

ff.137-186v : Office des morts.

ff.187-192 : Prière à la Vierge : Douce dame de misericorde mere de pitie....

ff.192v-196v : Doulx dieu doulx pere...

---

<sup>20</sup> Communication par courriel (2006).

ff.197-211v : Saint Grégoire pape de Rome composa les XV « deuotes oroisons qui cy apres sensuient ».....prière qui confère 7007 ans d'indulgence.

ff.212-212v : Pape benedic donna a tous vrays catholicques....laquelle est icy translatee en francoys, prière qui confère autant de jours de pardons que les blessures du Christ.

ff.213-215v : Prière d'adoration aux dix parties du corps de la Vierge Marie : les pieds, le ventre, le cœur, les seins, les mains, les yeux, les oreilles, la bouche, le nez et le corps en général et l'âme.

ff. 216 – 220v : Prières d'invocation à Dieu pour obtenir la grâce du Saint Esprit, contre les mauvaises pensées, pour la foi, l'espérance et la charité, contre les tentations de la chair.

### **Décoration**

Deux types de bordures marginales se côtoient, compartimentées ou non, décorées de feuilles d'acanthe et de fleurs et de fruits ( fraises des bois) et mêlées à des animaux réels ou insectes (papillons, mouche, escargot, héron (ff. 64-98), mouche, oiseaux stylisés, un mulot ? (f.39) et des figures hybrides (ff.39-187).

6 lettrines historiées et 12 miniatures

f.13 : initiale I : St Jean à Patmos

f.18v : initiale I : Arrestation de Jésus

f.31 : initiale O : Piéta

f.35 : initiale O : Marie et Jean

f.39 : Annonciation

f.64v : Visitation

f.77 : Nativité

f.83v : Annonce aux bergers

f.88v : Adoration des mages

f.93v : Présentation de Jésus au temple

f.98 : Fuite en Egypte

f.105v : Couronnement de la Vierge

f.112 : David pénitent

f.130 : Crucifixion avec Marie et saint Jean

f.134 : Pentecôte

f.137v : Mort chevauchant un animal cornu attaquant la foule avec lance et faux

f.187 : lettrine D : Femme à genoux devant la Vierge à l'enfant

f.192v : lettrine D : Trinité ou trône de grâce

## **Livre d'heures à l'usage d'Amiens**

Caen, Bm. Ms in-8°, 9

### **Historique**

Destiné à Pierre Vercey, évêque d'Amiens de 1482 à 1501.

Le manuscrit apparaît à Caen au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### **Aspect matériel et particularités**

104 ff., 157 x 113 mm

Justification : 95 x 55mm

Texte en longues lignes

La reliure de maroquin rouge à dentelle est du XVIII<sup>e</sup> siècle et porte l'étiquette collée au revers du plat supérieur : « relié à Caen, chez Manoury, Grand-Rue Saint Estienne ».

Le dos est à compartiments ornés de fers et porte le titre doré : HEU/RES.

Deux lettrines D d'introduction du texte restent énigmatiques (f.15) et (f.48). Un profil d'homme souligné de traits d'or, portant barbe et chapeau, se détache sur un fond alternativement rouge et bleu.

Dans les litanies, les saints picards voisinent avec les saints francs-comtois, comme saint Walbert ou saint Oyend honoré dans la région de Besançon et saint Claude, saint patron de la Franche-Comté, région d'origine de l'évêque<sup>21</sup>.

### **Armoiries**

Les armoiries de l'évêque, placées au-dessous de l'Annonciation (f.15), sont soutenues par deux anges en vol : un arbre d'or arraché sur fond bleu azur, surmonté de la crosse épiscopale. L'évêque est également représenté à trois reprises : à genoux devant le Christ en majesté (f.86), assistant à la Messe de saint Grégoire (f.88v), et recevant la bénédiction de saint Claude (f.95).

### **Contenu**

Le texte est en latin. Le calendrier est en français.

Il y a des lacunes entre le feuillet 21 et 22 et il manque les Laudes ainsi que le début de Sexte et de None entre le feuillet 31 et 47.

Chaque feuillet est réglé à 24 lignes. La réglure à l'encre rouge reste visible. Seul le dernier feuillet a gardé une réglure, vierge de texte.

ff.1 à 6v : Calendrier

---

<sup>21</sup> DOSDAT M., *Livres d'heures de Basse-Normandie*, BM Caen, 1992, p.69.

ff.7-8v : Heures de la Conception,  
ff.9-11v : Heures de la Croix : la Crucifixion  
ff.12-14v : Heures du Saint Esprit : la Pentecôte  
ff.15-21v : Heures de la Vierge  
ff.22-27v : Laudes : lacunes  
ff.28-31 : Suffrages  
ff.31v-47v : Heures de la Vierge (fin)  
ff.48-60v : Psaumes Pénitentioux  
ff. 61-85v : Office des morts  
ff.86-87v : Prières au Christ  
f.88-89 : Prière de saint Grégoire  
ff.89v-93 : Obsecro Te  
ff.95-104 : Suffrages

### **Décoration**

Des bordures marginales compartimentées sont remplies de fleurs, de fruits, d'insectes et de petits animaux, peints de façon très réaliste ainsi que des figures hybrides et des grotesques. 24 miniatures ornent le calendrier.

On peut remarquer une branche écotée enrubannée (f.12), un treillis sur lequel grimpent des fleurs (f.41), un fond noir (f.61). Des figures hybrides se détachent : l'une joue avec un archet sur une mâchoire d'âne (f.41), une autre récite son chapelet (f.61), une autre encore joue du tambourin et du pipeau (f.98).

Deux petites miniatures superposées, occupent la justification de chaque feuillet ( 22x92 mm). La partie supérieure représente les travaux du mois à l'exception des mois d'Avril et de Mai, consacrés à l'amour courtois, et la partie inférieure, les signes du zodiaque qui se détachent en filigrane d'or sur un fond bleu.

Deux miniatures sont en pleine page, 21 miniatures sont entourées d'une bordure marginale et adoptent un format rectangulaire arrondi dans le haut et quatre miniatures sont de petit format, d'une largeur comprise entre 9 et 11 réglures.

f.7 : Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte d'Or

f.9v : Crucifixion

f.12 : Pentecôte

f.15 : Annonciation

f.31v : Nativité

f.35v : Annonce aux Bergers  
f.41 : Fuite en Egypte  
f.44v : Couronnement de la Vierge  
f.48 : Retour triomphal de David à Jérusalem  
f.61 : Danse macabre  
f.86 : Christ en majesté avec l'évêque en orant  
f.88v : Messe de saint Grégoire  
f.89v : Piéta  
f.95 : Saint Claude bénissant l'évêque  
f.96v : Saint Jean-Baptiste  
f.97 : Saint Antoine  
f.98 : Saint Hippolyte  
f.98v : Saint Savin  
f.100v : Saint Denis

## **Livre d'heures à l'usage de Mâcon**

Ancienne collection Siraudin<sup>22</sup>

### **Historique**

Dès 1512, le manuscrit est en possession de la famille de Sagie, André de Sagie, seigneur de Saint-Léger en Mâconnais, commune de Charnay-les-Mâcon. Les noms des enfants sont inscrits dans les marges du calendrier : Anthoine : 3 mai 1512, Philibert : 25 juillet 1514, Jane : 20 juin 1518. Lucrece de Sagie apporta le manuscrit à Jean Siraudin lors de son mariage le 22 janvier 1595. Il disparaît au cours de la révolution pour être racheté à Lyon par la même famille en 1848.

### **Aspect matériel et particularités**

242ff.+15, 180x120mm

Justification : 100 x 65mm

Les folios 244 et 247 sont en papier.

La reliure en velours bleu date du XIXe siècle.

Les quinze derniers feuillets ont été ajoutés et datent de différentes époques : XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Ils constituent le livre de raison de la famille détentrice du manuscrit et contiennent les actes de naissance et de baptême, les actes de mariage et de décès des familles de Sagie et Siraudin. Le manuscrit s'achève sur deux recettes médicales : f. 256 : « Recepte éprouvée pour la vérolle des enfants du III juing 1603 » et « pour conserver le visage ».

### **Armoiries**

Deux initiales RG, aux pieds de saint Bernard, sont encadrées de la devise : Bénit soit Dieu Toujours (f.17).

Le couple des destinataires apparaît à deux reprises, présenté à la Vierge de lactance par saint Michel, protecteur de la monarchie (f.16v), puis sous le Couronnement d'épines (f.82).

### **Contenu**

Texte en latin et français.

L'usage est de Mâcon mais les litanies sont clunisiennes.

Les saints de Lyon (saints Etienne, Nizier, Epipode, Pothin, Ennemond, Antioche) sont mêlés à des saints du diocèse de Mâcon moins riche dans ce domaine que Lyon, le diocèse voisin.

---

<sup>22</sup> LEROQUAIS V., *Un livre d'heures manuscrit à l'usage de Mâcon*, Mâcon, 1935  
25/315

Saint Vincent, diacre de Saragosse, est mentionné et le martyr des saints Innocents est fêté le 30 octobre.

Les saints abbés de Cluny sont à l'honneur : saint Odon, saint Maïeul, saint Odilon et saint Hugues ainsi que des saints vénérés par l'abbaye : saint Irénée, saint Just, saint Taurin, saint Aquilin, sainte Florence. Sanctus Gerardus clôt la liste et doit être lu comme saint Géraud, le fondateur d'Aurillac, célébré le 13 octobre.

ff.3-14v : Calendrier.

ff.15-81v : Office de la Vierge.

ff.82-86 : Heures de la Croix.

ff.86v-89v : Heures du Saint-Esprit.

ff.90-139v : Office des morts.

ff. 140-162v : Psaumes pénitentiels

ff.163-172v : Office de sainte Anne.

ff.173-196v : Oraisons dévotes à Jésus-Christ avec des formes masculines.

ff.197-207v : Oraisons dévotes à la Vierge.

ff.208-238v : Suffrages des saints.

ff.239-240 : Prologue de saint Jean.

### **Décoration**

18 miniatures sont réparties par deux au début de chaque office . Seul l'office de la Vierge est introduit par 4 miniatures successives. La mise en page est variée. Les formules vont d'un décor en pleine page, à un ensemble de scènes qui entourent un texte ou à une division de l'espace en trois registres.

f.16v : un couple en prière, présenté par saint Michel à la Vierge de lactance ; intercession de la Vierge auprès de la sainte Trinité.

f.17 : Saint Bernard, abbé de Clairvaux déroule sa prière. Les initiales RG sont entourées de la devise « Béni soit Dieu toujours ».

f.17v : Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte d'Or

f.18 : Annonciation et Visitation

f.82v : Adieux du Christ à sa mère ; Couronnement d'épines ; Destinataires en prière

f.83 : Portement de Croix ; Les Saintes Femmes ; Crucifixion ; Mise au tombeau

f.90v : L'ermite, le pèlerin de Jérusalem et le purgatoire ; le pèlerin et saint Odilon ; Saint Odilon et ses moines en prière.

f.91 : Judas Macchabée ; Saint Paul ; un squelette

f.140 : Résurrection des morts et Jugement dernier  
f.141 : Saint Paul ; Job ; Saint Jean à Patmos  
f.162v : Sainte Anne et ses trois maris ; Marie et Joseph et Jésus entouré de deux anges  
s'initiant au psaltérion ; Marie, Alphée et leurs quatre enfants.  
f.163 : Marie, Zébédée et leurs deux fils ; David ; Elizabeth, Zacharie et Jean-Baptiste.  
f.173v : Nativité et Annonce aux bergers ; Trois rois mages en route vers Bethléem.  
f.174 : Fuite en Egypte ; Miracle du champ de blé ; Massacre des saints Innocents ;  
Présentation de Jésus au Temple.  
f.197v : Couronnement de la Vierge de lactance, sainte Catherine et mariage mystique de  
sainte Agnès  
f.198 : Anges musiciens  
f.208v : Anges ; Patriarches et prophètes ; Apôtres.  
f.209 : Martyrs ; Confesseurs et Vierges

## **Livre d'heures à l'usage de Rome**

Grenoble, Bm, ms 1010

### **Aspect matériel et particularités**

169 ff., 194 x 131 mm.

Justification : 160 x 110mm

Texte en longues lignes

Reليure de veau récemment réparée ; fermoirs arrachés ; doré sur tranche.

Deux miniatures seulement sont du Maître du Cardinal de Bourbon, les ff. 121 et 141.

### **Contenu**

Le texte est en latin avec quelques additions postérieures au manuscrit.

L'écriture imprégnée des modèles italiens, correspondant à une mode qui se répand dans les livres d'heures, aux alentours de 1490, caractérise aussi bien cet ouvrage que le livre d'heures de la vente Christie's de 1983<sup>23</sup>.

On note dans le calendrier la translation de st Nicolas le 9 mai, ste Consorcia le 22 Juin, st Maurice le 22 septembre, st Rémy, st Léger, st Denys, les onze nouvelles vierges.<sup>24</sup>

f.13 : évangile selon saint Jean

f.15 : Heures de la Vierge

f.19 : Obsecro te

f. 104 : Heures de la Croix

f.114 : Heures du saint Esprit

f.121 : Psaumes pénitentiels

f.141 : Office des morts

### **Décoration**

17 grandes miniatures avec encadrement qui imite le cadre en bois.

Initiales décorées or, bleu, blanc, rouge.

f.18 : Annonce aux bergers

f.19 : Vierge et l'enfant Jésus, entourée de saint Joseph et d'un ange

f.29 : Couronnement de la Vierge

f. : Présentation de Jésus au temple

f.82 : Adoration des mages

---

<sup>23</sup>DELAUNAY I., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris : 1480-1500*, Lille-Thèses, 2000.

<sup>24</sup> Notice 156 du Catalogue général des manuscrits, Grenoble, tome 7.

f.92 : Fuite en Egypte

f.104 : Crucifixion

f.114 : Pentecôte

f.121 : Jugement dernier

f.141 : Job sur son tas de fumier

## **Livre d'heures à l'usage de Paris**

Sotheby's 1958, lot 78<sup>25</sup>

### **Historique**

Sotheby's, 19 mai 1958, lot 78 - 12 XII 1967, lot 23.

### **Aspect matériel et particularités**

194ff., 170 x 110mm

Justification : 100 x 65mm

Texte en longues lignes, 16 lignes

Couverture de maroquin rouge et fermoir ouvragé en argent.

Deux inscriptions « *regina johannes* » sur la feuille de garde et « *Heures qui ont servi à la reine jeanne I<sup>ère</sup> du nom....de naples....elle etoit petite fille du roy robert* » à l'intérieur de la couverture du dessus pourraient être une référence à Jeanne II, de la branche angevine qui a régné à Naples (1414 – 1435). Une notice plus récente suggère une certaine Juana 'la loca' d'Espagne.

### **Armoiries**

La richesse de la composition atteste de l'importance de ce livre d'heures et pourtant aucune armoirie n'est mentionnée.

### **Contenu**

Texte en latin et français.

### **Décoration**

Calendrier décoré de 24 miniatures représentant les signes du zodiaque et les travaux des mois.

21 grandes miniatures et 11 petites miniatures de saints.

Arbre de Jessé et Annonciation : miniatures en pleine page sous forme de diptyque.

Annonce aux Bergers et Danse des bergers dans la partie inférieure.

David et Bethsabée orne le début des Psaumes Pénitenciaux.

---

<sup>25</sup> N'ayant pas pu avoir accès à ce manuscrit, je me suis basée sur les notes peu explicites du catalogue.

### **Livre d'heures à usage non déterminé**

Sotheby's, 22juin 1982, lot 81

#### **Historique**

Pierre IV Le Clerc, baron de Fleurigny dont les armoiries sont au folio 86. Commande réalisée pour la naissance de son fils aîné François.

William Peckover, 1828, Alexandre Peckover, lord of Wisbech, 1830-1819, De Ricci. Colchester Essex Museum en dépôt de Sir Penrose. A la mort de ce dernier en 1972, le manuscrit retourne aux mains des exécuteurs testamentaires<sup>26</sup>.

Sotheby's, 22juin 1982, lot 81

#### **Aspect matériel et particularités**

144ff., 144 x 95mm

Justification : 90 x 60mm

Texte en longues lignes, 19 lignes

Reليure de maroquin vert datant du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### **Armoiries**

Armoiries de François Le Clerc, héritier du titre de baron de Fleurigny en 1513, placées sous la scène de David et Bethsabée. Elles ont été ajoutées en même temps qu'une peinture de la stigmatisation de saint François, son saint patron.

Deux anges tiennent le blason des Le Clerc. Une inscription assez énigmatique court le long de la bordure : f. ATQUE.F ou peut-être P. ATQUE .

Des initiales étrangères au nom des Le Clerc, A et B ou F, figurent sous l'image de saint Jean (f.31).

#### **Contenu**

Texte en latin et français.

Calendrier

f.13 : Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ selon saint Jean

f.23 : Obsecro Te

f.27 : O intemerata

ff.31 – f.38 : Séquence des évangiles selon st Jean, st Luc, st Matthieu et st Marc.

ff.39 – f.82 : Heures de la Vierge

f.83 : Heures de la Croix

---

<sup>26</sup> DELAUNAY I., « Livres d'heures de commande et d'étal », JOUBERT F. (dir.), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen-Age (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 2001, p. 255.

f.86 : Psaumes pénitentioux  
f.103 : Office des morts  
f.104 ? – 126 : Suffrages  
ff.128 – 139 : Nouvel Office de la Vierge  
f.140 : Prière à Notre-Dame de Boulogne  
f.143v : Prière à saint François

### **Décoration**

31 grandes miniatures avec des bordures marginales  
7 miniatures pleine page  
Un crocodile est mentionné dans la bordure marginale du folio 125.  
ff.1-12v : 24 petites miniatures dans les marges du calendrier  
f.13 : Arrestation du Christ  
f.23 : Piéta  
f.27 : Vierge à l'enfant  
f.31 : Saint Jean  
f.32 : Saint Luc écrit sur un lutrin, un bœuf endormi à ses pieds.  
f.34v : Saint Matthieu  
f.36v : Saint Marc  
f.39 : Annonciation  
f.58v. : Nativité  
f.62v. Annonce aux bergers  
f.66 : Adoration des mages  
f.69 : Présentation de Jésus au Temple  
f.72 : Fuite en Egypte  
f.77v. : Couronnement de la Vierge  
f.83 : Crucifixion  
f. 86 : David et Bethsabée  
f.103 : La Mort et le Vif  
f.118 : Saint Christophe et l'enfant Jésus  
f.119v : Saint Antoine  
f.120v : Saint Sébastien  
f.122 : Saint Nicolas  
f.123 : Saint Maur

f.124 : Les saints Cosme et Damien  
f.125 : Sainte Catherine  
f.126 : Sainte Barbe  
f.128v : Annonciation  
f.129v : Annonce de Marie à Joseph  
f.130v : Nativité  
f.131v : Annonce aux bergers  
f.132v : Présentation au temple  
f.133v : Jésus parmi les docteurs de la loi  
f.134v : Multiplication des pains  
f.135v : Noces de Cana  
f.136v : Crucifixion  
f.137v : Résurrection  
f.138v : Ascension  
f. 140 : Destinataire à genoux devant N.D. de Boulogne  
f. 143 : Saint François recevant les stigmates

## **Livre d'heures à l'usage de Rome**

Sotheby's, 10 XII 1980, lot 109

### **Historique**

Etienne Millet - P.J.Plunket (1778-1827), évêque de Meath en Irlande - Sotheby's 10 XII 1980, lot 109.

### **Aspect matériel et particularités**

101ff. + 1folio vierge, 152 x 108 mm

Justification : 90 x

D'après la notice du catalogue, le manuscrit est enrichi dans une seconde phase d'offices et de prières, avec les armes peintes d'Etienne Millet, homme de guerre, demeurant à Fleury en Bière. Cette partie seule revient au Maître des Prélats Bourguignons<sup>27</sup>.

Un Office des morts séparé provient du même manuscrit, d'après ses données codicologiques et le style de sa peinture ( Sotheby's 3 VII 1984, lot 76).<sup>28</sup>

### **Armoiries**

Etienne Millet est représenté à genoux en prière, aux pieds d'une Piéta.

### **Contenu**

Le calendrier est en français. On relève en lettres d'or saint Didier de Langres, le 23 mai et saint Claude de Besançon, le 6 juin.

f.7v : Séquence des évangiles

f.13 : Obsecro te, O Intemerata, le Stabat Mater et d'autres prières à la Vierge

f.36 : Prières à la Trinité

f.42v : Prières au Christ

f.50 : Prières à la sainte Croix

f.54 : Prières à Dieu le Père

f.61v : Prières à tous les anges

ff.69 ? – 97 : Heures de la Vierge

### **Décoration**

Les bordures marginales sont décorées de feuilles et de fleurs. Sur les deux reproductions de miniatures, nous pouvons noter l'absence d'animaux ou insectes.

14 miniatures dont 7 sont attribuées au Maître du cardinal de Bourbon.

---

<sup>27</sup> PLUMMER J., *The Last Flowering, French Painting in Manuscripts, 1420-1530*, 1982, cat. 97

<sup>28</sup> DELAUNAY L., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris : 1480-1500*, Lille-Thèses, 2000, p. 138.

L'Office de la Vierge (f.69 et suivants) a été vraisemblablement illuminé en premier.

f.7v : Saint Jean à Patmos

f.13 : Piéta (Vierge entourée de deux femmes)

f.36 : Trinité

f.42v : Messe de saint Grégoire

f.50 : Croix et instruments de la Passion

f.54 : Jugement dernier

f.61v : Saint Michel (entouré d'une foule d'anges et vainqueur de deux démons)

Annonciation (lacune)

f.69 : Visitation,

f.78v : Nativité

f.82 : Annonce aux bergers

f.85 : Adoration des mages

f.88 : Présentation de Jésus au temple

f.91 : Fuite en Egypte

f.97 : Crucifixion

**Livre d'heures à usage indéterminé**

Sotheby's, 19 VI 1914, lot 137

**Aspect matériel et particularités**

200ff, 127x76mm

Justification : 85x46mm

Les peintures ont été réalisées en collaboration avec le Maître des Prélats Bourguignons.

**Contenu**

Calendrier

Début des Heures de la Vierge

Heures de la Croix

Heures du Saint-Esprit

Fin des Heures de la Vierge

Psaumes Pénitentiels

Office des morts

Passion selon saint Jean

**Décoration**

12 petites miniatures des saints et des évangélistes.

13 grandes miniatures avec bordures marginales

Calendrier décoré de petites miniatures représentant les signes du zodiaque et les travaux des mois dans la partie inférieure.

L'Annonciation, la Visitation, la Crucifixion, la Pentecôte, la Nativité, l'Annonce aux Bergers, l'Adoration des mages, la Circoncision, le Massacre des Innocents, le Couronnement de la Vierge, la Résurrection de Lazare, Job entouré d'amis, le Christ portant sa croix.

Les deux dernières miniatures sont d'un autre artiste : le Jugement dernier avec la séparation des bons et des méchants, la Rencontre d'Anne et de Joachim, encadrée par trois petites scènes.

## **Livre d'heures à l'usage d'Angers**

Paris, BNF, ms Smith-Lesouëf 24

### **Aspect matériel et particularités**

Fragments contenant cinq folios, 130x85mm

Justification : 115x65mm

Texte en longues lignes

### **Historique**

Les fragments proviennent de la collection d'Antoine de Chourses et Catherine de Coëtivy. L'usage d'Angers s'explique par les fonctions d'Antoine de Chourses comme capitaine de la ville et les feuillets peuvent être datés entre 1480 et 1485<sup>29</sup>.

### **Décoration**

5 miniatures seulement nous sont parvenues.

Les initiales et les lettrines qui parsèment le texte sont décorées. Le décor (ff.1-5) se rapproche des deux dernières miniatures du manuscrit de Leeds (ff.187-192v).

f.1 : Nativité

f.4 : Lettrine n : trois petits personnages vus à mi-corps

f.4v : Annonce aux Bergers

f.7v : Présentation de Jésus au temple

f.8 : Fuite en Egypte

---

<sup>29</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p. 136.

## **Livre d'heures à l'usage de Rome**

Autun, BM, S.191

### **Aspect matériel et particularités**

189 ff., 124 x 90mm

Justification : 75 x 47mm

Texte en longues lignes.

f.1 : ex-libris : « J.Lacatte »

Reliure XIX<sup>e</sup> siècle en maroquin rouge, signé « Koehler »

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le manuscrit appartenait à Thomas Quinard. Après 1846, il est acheté par l'abbé Jules Lacatte, professeur et bibliothécaire au grand séminaire d'Autun, puis donné par lui.

Le manuscrit, en assez mauvaise conservation, a été réalisé en collaboration avec le Maître de la Chronique Scandaleuse.

Des parentés éditoriales sont à noter avec les *Heures à l'usage d'Amiens* et le *Latin 1382*.

L'absence du *O Intemerata* est particulière à ce groupe.

Dans le calendrier, l'évêque d'Utrecht, saint Monulphe est honoré.

### **Armoiries**

Les armes d'origine, placées sur un écu soutenu par deux anges au pied de l'Annonciation (f.26), n'ont pu être identifiées.<sup>30</sup>

### **Contenu**

Texte en latin et français

ff.2-13v : Le calendrier est en latin et les saints sont tirés du calendrier romain.

f.14 : Péricopes

f.19v : Obsecro te avec des formes masculines

ff.24-25 : Prières à saint Clément et à la Vierge ;

ff.26-88v : Heures de la Vierge

ff.88v-95v : Office pour le temps de l'Avent

ff.96-107v : Psaumes pénitentiels

ff.108-112v : Litanies

ff.113-116 : Heures de la Croix

ff.116v-119v : Heures du Saint-Esprit

---

<sup>30</sup> « parti au I de gueules au château d'or à la herse levée et sommé de 3 tours du même ; au II, de sable à une fasce d'or accompagnée de 3 merlettes d'argent ».

ff.120-169v : Office des morts

ff.170-182v : Oraisons diverses au Christ, à la sainte Trinité, à la sainte Face et prière du cardinal de Cambrai.

ff.184v – 187 : Suffrages

f.188 : Prière, addition du XVI<sup>e</sup> s.<sup>31</sup>

### **Décoration**

Bordures marginales compartimentées et décorées de feuilles et de fleurs

6 miniatures dont les deux dernières seulement sont attribuées au Maître du cardinal de Bourbon

f. 26 : Annonciation

f.113 : Crucifixion

f.116v : Pentecôte

f.120 : Enterrement

f.185 : Sainte Suzanne et scènes de son martyre

f.187 : Sainte Christine et scènes de son martyre

---

<sup>31</sup> Notice rédigée par I. Delaunay qui devrait paraître dans le catalogue des manuscrits d'Autun (sous presse).

### **Livre d'heures à l'usage de Rome**

Sotheby's, 17 VI 1997, lot 80<sup>32</sup>.

#### **Aspect matériel et particularités**

111 ff. + 2 folios vierges

173 x 120 mm

Justification : 110x85mm

Texte en longues lignes

La reliure du XIX<sup>e</sup> siècle est de maroquin rouge.

Des prières supplémentaires ont été ajoutées en hollandais sur les dernières pages.

Lacunes avant le folio 8 et après le folio 107.

#### **Contenu**

Calendrier

ff.7 - 8 : Séquence des évangiles.

ff. 9-11 : Obsecro Te et O Intemerata.

ff.12-54 : Heures de la Vierge.

ff. 55- 66 : Psaumes pénitentiels

f.66v : Litanie des saints

ff.67-69 : Heures de la Croix

ff.69v-72 : Heures du Saint-Esprit

ff.73-75(**104**) : Office des Morts

ff. 76 - 81 : Séquence des évangiles

f.81v : Obsecro Te

f.104v : Prière à la Trinité

ff. 105 - 109 : Suffrages

#### **Décoration**

Le programme iconographique est particulièrement dense dans l'ensemble du manuscrit.

Le calendrier comporte 54 petites miniatures de saints mentionnés. Seule sainte Geneviève fait exception. Elle bénéficie d'une illustration alors que sa fête n'apparaît pas sur la liste. Une miniature lui est consacrée également dans les suffrages.

---

<sup>32</sup> N'ayant pas eu accès au manuscrit, j'ai constaté des disparités (soulignées en gras) entre le texte et la décoration sur la notice du catalogue.

78 petites miniatures entourent les pages du calendrier.

4 petites miniatures insérées dans le texte sur une hauteur de 9 lignes.

20 grandes miniatures en pleine page reposant sur un entablement interrompu par un texte de trois ou quatre lignes.

f.7 : saint Jean l'évangéliste, saint Michel, saint Jacques de Compostelle, sainte Geneviève

f.8v : Saint Matthieu

f.12v : Annonciation ; Silhouettes d'Adam et Eve se profilant sur les bordures

f.24v : Visitation

f.32v : Nativité ; bordure avec des anges

**f.34v (74v)** : Annonce aux Bergers ; bordure avec une bergère et un chien

f.38v : Adoration des Mages ; bordure avec un vieil homme et un serviteur tenant un chameau

f.41v : Présentation de Jésus au temple ; bordure avec Elisha et le roi Naaman

**f.45v (35v)** : Fuite en Egypte ; bordure avec le miracle du champ de blé

f.47v : Couronnement de la Vierge ; bordure avec des anges.

f.55v : David et Bethsabée; bordure avec David et sa harpe et David décapitant Goliath

f.67v : Le Christ, devant la croix, soutenu par deux anges, sortant du tombeau ; bordure avec un ange.

f.69v : Pentecôte ; bordure avec un apôtre prêchant

f.73v : Job sur un tas de fumier, devant sa maison en ruine, entouré de ses amis ; bordure avec sa femme.

f.77v : Saint Marc et le lion ; bordure avec un évêque et un ange.

f.81v : Piéta ; bordure avec des anges

f.104v : Trône de Grâce ; bordure avec des anges

f.105v : Saint Jean-Baptiste et l'agneau ; bordure avec un soldat et Salomé

f.106v : Saint Pierre et saint Paul ; bordure avec un pèlerin et saint Paul sur la route de Damas

f.107v : Saint Christophe et l'enfant Jésus ; bordure avec un martyr

f.108v : Sainte Barbe

### **Livre d'heures à l'usage de Rome**

Christie's, 9 XII 1983, lot 199<sup>33</sup>

#### **Aspect matériel et particularités**

138ff., 150 x 94 mm

Justification : 100 x 60mm

Texte en longues lignes ; 22 lignes

La notice du catalogue de vente mentionne un artiste formé à Tours et influencé par le style de Jean Bourdichon.

Le nombre de saints et saintes représentés est très important.

#### **Contenu**

Le calendrier est à l'usage du Mans

Séquence des évangiles,

Obsecro Te et O Intemerata,

f.15 : Heures de la Vierge

Psaumes Pénitentiaux

Litanie des saints

f.71 : Heures de la Croix

f.74 : Heures du saint Esprit

f.76v : Office des morts

f.107 : Heures de la Conception

f.115 : Passion selon saint Jean

f.127 : Suffrages

Prières au Christ.

#### **Décoration**

29 petites miniatures avec bordures marginales composées de feuillages et de fleurs mêlés à des animaux ou des grotesques sur fond d'or.

4 grandes miniatures, la première avec une bordure de fleurs, les trois autres dans un cadre d'architecture avec des figures sculptées dans des niches : (ff. 15, 71, 74, 76v).

f.15 : Annonciation

f.71 : Arrestation du Christ

---

<sup>33</sup> N'ayant pas eu accès au manuscrit, j'ai constaté des disparités (soulignées en gras) entre le texte et la décoration sur la notice du catalogue.

f.74 : Pentecôte  
f.76v : La Mort et le Vif  
f.107 : Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte d'Or  
f.115 : Homme de douleur avec les instruments de la Passion  
f.123 : Homme de douleur montrant ses plaies  
f.127v : Saint Michel  
f.128 : Saint Jean Baptiste et martyr de saint Sébastien  
f.129 : Saint Christophe  
f.130 : Saint Antoine  
f.130v : Sainte Anne  
f.131 : Sainte Marie-Madeleine pénitente  
f.131v : Sainte Catherine  
f.132 : Sainte Marguerite  
f.132v : Sainte Barbe  
f.133 : Sainte Apolline  
f.134 : Sainte Geneviève  
f.134v : Sainte Avia recevant la communion de la Vierge

## **Epîtres de saint Paul**

Florence, Biblioteca Laurenziana, Ms Plut. 23.6.

### **Historique**

Ida Giovanna Rao émet l'hypothèse que le manuscrit serait entré après 1571, date de l'ouverture au public de la bibliothèque et avant 1589<sup>34</sup>.

D'après les fichiers de consultation, elle note que le manuscrit a été examiné en octobre 1899 par Achille Ratti (1857-1939), futur pape Pie XI, alors bibliothécaire de l'Ambrosine de Milan.

### **Aspect matériel et particularités**

173ff., 155x105mm

Justification : 100x70mm

Texte en longues lignes

La reliure est en maroquin naturel avec des décors à sec, très éloignée de la reliure traditionnelle médicéenne, en cuir rouge avec lequel furent confectionnés tous les manuscrits présents à la bibliothèque Laurentine.

Des bordures marginales, plus larges dans la partie externe, avec un décor de faune et de flore de style parisien de la fin du XV<sup>e</sup> siècle déjà décrits dans les livres d'heures, encadrent une image qui occupe les trois-quarts de l'espace. En-dessous, le début du texte des épîtres s'inscrit sur cinq ou six lignes de réglure.

Un entablement occupe la partie inférieure des deux derniers folios (ff.150, 152v), tandis que différentes scènes occupent tout l'espace du folio 146 y compris les bordures.

### **Armoiries**

Des armoiries sont représentées dans la partie inférieure de chaque miniature. Trois miniatures en ont deux (ff.95v, 150, 152v) : « *Palé d'or et de gueules de six pièces, une crosse posée en pal derrière l'écu* ». Elles ont été identifiées par Hélène Loyau comme appartenant à un évêque de la famille d'Amboise<sup>35</sup>.

### **Contenu**

Le manuscrit est écrit en latin et contient les quatorze épîtres de saint Paul, chacune étant précédé d'un commentaire.

---

<sup>34</sup> RAO Ida Giovanni, « Notice 88 », *Oriente cristiano e santità : figure e storia di santi tra Bizanzio et l'Occidente*, GENTILE S., Milan, 1998, p. 339-341.

<sup>35</sup> Communication électronique d'Hélène Loyau, IRHT, le 6 Avril 2009  
44/315

ff.1r-3v : Préface de saint Jérôme  
ff.3v-6r : Prologue : « *Prologus specialis* »  
f.7r : Epître aux Romains  
f.36v : Première épître aux Corinthiens  
f.65v : Deuxième épître aux Corinthiens  
f.85r : Epître aux Galates  
f.95v : Epître aux Ephésiens  
f.106r : Epître aux Philippiens  
f.114r : Epître aux Colossiens  
f.121v : Première épître aux Thessaloniens  
f.128r : Deuxième épître aux Thessaloniens  
f.132r : Première épître à Timothée  
f.140r : Deuxième épître à Timothée  
f.146r : Epître à Tite  
f.150r : Epître à Philémon  
f.152v : Epître aux Hébreux

### **Décoration**

13 miniatures entourées d'une bordure marginale débutent chaque épître.

Les bordures marginales, en partie compartimentées, sont décorées de feuilles et de fleurs et remplies d'oiseaux stylisés, de chimères, d'insectes (mouches), de dragons, de figures hybrides (f.114).

1 miniature est en pleine page (f.146).

f.7r : Prédication de saint Paul - Scènes de la Nativité, de la Crucifixion et de la chute des idoles insérées au premier et en arrière-plan.

f.36v : Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas - Rencontre à Damas de saint Paul et Ananias - Baptême de saint Paul.

f.65v : Aveuglement d'Elimas - Guérison de l'infirme de Lystre ?

f.85r : Prédication de saint Paul, entouré de disciples (auréolés), à l'extérieur de la ville - Il chasse les esprits mauvais.

f.95v : saint Paul, en captivité à Rome, envoie ses lettres par l'intermédiaire de Tychique, son messenger fidèle (Ep.6, 21-22).

f.106r : Rencontre de saint Paul et saint Pierre accompagné d'un pèlerin de saint Jacques – Il baptise et consacre un évêque.

f.114r : Lapidation de saint Paul à Lystre (Ac. 14, 8-20) - Guérison d'un infirme - Prédication sur une place publique.

f.121v : Prédication de saint Paul à Damas et désaccord de la foule – Plainte d'une assemblée auprès du roi – Évasion de saint Paul dans un panier le long des remparts (Ac 9, 20-25).

f.128r : Guérison d'un malade alité, sans doute Publius, père du premier magistrat de l'île de Malte (Ac 28, 7-9).

f.132r : Chute de Simon le Magicien devant saint Pierre et saint Paul et Néron.

f.140r : Guérison d'une femme possédée par l'esprit de divination - Plainte de la foule auprès du roi – saint Paul et Silas battus avec des verges puis jetés en prison (Ac 16, 19-21).

f.146r : Arrestation de saint Paul à Jérusalem et comparution à Césarée devant Festus – Invocation de sa citoyenneté romaine : « *cesarem appello* » (J'en appelle à l'empereur) – saint Paul est conduit en prison puis transféré à Rome - Naufrage et débarquement sur l'île de Malte (Ac 25).

f.150r : Prédication de saint Paul – saint Paul baptise et sauve le jeune Eutyque tombé « sous l'emprise du sommeil » du troisième étage (Ac 20, 7-13).

f.152v : Décapitation de saint Paul à Rome - Rencontre avec la jeune femme Plantille qui lui donne un voile blanc pour bander ses yeux – L'empereur juge saint Pierre et saint Paul - Crucifixion de saint Pierre la tête en bas.

### **Pontifical à l'usage d'Amiens**

New York, Pierpont Morgan Library, lat., ms 347

#### **Historique**

Vers 1710, il est entre les mains de Nicolas-Joseph Foucault, III, Marquis de Magny (fl. 1731-1757). En 1908, il est acheté par J. Pierpont Morgan (1837-1913) à J. Pearson, libraire, puis légué à J.P. Morgan (1867-1943).

#### **Aspect matériel et particularités**

222 ff., + 5 f., 137 x 103 mm.

Justification : 80x55mm

Texte en longues lignes.

Commentaires manuscrits sur la bordure de droite du folio 49.

Reliure soie damassée ivoire, avec brocards rouge, or et jaune, conservé dans une boîte en maroquin rouge (Italie XVI<sup>e</sup> siècle).

Deux feuillets manquent (ff.20 et 179).

Le texte a été écrit par deux scribes, l'un utilisant une écriture arrondie, l'autre une cursive ornementale ( ff. 4-10v et 221-222).

Les miniatures montrent des traces de retouche, probablement effectuées au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque le manuscrit a dû être à nouveau relié.

Dans la première partie, l'intonation musicale des prières est indiquée par les lettres « am, anc, a, ac, la » en lettres rouges au-dessus des mots destinés à être accentués.

#### **Armoiries**

Le Pontifical a été écrit pour un évêque dont les armes (f.3v) ont été oblitérées et remplacées par celles de Geoffroy de la Marthonie, évêque d'Amiens entre 1577 et 1617, (gueules à lion d'or).

Sur l'ex-libris, à l'intérieur de la couverture du dessus, sont gravées les armoiries de Nicolas-Joseph Foucault : (sable à lion d'argent)

#### **Contenu**

Le Pontifical contient les directives pour célébrer les 44 rites selon l'usage d'Amiens.

ff.1-3v : Table des matières

ff.4-9v : Confirmation

ff.10-10v : folios vierges

ff.12-20v : Tonsure du clergé

ff.20v-21v : Bénédiction de la patène

ff.21v-23v : Bénédiction du calice  
ff.24-36v : Bénédiction des objets et vêtements liturgiques  
ff.37-48v : Psaumes et prières à réciter pendant que le prêtre s'habille  
ff.49-61v : Baptême des enfants  
ff.62-71 : Visite des malades  
ff.71-76 : Litanie des saints avec des saints bisontins (Ferréol, Ferruci, Antide, Anatole, Deicole).  
ff.76-84 : Extrême-Onction  
ff.84-84v : Bénédiction du mariage  
ff.85-88v : Bénédiction de l'eau, du sel et du pain  
ff.89-90 : Absolution après la confession  
ff.90v-93v : Bénédiction des repas  
ff.94-96 : Ordination des 7 ordres et mention de l'usage d'Amiens au f.94.  
ff.96-98 : Bénédiction de l'hôte  
ff.98-100 : Ordination du lecteur  
ff.100v-102 : Exorcisme  
ff.102-106v : Ordination des acolytes  
ff.106v-112 : Ordination des sous-diacres  
ff.112-121v : Ordination des diacres  
ff.121v-138 : Ordination des prêtres  
ff.138-147v : Exorcisme  
ff.148-179v : Re-consécration des églises, autels et cimetières profanés  
ff.180-205 : Ordination des abbés  
ff.205v-212v : Bénédiction de la cloche  
ff.213-219 : Litanie bisontine  
ff.220-220v : Prière à l'Esprit Saint  
ff.221-222 : Bénédiction des pèlerins  
ff.222v-225 : Autres prières, d'une main plus tardive

### **Décoration**

Il n'y a pas de bordures marginales. les initiales sont décorées de fleurs ou d'insectes (papillon : f.12).

Les jambages des lettres sont parfois enrubannées.

Dix miniatures illustrent des rites sélectionnés par l'évêque destinataire.

f.12 : Confirmation  
f.15 : Tonsure des prêtres  
f.24 : Consécration de l'autel et d'un retable de la Vierge  
f.32 : Consécration des objets du culte  
f.36v : L'évêque revêt les vêtements sacerdotaux  
f.49 : Baptême  
f.62 : Visite des malades  
f.148 : Re-consécration d'une église profanée  
f.158v : Re-consécration du cimetière  
f.205v : Bénédiction de la cloche

## **Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France**

Paris, BNF, ms fr. 2829

### **Historique**

Cardinal de Bourbon, Charles VIII, Louis XII. Librairies de Blois et de Fontainebleau ( inv. 1518, n° 252 ; inv. 1544, n° 1514 ).

Commandé par le Cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, le manuscrit était destiné à sa belle-sœur, femme de Jean II et duchesse de Bourbon. Son identité reste toutefois incertaine, puisque Jean II a eu trois épouses successives.

Après la mort du cardinal, le manuscrit est offert à Charles VIII qui le fait relier à neuf et couvrir d'un velours fleurdelisé. Le 29 avril 1488, un sac de cuir doublé de bougran est documenté dans les comptes de l'argenterie de Charles VIII. Il porte deux fermoirs d'argent à ses armes.

### **Aspect matériel et particularités**

164 ff., 370 x 265mm

Texte sur deux colonnes avec une justification irrégulière.

Des vides apparaissent dans le décor des folios 23,38v, 49v

### **Armoiries**

Le frontispice porte les armes et la devise de Charles VIII : « Plus qu'autre » entouré de son chiffre, le S fermé.

L'initiale ornée du prologue contient les armoiries du prélat, timbrées par une croix patriarchale. Sur plusieurs folios, on note la présence de l'emblème personnel du cardinal, un dextrochère armé d'une épée flamboyante (ff.3, 7, 13v, 17, 21). Il est représenté sur plusieurs miniatures (ff.3, 21, 83v).

### **Contenu**

Le manuscrit se compose d'un prologue, de quarante-deux chapitres décrivant la vie de saint Louis, suivi du récit des nombreux miracles survenus par son intercession et de la traduction de la bulle de canonisation<sup>36</sup>.

### **Décoration**

45 pages enluminées relatent la vie de saint Louis

78 peintures illustrent les miracles du saint.

---

<sup>36</sup> RICHARD J., « Introduction », GOUSSET M.Th., RICHARD J., *Saint Louis, roi de France, Livre des faits de Monseigneur saint Louis*, 1990, p.9.

f.3 : Scène de dédicace : l'auteur remet son ouvrage au cardinal de Bourbon, lequel offre ensuite un exemplaire à la duchesse de Bourbon.

f.7 : Sacre de St Louis à Reims / Il rassemble son armée contre les rebellés.

f.10 (illustre le texte du f.9v) : Pierre Mauclerc, comte de Bretagne, envoie un messenger en Angleterre au départ de Saint Malo - Arrivée auprès du roi Henri III - Envoi de navires anglais à Bordeaux.

f.10v (illustre le texte du f.10) : Départ de Saint Louis et de sa mère, Blanche de Castille, pour le siège de Bellême (1229) - Fuite des Anglais - Messenger du comte de Bretagne - Retour de l'armée du roi.

f.9v (illustre le texte du f.10v) : Prise de Champtorceaux - Ambassades feintes du comte de Bretagne - Saint Louis part avec son armée à la rencontre du comte et du roi d'Angleterre - Le comte se soumet au roi.

f.11 : Saint Louis reçoit des messagers.

f.11v : Rixes à Paris entre les étudiants et les bourgeois (1230) - Emeutes à Beauvais - Mariage de St Louis et de Marguerite de Provence (1234).

f.13 : Soumission de Thibaut de Champagne.

f.13v : Scènes de piété de saint Louis - Le roi des Assassins renonce à assassiner le roi – Pardon du roi.

f.16 : Mariage de Robert, frère du roi et comte d' Artois avec Mahaut, comtesse de Brabant - Il est fait chevalier par saint Louis.

f.17 : Saint Louis reçoit la couronne d'épines des mains de l'empereur de Constantinople - Il la dépose à la sainte Chapelle et prie.

f.18 : Mariage et adoubement d' Alphonse de Poitiers, frère du roi - Henri III est reçu en Aquitaine - Bataille du pont de Taillebourg - Reddition de Saintes.

f.19v : Le Pape Innocent IV nomme des cardinaux - Maladie de St Louis (1244) - St Louis rencontre le Pape à Lyon (1245).

f.21 : Innocent IV condamne l'empereur Frédéric et fait prêcher la croisade en France.

f.22 : Miracles autour de la croix.

f.23 : Départ de St Louis pour la croisade - Rencontre à Lyon avec le Pape - Démolition de la forteresse de la Roche du Clin.

f.24 : Le roi de Chypre accueille Saint-Louis et se croise.

f.24v : Un homme d'église et un messenger.

f.25 : St Louis reçoit des messagers.

f.27 : Le connétable d' Arménie écrit une lettre au roi de Chypre.

f.28v : Saint Louis interroge le messager du roi Ercalchay.

f.30 : Saint Louis réunit ses conseillers.

f.31 : Saint Louis reçoit un légat.

f.33 : Les envoyés du roi d' Arménie sont reçus par St Louis et la reine Marguerite de Provence.

f.34v : Débarquement de saint Louis à Damiette (1249).

f.36v : Débarquement de saint Louis à Damiette (1249) - Saint Louis prend Damiette.

f.38v : L'armée de saint Louis se dirige vers Mansourah - Un traître indique le passage d'un gué - Bataille et mort de Robert d'Artois, frère du roi (1250).

f.41v : Massacre de l'armée du roi - Saint Louis fait prisonnier.

f.43 : Propos édifiants de saint Louis devant le Sultan - Meurtre du sultan - Saint Louis convertit les infidèles.

f.47v : Saint Louis et Marguerite de Provence embarquent à Damiette pour Acre - Massacre des prisonniers.

f.49v : Massacre des ouvriers chrétiens par les Sarrasins pendant la construction des fortifications d' Acre - Pèlerinage de saint Louis à Nazareth.

f.51v : Croisade des Pastoureaux – Profanation d'églises – Attaque des bourgeois de Bourges

f.53v : Retour à Paris, auprès de Blanche de Castille, d' Alphonse de Poitiers et de Charles d' Anjou, les deux frères du roi.

f.55 : Mort et enterrement de Blanche de Castille - Retour de saint Louis.

f.55v : Arrivée de saint Louis à Paris – Accueil du clergé.

f.59v : Jugement d'Enguerrand de Coucy et de son frère Charles d'Anjou – Siège de Marseille

f.64v : Prise d'habit de la sœur du roi au couvent des Cordeliers - Remise des chaînes de pénitence à un messager pour sa fille - Guérison d'un moine – Saint Louis éduque ses enfants.

f.69v : Rapport du légat du pape au sujet de la Syrie - Proclamation des mesures de pénitence - Châtiment d' un blasphémateur et d' un meurtrier - Mariage du dauphin Philippe avec Isabelle d' Aragon.

f.71 : Charles d' Anjou est couronné roi de Sicile - Bataille de Bénévent et victoire de Charles d'Anjou contre Manfred, neveu de Frédéric II – Soumission de sa femme, sa sœur et ses enfants - Saint Louis fait chevalier son fils.

f.73v : Bataille de Tagliacozzo (1268) - Victoire de Charles d'Anjou contre Henri d'Espagne et Conradin, fils de l'empereur Frédéric II – Arrestation d'Henri II au Mont Cassin - Conradin est fait prisonnier et décapité avec un autre baron

f.75v : Mariage de Blanche, fille de St Louis, et de Ferrant, fils du roi de Castille (1270) – Renvoi de Blanche à Paris après la mort de son père.

f.76v : Baptême d' un Juif - St Louis part en croisade - Débarquement à Carthage - Mort de St Louis (1270).

f.78v : Instructions de St Louis sur son lit de mort au futur roi Philippe III, son fils.

f.82 : Philippe III fait ramener en France les restes de Saint-Louis - Guérison autour de la châsse.

f.83v : Miracles à Saint Denis en présence du cardinal de Bourbon - Nouvelle scène de dédicace.

ff.84-115v : scènes de miracles (guérisons de sourds-muets, boiteux, paralytiques, aveugles)

***Gestorum Rhodie obsidionis commentarii, Oratio de morte magni Turci, De casu regis  
Zizimi, Guillaume de Caoursin,***

Paris, BNF, ms lat. 6067, vers 1483-1484

**Historique**

Le manuscrit semble avoir été écrit pour Pierre d'Aubusson lui-même, grand-maître de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem ;

D'après les armoiries du folio 1, il aurait été acquis par la suite par un membre de la famille des Pot, seigneurs de Rhodes, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Puis il entra à la Bibliothèque du roi en 1732 avec la collection Colbert.

**Aspect matériel et particularités**

225 + 2ff., 280 x 195mm

justification : 185x140mm

**Armoiries**

f.1 : armoiries d'un membre de la famille berrichonne des Pot, seigneurs de Rhodes (d'or à la fasce d'azur), entourées du cordon de l'ordre du Saint-Esprit (sans doute l'un des quatre membres de cette famille qui occupèrent successivement la charge de maître des cérémonies de l'Ordre entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle)

**Contenu**

Le texte a été écrit par Guillaume Caoursin, vice-chancelier de l'Ordre des Hospitaliers et témoin oculaire de l'événement.

ff.8 - 85 : Péripéties du siège de la ville de Rhodes par la flotte et l'armée turque en 1480 et résistance victorieuse des Hospitaliers sous la conduite de Pierre d'Aubusson.

ff.87–108v : Mort de Mehmet II

f.120 : Tremblement de terre de décembre 1481

ff.129-217 : Histoire de Djem ou Zizim, fils de Mehmet II, évincé du trône par son frère et rival, Bajazet.

**Décoration**

52 grandes miniatures ornent le manuscrit

f.1v : Lettrine D enluminée : Guillaume Caoursin écrivant sur un pupitre.

f.3 v : Guillaume Caoursin remet son livre à Pierre d'Aubusson.

f.8 : Rencontre entre les armées turques et celles de Rhodes.

f.9v : Visite des fortifications par Pierre d'Aubusson.

f.14 : Le pacha Mîseh Paléologue consulte son armée.  
f.15v : Défilé des troupes dans la ville.  
f.18 : Vue cavalière de l'île - Disposition de la flotte.  
f.19v : Installation du campement turc face à la tour saint Nicolas.  
f.22v : Arrivée des troupes françaises commandées par le frère de Pierre d'Aubusson, Antoine, conseiller de Louis XI.  
f.24v : Vue champêtre de la Tour saint Nicolas.  
f.26 : Prise de possession de la tour par les troupes des Hospitaliers.  
f.28v : Pierre d'Aubusson et ses officiers.  
f.30v : Encerclement par les Turcs de la tour saint Nicolas.  
f.32 : Vue cavalière de l'île de Rhodes.  
f.33v : Entrevue entre les deux armées.  
f.37v : Vue cavalière de l'île avec l'installation des campements  
f.39 : Exécution de deux Turcs infiltrés dans l'armée pour empoisonner le commandant de la garnison.  
f.40v : Contre-attaque des chevaliers hors les murs.  
f.48v : Vue cavalière de l'île de Rhodes.  
f.50v : Mîseh Paléologue, conseiller de Mehmet II, à la tête des opérations turques.  
f.55v : Attaque des forces turques devant les remparts.  
f.58 : Pendaison d'un turc.  
f.59v : Tir de flèches.  
f.62v : Délégation ottomane devant les remparts.  
f.64v : Tir de boulets de canon.  
f.66v : Riposte des Hospitaliers.  
f.68v : Pierre d'Aubusson sollicite les femmes qui apportent des pierres et des bûches pour colmater les brèches.  
f.70v : Décision des Turcs de contre-attaquer.  
f.77v : Combat au corps à corps.  
f.79 : Carnage qui suit la retraite des Turcs - Maisons en flamme.  
f.80v : Attaque turque côté tour saint Nicolas, la passerelle en bois est cassée.  
f.82 : Décision turque de cesser les combats.  
f.83v : Caoursin lit une lettre papale à Pierre d'Aubusson et son conseil.  
f.85 : Retraite de l'armée turque.

- f.87 : Discours de Caoursin sur la mort du sultan devant Pierre d'Aubusson et le conseil.
- f.89 : Mort et damnation de Mehmet II.
- f.101v : Mehmet II se présente devant l'ange qui porte la croix du Christ.
- f.108v : Apparition de l'ange pendant la messe.
- f.111 : Lettrine n, Caoursin écrivant.
- f.120 : Messe pendant le tremblement de terre de décembre 1481.
- f.127 : Lettrine n décorée.
- f.129 : Bataille de Constantinople.
- f.136 : Djem reçoit un envoyé.
- f.138 : Djem rencontre le Soudan d'Egypte au Caire.
- f.144 : Djem à la Mecque.
- f.149 : Djem ou Zyzym est reçu au Caire comme un roi par le Soudan d'Egypte.
- f.156v : Rencontre de Djem, poursuivi par les troupes de Bajazet, avec le grand Caramn de Cilicie.
- f.161 : Envoi d'un ambassadeur auprès de l'Ordre et décision de prendre Djem sous leur protection.
- f.169 : Déjeuner à bord de la nef des hospitaliers où le prince Djem est reçu par l'amiral Ludovic de Scalenghe.
- f.175 : Arrivée triomphale du prince Djem à Rhodes le 30 Juillet 1482.
- f.178v : Zyzym demande le soutien des Hospitaliers et du roi de France pour lui et son entourage.
- f.186v : Festin à la table de Pierre d'Aubusson et musique.
- f.193 : Deux ambassadeurs de l'Ordre sont reçus à la cour du sultan.
- f.217 : Assassinat de Gedik Ahmed Pacha, vainqueur d'Otrante, par Bajazet le 18 novembre 1482.

***La Guerre des juifs, Flavius Josèphe, trad. De Guillaume Coquillart.***

Chantilly, Musée Condé, ms 776 ( ms. 1061).

**Historique**

Antoine de Chourses et Catherine de Coëtivy – La Trémoille – Bourbon-Condé – Duc d’Aumale (legs du duc de Bourbon, 1830).

**Aspect matériel et particularités**

285 ff., 442 x 320 mm.

Justification : 115x90mm

Texte écrit sur deux colonnes de 45 lignes, initiales en or et couleurs.

La datation de 1480-1485 a été rendue possible par comparaison avec deux autres manuscrits commandés par Antoine de Chourses alors qu’il était capitaine de Béthune. Ecrits à Hesdin, ils possèdent le même décor héraldique exécuté à Paris et sont datés respectivement de 1480 et de 1481.

Reliure française du XVIII<sup>e</sup> siècle, veau brun marbré, dos orné, panneaux des plats découpés et remplacés par du papier marbré, tranches dorées.

**Armoiries**

Les armoiries de Catherine de Coëtivy, parties avec celles de son mari Antoine de Chourses, seigneur de Béthune apparaissent dans les encadrements des deux folios, accompagnées de ses emblèmes, la licorne et la rose, et des lettres A.K.

**Contenu**

Il s’agit d’une version française du « *De Bello Judaico* », récit en sept livres rédigé vers 79 par Flavius Josèphe. La traduction a été achevée à Reims par Guillaume Coquillart en 1460.

**Décoration**

Sur les sept miniatures existantes, deux miniatures seulement nous sont parvenues.

f.21 : Prise de Jérusalem par le roi Antiochus (-168).

f.155 : Siège de Jatapata sous le commandement de Vespasien (66) suivi de la reddition de Flavius Josèphe devant Titus (67). En arrière-plan, dans son palais, Néron nomme Vespasien à la tête de l’armée de Syrie pour venger l’offense commise envers lui par les Juifs.

## ***Les douze périls d'enfer, Pierre de Caillemesnil ou Robert Blondel***

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5207

### **Historique**

Le manuscrit fait partie de la collection d'Antoine de Chourses et Catherine de Coëtivy, acquise par le duc d'Aumale.

Le manuscrit est une copie de l'exemplaire de la reine Charlotte de Savoie, peint par Jean Colombe vers 1480 et réalisée entre 1484 et 1496.

### **Aspect matériel et particularités**

107ff.+f.68 bis, 346 x 235 mm

Justification : 135x90mm

Texte en longues lignes.

La reliure est en maroquin rouge, aux armes de Condé. Les tranches sont dorées et les fermoirs en partie arrachés. L'écriture est du XV<sup>e</sup> siècle à longues lignes. Les initiales sont peintes en or et couleur. Les titres sont écrits en lettres d'or.

Les encadrements ont été coupés et remplacés par du parchemin blanc, à l'exception du f.1. Sur les treize miniatures existantes, cinq seulement nous sont parvenues.

### **Armoiries**

f.1 : dans la scène de dédicace, les armoiries de Catherine de Coëtivy, parties avec celles de son mari Antoine de Chourses, seigneur de Béthune apparaissent dans les encadrements, accompagnées de ses emblèmes, la licorne gorgée d'une couronne et la rose. Les initiales A.K. n'apparaissent qu'une seule fois.

### **Contenu**

Une scène de dédicace débute le manuscrit puis quatre miniatures illustrent les premier, huitième, dixième et douzième périls d'enfer.

### **Décoration**

f.1 : Scène de dédicace : l'auteur, Robert Blondel, remet son livre à Marie d'Anjou, femme de Charles VII.

f.4 : 1<sup>er</sup> péril d'enfer : un prélat prêcheur évoque le feu de l'enfer. « *De ....sa inferni invenerunt me. Cette sentence proférée par la bouche du prophète doit treffort epouvanter et entierement retirer d erreur de peche en la voye de vertu le couraige des hommes vivans en volupte embrase du feu davarice esprins dambition donneur et de gloire mondaine endurcie en obstination de malice..... »*

f.68v : VIII<sup>e</sup> péril d'enfer, la pomme d'ambition : « *Et pour mieulx congnoitre et parfaitement entendre le peril de lesloignement de ihûs J.C. notre sauveur se peut induire l'ystoire escrite au XII<sup>e</sup> chapitre de genese. Comment la posterite de Noe apres le deluge d'orient departi faisant chemin se trouverent en ung champ en la terre de Senear et là eleverent leur demeure et habitation et pour orient sentent J.C. ainsi que temoigne le prophete....* »

f.74v : X<sup>e</sup> péril d'enfer : Comparution devant le juge pour rendre compte de ses péchés « *Et alors le trespauvre et miserable pecheur lequel peremptoirement sans quelconques excusation est adjourne devant le souverain juge pour rendre compte et raison non pas seulement de ses faits et actions mais de toutes et singulieres ses cogitations paroles oisives et mouvements de temps. La memoire de quelconque transgression et peche commis contre la loi de Dieu et...* »

f.94 : XII<sup>e</sup> péril d'enfer : Un moine s'adresse au roi et à la cour et évoque l'épisode du buisson ardent : « *Car en letat soit de grace ou de peche...somme rend son esprit il recoit sentence soit de gloire ou de perdition et ....il na pas temps de bien œuvrer au salut de son ame mais de recevoir la merite de ses opérations vertueuses ou injustes et damnables contre tel presumptueux et fol hardy.....* <sup>37</sup>»

---

<sup>37</sup> traduction de Brigitte PIPON, Directrice des Archives départementales de Niort, 2009.  
59/315

### ***L'Estrif de Fortune et de Vertu, Martin le Franc***

Chantilly, Musée Condé, ms. 295 ( 566 )

#### **Aspect matériel et particularités**

153ff., 325 x 223 mm.

Justification : 250x140mm

Texte en longues lignes.

Reليure de maroquinerie verte, tranches dorées et armes des Bourbon-Condé.

Texte en longue lignes ; 30 lignes à la page et lettres ornées or et couleur.

1 miniature

#### **Contenu**

Œuvre à caractère allégorique, *l'Estrif de Fortune* est divisé en trois livres dans lesquels l'auteur mêle prose et vers. Elle se présente comme un traité de philosophie sous forme de débat entre la Vertu et la Fortune en présence de la Raison et relate les faits et les vertus d'un grand nombre de dames historiques et mythologiques avec des digressions contre les nobles, la corruption du gouvernement ou le luxe excessif de la cour<sup>38</sup>.

#### **Armoiries**

Les bordures contiennent les initiales AK, les armes parties de Chourses et Coëtivy et l'emblème de Catherine de Coëtivy, la licorne et la rose.

#### **Décoration**

Une initiale E décorée et peinte avec plusieurs couleurs sur un fond bicolore : bleu, marron et rose, vert et rouge.

Une seule peinture illustre le prologue de l'Estrif.

f.1 : La Raison, représentée par une femme siégeant sur un trône, écoute la Vertu et la Fortune. La Raison porte l'habit monastique et tient un parchemin dans ses mains. La Vertu a les traits d'une dame du monde<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> BOSSUAT R., PICHARD L., RAYNAUD de LAGE G., *Dictionnaire des Lettres Françaises, le Moyen Age*, Paris, 1994.

<sup>39</sup> MARTIN H., LAUER PH., *Les principaux manuscrits à peinture du Musée Condé à Chantilly*, Paris, 1930.

### **Le livre des Tournois du roi René, peinture de dédicace**

Paris, BNF, ms fr. 2692.

#### **Historique**

Cette copie flamande du fameux traité de René d'Anjou a été commandée par le bibliophile brugeois Louis de Gruthuyse pour être offerte à Charles VIII à l'occasion d'une ambassade auprès du roi de France en 1489. La peinture du folio 1 qui rappelle cette donation a été ajoutée en tête du manuscrit peu après l'événement.

#### **Armoiries**

Les armoiries de Charles VIII, un écusson bleu fleurdelysé surmonté de la couronne royale, sont tenues par deux anges en vol.

#### **Décoration**

f.1 : Scène de dédicace

Louis de Gruthuyse en robe noire bordée de fourrure, à l'instar de tous les autres seigneurs qui l'entourent, remet son livre au roi. Il porte le collier de la Toison d'or.

### ***C) Etude codicologique : étude critique***

L'étude codicologique des livres d'heures a donné lieu à quelques difficultés, soit parce que les manuscrits étaient inaccessibles comme celui de la bibliothèque de Saint-Petersbourg, soit parce que le descriptif des catalogues de vente manquait de précision.

Le cas du livre d'heures à l'usage de Rome destiné à Etienne Millet et vendu par Sotheby's en 1980 est un exemple de descriptif peu fiable. Le descriptif du catalogue de vente mentionne des lacunes à l'Annonciation seulement, alors qu'en dressant l'analyse codicologique, on constate qu'il manque aussi les Complies. La dernière miniature, nous dit-on, est une Crucifixion qui s'intègre dans les heures de la Vierge alors qu'elle devrait plutôt s'intégrer dans les heures de la Croix.

Les manuscrits obéissant à un réel critère de cohérence sont ceux conservés dans les bibliothèques nationales et municipales françaises et anglaises ou ceux de la collection de M. Tenschert.

Cette étude a pour but de mettre en évidence des particularités aussi bien dans le plan que dans les prières ou les thèmes iconographiques choisis.

#### **1) Office de la Vierge**

L'illustration de l'Office de la Vierge est très variable d'un manuscrit à l'autre. Le manuscrit latin 1382 se caractérise par l'absence d'illustrations dans la deuxième partie des heures. Seules deux miniatures illustrent l'Office, l'Annonciation et la Nativité interrompant ainsi le cycle traditionnel qui se poursuit habituellement jusqu'au Couronnement de la Vierge (vol.IIa, fig.1-2).

Dans les heures à l'usage de Mâcon, même si la première partie de l'Office de la Vierge conserve les représentations de l'Annonciation et de la Visitation en parallèle avec la Rencontre d'Anne et Joachim à la Porte d'Or (vol.II, fig.71-72), l'iconographie réservée habituellement à la seconde partie est ici dévolue aux oraisons dévotes au Christ (vol.I, fig.81-82-83). S'agit-il de négligences de notre artiste ou ne faut-il pas plutôt y voir une variante d'autant que ces illustrations sont réputées sans rapport direct avec le texte mais correspondent à des représentations de conventions.

## **2) Office de sainte Anne**

L'Office de sainte Anne vient se greffer à l'Office de la Vierge sur certains manuscrits à une place indéterminée. Témoignage affirmée d'une dévotion des commanditaires à la mère de Marie, l'Abbé Leroquais souligne son importance dans le livre d'heures à l'usage de Mâcon (ff.163-172v). Sur 313 livres d'heures manuscrits de la bibliothèque nationale, il ne l'a rencontré que deux fois<sup>40</sup>.

## **2) Thèmes : pérennité ou rareté**

La pérennité de thèmes traditionnels ainsi que la rareté d'autres caractérise certains manuscrits. Les Heures à l'usage de Mâcon, présentant un caractère d'exception à la fois dans les thèmes abordés et dans la forme, seront traités à part ultérieurement.

Le livre d'heures de la collection Tenschert traite d'une iconographie unique en son genre dans tout le corpus : le miracle de l'arbre et Joseph donnant un fruit à Marie, image qui remplace la traditionnelle représentation du miracle du champ de blé lors de la fuite en Egypte.

Dans le manuscrit de la vente Sotheby's 1958, l'Annonciation est associée au thème de l'Arbre de Jessé, combinaison peu fréquente qui s'explique par un souci de justification de la filiation du Christ à la branche royale de David selon la prophétie d'Isaïe.

Dans les Heures Leclerc, deux scènes inhabituelles sont représentées, celle de Marie sentant la présence de l'enfant dans son sein et l'annonçant à Joseph (f.129v) qui s'intercale entre l'Annonciation et la Visitation et celle de l'invocation à Notre-Dame de Boulogne qui demeure une représentation exceptionnelle et tardive (vol.1, fig. 102).

## **3) Ordonnance**

L'ordonnance du livre d'heures est aussi soumise à des fluctuations et présente quelques irrégularités.

La structure des Heures Leclerc est troublante puisqu'elle se compose de deux offices de la Vierge, un premier qui va du folio 39 au folio 82 et un second du folio 128 au folio 139. Le premier office reprend l'iconographie traditionnelle, le second ajoute des scènes plus tardives de l'enfance de Jésus et du début de sa vie publique et s'achève par les noces de Cana, une

---

<sup>40</sup> Paris, BnF, ms lat. 13305 et lat. nouv. acq. 841.

représentation plutôt rare. Faut-il y voir l’empreinte des deux possesseurs, Pierre et son fils François, le père ayant pu l’offrir à François à l’occasion de son mariage ?

Dans les Heures de la collection Tenschert, les heures de la Conception, situées après les heures du saint Esprit, introduisent la seconde partie des heures de la Vierge, ce qui est l’inverse du livre d’heures à l’usage d’Amiens.

Enfin dans le manuscrit latin 1382, la place attribuée à la messe de saint Grégoire est curieusement reléguée à la fin parmi les oraisons diverses. Des variantes identiques avaient été constatées par l’Abbé Leroquais dans son étude sur le livre d’heures à l’usage de Mâcon. Les prières de l’Obsecro Te et l’O Intemerata qui précèdent habituellement l’Office de la Vierge, se retrouvent mêlées aux oraisons dévotes<sup>41</sup>.

#### **4) Présence des saints**

La présence des saints n’est pas toujours conforme à l’usage mentionné. Certains sont propres à une dévotion personnelle du commanditaire. Dans le manuscrit 5 de la collection Brotherton, en dépit d’un usage dit parisien, sainte Radegonde est mentionnée dans la litanie des saints. La présence de saints du Poitou laisse supposer une importance toujours d’actualité de la région d’Aquitaine. En outre, une prière de saint Bernard (f.29v-30v) s’insère entre les séquences de l’évangile selon st Jean et l’Obsecro Te.

#### **5) Addition de prières personnelles**

L’addition de prières personnelles le plus souvent en français à la fin de certains livres d’heures est fréquente même si elle n’est pas systématique. Des prières annexes en français occupent ainsi les trente-trois derniers folios du ms 5 de la collection Brotherton (f.187-220v). Aux prières de st Grégoire s’ajoutent des prières d’intercession auprès de la Vierge Marie et des prières d’adoration des différentes parties de son corps. Récitées chaque jour, elles conféraient des milliers d’années d’indulgence.

Dans le livre d’heures à l’usage d’Amiens, deux oraisons à la Vierge (f. 89 – 93) précédant les suffrages des saints sont situés tout à la fin de l’ouvrage et sont mêlées aux prières du Christ.

---

<sup>41</sup> LEROQUAIS V., *op.cit.*, p. 5

## **6) Office des Morts**

L'insistance sur la mort est un trait dominant des livres d'heures, la Passion du Christ et l'Office des morts étant les deux prières majeures. A plusieurs reprises cependant, elles prennent une ampleur particulière.

Dans les heures de la vente Christie's, 9 XII 1983, la Passion s'ajoute aux heures de la Croix. L'homme de douleur, représenté deux fois, avec les instruments de la passion, fait écho à l'arrestation du Christ.

Dès le début du livre d'heures de la collection Tenschert, l'atmosphère doloriste est donnée par une oraison à Notre-Dame de Pitié accompagnée du Stabat Mater. Elle fait écho aux heures de la Passion développées plus avant dans le manuscrit. La Passion du Christ se déroule ainsi sur quarante six folios (ff.225v-271) tandis qu'une prière en français occupe le dernier feuillet (f.292v) illustrée par une Crucifixion entourée de scènes de la Passion.

L'Office des Morts du livre d'heures à l'usage d'Amiens occupe vingt-cinq folios et détient à lui seul un cinquième du manuscrit.

## **7) Le calendrier**

Le calendrier situé au début du livre d'heures n'est pas toujours illustré loin s'en faut. La présence de miniatures atteste de la qualité du manuscrit et de l'importance sociale de son commanditaire. Quatre manuscrits ont un calendrier illustré dans notre corpus. Le livre d'heures à l'usage d'Amiens adopte une disposition peu fréquente, juxtaposant dans le sens de la verticale, deux petites miniatures, l'une pour les travaux des mois, l'autre pour les signes du zodiaque alors que le plus souvent, elles sont dissociées comme dans les Heures Leclerc.

Le calendrier du livre d'heures de la vente Sotheby's 1958 est décoré de 24 petites miniatures auxquelles s'ajoutent les 32 miniatures des différents offices (21 grandes et 11 petites) ce qui témoigne de l'importance de ce manuscrit dont le destinataire reste inconnu.

Le programme iconographique du calendrier du livre d'heures de la vente Sotheby's de 1997 est particulièrement dense puisqu'il contient à lui seul 54 petites miniatures de saints. Sainte Geneviève est représentée à deux reprises alors qu'elle n'est pas mentionnée dans les suffrages<sup>42</sup>. Ce manuscrit appartient à cette période où les ateliers, particulièrement à Paris, se

---

<sup>42</sup> Notice du catalogue de vente Sotheby's.

trouvaient en concurrence avec les premiers imprimeurs qui remplissaient les bordures de leurs livres de douzaines de petites gravures. En retour, certains enlumineurs commencèrent à remplir de la même manière les marges de leurs manuscrits.

Une telle diversité dans la structure et le contenu ainsi que dans les thèmes abordés traduit bien l'originalité de chaque manuscrit qui le situe dans une catégorie d'œuvres que l'on peut qualifier d'unique à la fois dans la conception et dans la réalisation.

### *D) Tableaux synoptiques*

Deux tableaux rendent compte de l'ordonnance des prières d'une part et des caractéristiques physiques ou matérielles d'autre part de l'ensemble des livres d'heures.

#### **1) Tableau I : ordonnance des prières**

Six manuscrits seulement ont été sélectionnés pour leur descriptif rigoureux. Le Latin 1382 surligné en bleu sert de manuscrit référent puisqu'il se rapproche le plus du modèle type défini par John Harthan<sup>43</sup>. Les numéros indiquent la place des prières au sein du manuscrit.

Sur dix-huit prières représentées, six constituent en quelque sorte la colonne vertébrale du livre d'heures : les Heures de la Vierge, de la Croix, du Saint Esprit, les Psaumes Pénitentiels, l'Office des morts et dans une certaine mesure, l'Obsecro Te. Son absence est toutefois relevée dans le livre d'heures à l'usage de Mâcon. Les autres prières interviennent de manière irrégulière et aléatoire et en moyenne trois fois, à l'exception des Suffrages et des Prières au Christ qui apparaissent quatre fois et la Prière de saint Bernard une seule fois. Ce premier tableau permet donc de voir la fréquence des prières ou leur totale absence et est l'illustration de la non-conformité des prières à un ordre pré-établi et unique. Le plan type défini par John Hathan ne semble pas s'appliquer aussi aisément que cela à tous les livres d'heures.

---

<sup>43</sup> HARTHAN J.P., *L'âge d'or des livres d'heures*, Paris-Bruxelles, 1977.

### Ordonnance des prières

Référence	BM Caen, ms 9	Brotherton, ms 5	BN Latin 1382	Tenschert, 2000	Usage de Mâcon	Christie's 1983
Calendrier	1	1	1	1	1	1
H. de la Vierge (début)	5	7	2	6	2	5
H. de la Croix	3	9	3	7	3	8
H. du St Esprit	4	10	4	8	4	9
Psalmes Pénitenciaux	8	8	5	11	6	6
Office des morts	9	11	6	12	5	10
Prologue évangile St Jean			7	2	11	
Obsecro te	12	5	8	4		3
Suffrages	6 - 13		9		10	7 - 13
Séqu. Évangile		2	10			2
Oraisons diverses		13	11	14		
Passion St Jean		3		13		12
Prière de St Bernard		4				
O Intemerata		6		5		4
Prières diverses à la Vierge		12		3	9	
H. de la Conception	2			9	7	11
Prière au Christ	10			15	8	14
Prière de St Grégoire	11					

## 2) Tableau II : caractéristiques physiques et matérielles

Le deuxième tableau ne prend en compte que les caractéristiques physiques. On remarque que les dimensions présentent des écarts parfois importants.

La hauteur varie de 124mm à 194mm et la largeur de 90mm à 200mm.

Le nombre de folios est aussi très aléatoire puisqu'on va de 101 folios à 324 folios.

Les usages de référence les plus fréquents sont ceux de Paris (4) et de Rome (4). Les autres sont des usages locaux : le Mans, Amiens, Angers et Mâcon. L'usage du Mans, toutefois, s'applique au seul calendrier.

Les formules utilisées pour désigner les propriétaires sont elles aussi très variables. Les armoiries peuvent être isolées ou complétées par des portraits de donateurs placés au sein de certaines miniatures. Et à l'inverse, destinataires, hommes ou femmes, peuvent être représentés seuls sans aucune autre indication.

Que conclure ?

Qu'il n'y a pas de format prédéfini ou de modèle de référence dans les dimensions d'un livre d'heures. Peut-on pour autant dire que le format est laissé à l'initiative du commanditaire ? sans doute pas, mais il y a une part d'imprécision dans les formats qu'il n'est pas anodin de souligner et qui appartient à la conception même d'un travail artisanal original.

L'importance du livre d'heures n'est pas tant due au nombre de folios qu'à la qualité et l'organisation du décor. Et pourtant certains livres d'heures ont plus de trois cents folios.

Au tronc commun que constituent les Heures de la Vierge, s'ajoutent un nombre considérable de prières variées, indifféremment en latin et en français, très révélatrice de la dévotion du possesseur et de la place de la prière de manière plus générale dans un monde non sécularisé.

En cette fin du XV<sup>e</sup> siècle, si l'usage de Rome prévaut et va progressivement supplanter les usages locaux ou celui de Paris, cela ne s'est manifestement pas fait en un court laps de temps. Le maintien des usages régionaux est la preuve attestée du dynamisme d'une pratique religieuse au sein même des diocèses qui tiennent à garder leurs particularités.

Titre	Date vente	Dimension	Folios	Usage	Armoiries
<b>BM Caen, ms 9</b>		157x113 mm	104	Amiens	Armoiries et donateur en prière (à 3 reprises)
<b>Brotherton, ms 5</b>		180x125 mm	220	Paris	Donatrice en prière
<b>BN Latin 1382</b>		125x90 mm	109	Paris	3 armoiries différentes
<b>Tenschert, 2000</b>	2000, lot 20	144x100 mm	324	Paris	Fleurs de lys, donatrice au pied de la Croix
<b>BN, ms Smith-Lesouëf</b>				Angers	
<b>Usage de Mâcon</b>		180x200 mm	247	Mâcon	Armoiries inconnues et donateur en prière
<b>Sotheby's 1982</b>	22/06/82	144x95 mm	144	?	Armoiries de Fr Leclerc ajoutées; initiales A, B, ou F sous l'image de St Jean (f 31)
<b>Sotheby's 1980</b>	10/12/80	152x108 mm	101	Rome	Milliet (2nd phase)
<b>Sotheby's 1997</b>	17/6/1997 id 80	173x120 mm	111 + 2 vierges	Rome	
<b>Sotheby's 1958</b>	19/5/1958, 12/12/1967	170x110 mm	194	Paris	
<b>Sotheby's 1914</b>	19/06/14	140X95 mm	200	?	
<b>Christie's 1983</b>	Christie's 9/12/1983	150x94 mm	138	Le Mans (calendrier) et Rome	
<b>Autun, s 191</b>		124x190 mm	189	Rome	Armoiries non identifiées sous l'Annonciation
<b>Grenoble, ms 1010</b>		194x131 mm	169		
<b>BN St Petersbourg</b>					

## II - Étude historique

### A) Historiographie

Le Maître du Cardinal de Bourbon a été remarqué très tôt pour ses qualités de portraitiste.

Dès 1907, dans un *Album de portraits* réalisé d'après les collections du Département des Manuscrits, Camille Couderc avait sélectionné deux frontispices de l'artiste, celui de la *Relation du siège de Rhodes*, peint après 1482 et celui du *Livre des Tournois* offert à Charles VIII par Louis de Bruges en 1489<sup>44</sup>.

André Blum et Philippe Lauer, dans un ouvrage de 1930 sur la miniature française, s'attardent sur le *Livre des faits de monseigneur saint Louis* pour son intérêt documentaire<sup>45</sup>.

Pierre Chenu, en 1939, s'appuyant toujours sur ce dernier manuscrit, reconnaît l'intérêt de l'artiste pour la topographie parisienne. Il situe les différentes scènes du folio 92 dans le voisinage du Moulin d'Orgemont et sur les hauteurs de Montmartre et identifie le gibet de Montfaucon, la cathédrale et la Sainte Chapelle. La basilique de saint Denis est également visible au f.96v<sup>46</sup>.

Quelques années auparavant, en 1935, l'abbé Leroquais consacrait une étude à un *Livre d'heures à l'usage de Mâcon* attribué ultérieurement à notre artiste, mais dont le peintre et le commanditaire, pour l'heure, lui restaient inconnus<sup>47</sup>. Il hésitait alors entre un atelier ou un chef d'atelier localisé en Bourgogne et un atelier mâconnais travaillant sous l'influence de Cluny. L'activité d'un atelier actif tout au long du XV<sup>e</sup> siècle est en effet connue par la chronique de l'abbaye. Celle-ci est évoquée dès les premières miniatures avec la représentation d'un portrait en pied de saint Bernard faisant face aux destinataires du manuscrit en prière (vol.IIa, fig. 69) et une iconographie très particulière traitant, quelques folios plus loin, de la « rédemption des captifs » ou en d'autres termes de la prière pour les âmes du purgatoire en référence à la commémoration des morts, instituée par saint Odilon, le 2 novembre. La présence de ces miniatures l'incite à penser que le commanditaire devait connaître Cluny ou « vivait dans l'ambiance de Cluny »<sup>48</sup>. Il se demande même si l'artiste ne se double pas d'un théologien constatant qu'il est à l'aise aussi bien avec les grands textes de

---

<sup>44</sup> COUDERC C., *Album de portraits d'après les collections du Département des Manuscrits*, Paris, 1907, p.44.

<sup>45</sup> BLUM A., LAUER P., *La miniature française aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1930, pl. 40 et 45.

<sup>46</sup> CHENU P., « Au sujet de la miniature de frontispice d'une Vie de saint Louis conservée à la Bibliothèque nationale », *Etude d'iconographie bourbonnaise*, Moulins, 1939, p.16

<sup>47</sup> LEROQUAIS V., *Un livre d'heures manuscrit à l'usage de Mâcon*, Mâcon, 1935

<sup>48</sup> LEROQUAIS V., *op.cit.*, p. 61.

la Bible et des Pères de l'Église que ceux de son temps comme les Méditations sur la Vie du Christ ou le Miroir Historial de Vincent de Beauvais.

A plusieurs reprises, il souligne l'originalité de l'artiste à la fois dans la composition du manuscrit, dans les thèmes retenus et dans sa manière picturale. « Nous sommes en présence d'un miniaturiste qui s'est écarté des sentiers battus<sup>49</sup> » et « on peut se demander s'il n'a pas voulu, de propos délibéré, rompre avec la décoration traditionnelle ».

Il relève sa maîtrise de la couleur et note une souplesse et une fermeté de dessin malgré des anachronismes dans la décoration. Son talent de coloriste dépasse celui des décorateurs ordinaires de manuscrits. Ce « maître de la couleur » possède en outre « un goût marqué pour les costumes éclatants, les tentures de brocart et les étoffes splendides ».

Il n'envisage pourtant pas un maître de tradition flamande ou italienne, mais français appartenant au milieu bourguignon dont les nombreux ateliers avaient déjà fourni de somptueux manuscrits<sup>50</sup>. Il ne parle pas non plus d'un artiste isolé ou d'une seule main, les miniatures sont trop inégales mais bien d'un chef d'atelier qui se serait réservé les miniatures les plus marquantes. La réalisation du manuscrit se situerait autour des années 1480 d'après des détails vestimentaires ou architecturaux relevant de la fin de la période du gothique flamboyant.

En 1982, John Plummer est le premier à établir une liste de ses œuvres à la suite d'une étude sur un *Pontifical à l'usage d'Amiens* avec des litanies bisontines qu'il date de 1485 et qu'il rapproche stylistiquement des *Heures de la collection Siraudin*. Il situe l'activité de l'enlumineur en Bourgogne ou dans son voisinage. Il ajoute trois livres d'heures, un à l'usage de Paris<sup>51</sup>, deux à l'usage de Rome<sup>52</sup>, le dernier ayant été démenti par la suite par François Avril<sup>53</sup>, et cinq autres manuscrits dispersés dans les bibliothèques françaises : *les douze périls d'enfer*, *la Relation du siège de Rhodes*, *Livre des faiz Monseigneur saint Loys*, *la Guerre des Juifs*, *l'Estrif de Fortune et Vertu*<sup>54</sup>. La localisation de l'exécution de ces différents manuscrits reste toutefois à déterminer et s'il parle de rapprochements stylistiques, il insiste à deux reprises sur des mains différentes et reste donc très prudent quant à une attribution globale à

---

<sup>49</sup> LEROQUAIS V., *op.cit.*, p. 29.

<sup>50</sup> Il s'agit notamment du missel à l'usage d'Autun, manuscrit exécuté pour le cardinal Jean II Rolin (Autun, BM, ms 108A, vers 1455).

<sup>51</sup> Sotheby's, 19 V 1958, lot 78 ; 12 XII 1967, lot 23.

<sup>52</sup> Heures Le Clerc, Sotheby's, 22 VI 1982, lot 81 ; Brit. Lib., Add.11865.

<sup>53</sup> Londres, Brit. Lib., Add.11865.

<sup>54</sup> Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5207 ; BnF, lat. 6067 ; BnF, fr. 2829 ; Chantilly, musée Condé, ms 776 et ms 295.

un seul artiste<sup>55</sup>. D'autres manuscrits définis par lui comme périphériques, ont été influencés par ce groupe<sup>56</sup>.

En 1990, lors de la publication d'un fac-similé partiel du *Livre des faiz monseigneur saint Loys*, François Avril présente le Maître du Cardinal de Bourbon comme une figure énigmatique qui apparaît brusquement dans le milieu parisien à partir des années 1480<sup>57</sup>. Il ajoute trois livres d'heures au catalogue de l'artiste, le premier à l'usage d'Amiens<sup>58</sup>, le second à l'usage de Paris<sup>59</sup>, et dix feuillets détachés d'un livre d'heures de la collection Smith-Lesouëf conservé à la Bibliothèque nationale ainsi que le frontispice d'un *Livre des tournois* offert par Louis de Bruges à Charles VIII en 1489<sup>60</sup>.

En 1993, deux nouveaux livres d'heures intègrent ce corpus, l'un conservé à la Bibliothèque Nationale<sup>61</sup> et l'autre à Saint-Pétersbourg<sup>62</sup>.

Dans ses commentaires stylistiques, François Avril souligne sa capacité à rendre la physionomie des personnages. Il cite certaines figures traitées en portraits dans le manuscrit de la *Relation du siège de Rhodes* comme Pierre d'Aubusson, le grand maître de l'Ordre des Hospitaliers, doté d'une longue barbe, « avec un beau visage régulier au regard grave » ou l'écrivain Guillaume Caoursin ou encore le prince Djem reconnaissable à son teint basané et son profil aquilin.

La localisation de l'artiste ne semble pourtant pas chose aisée, même si les indices de son activité parisienne sont nombreux et si la variété et l'importance des commanditaires ne peut se concevoir que dans un grand centre urbain où transite une clientèle importante. La ville de Lyon, siège du cardinal de Bourbon, commanditaire du manuscrit principal, aurait pu être envisagée, mais elle n'avait pas encore acquis l'importance qu'elle occupa par la suite lorsqu'elle devint la base de départ des campagnes d'Italie. François Avril privilégie le milieu parisien dans la mesure où l'artiste s'est inspiré de compositions propres à l'enluminure de la capitale dès les tout premiers feuillets du *Livre des faiz de Monseigneur saint Loys*. Sa collaboration dans le livre d'heures à l'usage de Mâcon (f.16v) avec un enlumineur

---

<sup>55</sup> PLUMMER J., *The last flowering*, p.74 : « *Though not by the same hand, the styles of the two books are similar, and they share a number of distinctive decorative elements as well* »... « *While related in style, the miniatures in those manuscripts are by different hands* ».

<sup>56</sup> New York, Pierpont Morgan Library, ms 26 et ms 271.

<sup>57</sup> AVRIL F., « Histoire d'une commande », *Saint Louis, roi de France*, GOUSSET, M.Th., RICHARD J., 1990, p. 87.

<sup>58</sup> Caen, BM, ms 9.

<sup>59</sup> Leeds University Library, Brotherton, ms 5.

<sup>60</sup> Paris, BnF, fr. 2692

<sup>61</sup> Paris, BnF, lat. 1382

<sup>62</sup> Bibliothèque Nationale de Russie, St Petersburg, lat. O.v.I.,73

contemporain dont le style est proche de Maître François, l'un des deux ateliers les plus prolifiques de Paris, va dans le même sens. On reconnaît la main de cet artiste dans plusieurs livres d'heures parisiens, dans la Cité de Dieu et un manuscrit d'astrologie exécuté pour Jean II de Bourbon<sup>63</sup>. Cet épigone de Maître François à qui il emprunte ses encadrements à décor d'orfèvrerie est connu notamment pour ses livres d'heures presque toujours à l'usage de Paris. François Avril n'exclut pas d'éventuels contacts avec le milieu bourguignon en partie à cause de sa conception flamande de la peinture et pas simplement française teintée d'italianisme à la manière de Fouquet. Il s'attarde sur sa conception empirique et flamande de l'espace et du paysage, et sur sa manière très libre et très individualisée de présenter les personnages, de varier les attitudes et les expressions malgré des archaïsmes qualifiés de « gothiques » qui le renvoient au Maître de l'Echevinage de Rouen. Il note aussi certaines audaces nouvelles dans le cadrage des figures et des compositions qui démontrent que l'artiste n'ignorait pas les recherches en cours dans le milieu des enlumineurs flamands<sup>64</sup>.

Sa manière de peindre, selon lui, détonne dans le contexte parisien de l'époque où dominant le style net et les compositions très ordonnées du Maître de Jean Rolin, de Maître François et de leurs successeurs. C'est précisément cette manière qui, selon lui, aurait ouvert la voie à un nouveau courant stylistique qui s'affirme dans la capitale à l'extrême fin du siècle avec l'art du Maître de la Chronique Scandaleuse ou de Jean Pichore et de leurs émules<sup>65</sup>.

Une thèse d'Isabelle Delaunay publiée en 2000, élargit la recherche sur le Maître du cardinal de Bourbon en mettant en parallèle les livres d'heures manuscrits et imprimés, produits par des ateliers parisiens dans la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>. Elle ajoute une série d'œuvres récemment apparues sur le marché ou redécouvertes et communiquées par François Avril : deux livres d'heures à l'usage de Rome<sup>67</sup>, un à l'usage de Paris<sup>68</sup>, un autre à usage non déterminé<sup>69</sup>, le corps des heures à l'usage de Rome d'Etienne Millet, l'autre partie revenant au Maître des Prélats Bourguignons. En 1997, un manuscrit de Boccace apparaît sur le marché de l'art dont trois miniatures sont attribuées au Maître par Eberhard König<sup>70</sup>.

---

<sup>63</sup> Mâcon, BM, ms 1-2 ; Paris, BNF, lat. 7432.

<sup>64</sup> AVRIL F., *op. cit.*, p. 88.

<sup>65</sup> AVRIL F., *Les Manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1995, p.270.

<sup>66</sup> DELAUNAY I., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris : 1480-1500*, Lille-Thèses, 2000.

<sup>67</sup> Christie's, 9 XII 1983 ; Sotheby's, 17 VI 1997.

<sup>68</sup> Zürich, Librairie Heribert Tenschert, 2000.

<sup>69</sup> Sotheby's, 19 VI 1914

<sup>70</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p.136.

Son étude méthodique permet de situer l'artiste au sein d'un réseau de peintres enlumineurs et de remonter aux origines de son art. Différents arguments lui permettent de l'identifier avec Guérard Louf, un peintre et sculpteur originaire d'Utrecht et documenté à Rouen entre 1466 et 1475<sup>71</sup>. En 1472, il fonde une chapelle dans le cimetière de l'Hôtel-Dieu où il installe la Confrérie des Trépassés. Rouen occupe alors une place privilégiée dans les échanges commerciaux entre les cités des Flandres et Paris ou la Normandie. Dès 1465, le chapitre de la cathédrale de Rouen, manquant de main d'œuvre, s'était tourné vers la Flandre pour se procurer des ouvriers, en particulier des sculpteurs suscitant ainsi des échanges et des collaborations. Louis de Bruges, l'un des plus grands bibliophiles flamands de son temps possède le grand succès littéraire normand, une Bouquechardière réalisée à Bruges. Un autre grand personnage, Louis bâtard de Bourbon, lieutenant général de Normandie et amiral de France commande entre 1470 et 1481 un manuscrit de Quinte Curse, le *De rebus gestis Alexandri Magni* qui atteste d'une collaboration franco-flamande. O. Pächt et D. Thoss ont signalé l'influence du style brugeois de l'atelier du Maître de Marguerite d'York sur l'un des enlumineurs français qui a participé à la réalisation de l'œuvre et qu'Isabelle Delaunay propose d'identifier avec le Maître du Cardinal de Bourbon<sup>72</sup>. Elle rapproche son style de celui des Heures de la collection de Villefosse destinées à un personnage du diocèse de Rouen. Réalisées vers 1470-1480, les peintures sont attribuées par Brinckman à un artiste franco-flamand, le Maître du Fitzwilliam 268 et semblent avoir servi de modèles à plusieurs figures des livres d'heures : les trois Vifs et les trois Morts dans le livre d'heures de Saint Petersbourg, la draperie de Marie-Madeleine au pied de la croix dans les Heures Le Clerc ou encore David priant dans les Heures de la librairie Tenschert.

Un autre élément décoratif confirme sa connaissance des œuvres du Maître du Fitzwilliam 268 : les bordures sur fond de couleur comme la bordure bleue couverte d'acanthés dorées de la Crucifixion d'un livre d'heures de la bibliothèque nationale (latin 1382) ou le fond noir de l'Office des Morts des heures à l'usage d'Amiens<sup>73</sup>. L'artiste affectionne aussi des formes communes à des peintres du milieu brugeois dans les années 1470-1480 dont l'oculus à remplage gothique, finement ouvragé, caractéristique de l'art gothique flamboyant.

Son séjour à Rouen est suivi d'une installation à Paris au début des années 1480 où il va travailler pour Charles de Bourbon, le demi-frère de l'amiral Louis. Des parentés d'inspiration

---

<sup>71</sup> STIRNEMANN P., RABEL C. (dir.), *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Musée Condé, Chantilly, 2003, p.73.

<sup>72</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p. 144.

<sup>73</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p. 145-6

avec Maître François suggèrent un contact direct. Il lui doit la mise en page à multiples compartiments, créée dans les années 1470 ou encore la disposition de scènes typologiques. La collaboration avec d'autres enlumineurs est mentionnée à différentes reprises : elle identifie la seconde main des Heures Siraudin au Maître de Jean Henry qui travaille aussi pour les Coëtivy<sup>74</sup> et que l'on retrouve dans le Boccace<sup>75</sup>. Ce dernier participa à la peinture du Tite-Live de Louis XI et fut en relation avec Colin d'Amiens pour la Cité de Dieu de Mâcon, peinte vers 1480, dont la mise en page rappelle le manuscrit de la Vie de Saint Louis<sup>76</sup>.

La collaboration du Maître du Cardinal de Bourbon avec les imprimeurs parisiens offre un nouveau regard sur l'activité de l'artiste. Certaines images apparaissent d'abord dans les imprimés pour ensuite être largement répandues dans les manuscrits : le choix de la parabole de Lazare revient probablement à l'éditeur Jean du Pré qui joue un rôle prépondérant dans le début de l'illustration des éditions parisiennes.

Elle lui attribue une activité de peintre en se référant au tombeau de Ferry de Beauvoir commandé par son neveu Adrien de Hennecourt et situé dans la cathédrale d'Amiens. Un *Credo* représentant les apôtres rappelle certaines figures des Heures Siraudin.

Les caractéristiques stylistiques de l'artiste mises en avant par Isabelle Delaunay rejoignent celles qui ont été développées auparavant par François Avril, les encadrements d'inspiration gothique, les fonds bleutés selon les principes flamands ou encore les plans de proximité animés d'arbustes ou de rochers striés ou rehaussés d'or. Le dynamisme des personnages et la vivacité des scènes ont été également retenus.

Elle retient qu'il a recours à une iconographie qui allie des éléments traditionnels voire démodés comme dans les Heures Siraudin et des nouveautés. L'iconographie de l'Immaculée Conception occupe une place particulière dans son œuvre, puisqu'il développe un thème déjà établi par ses prédécesseurs mais en l'enrichissant. De la même façon, il adapte la formule de la Mort saisissant le Vif à un couple, pour ensuite l'élargir à un cortège funèbre.

Les formules iconographiques du Nord de la France et des Pays-Bas septentrionaux régulièrement véhiculées vers Paris au travers d'artistes comme la famille d'Ypres ou le Maître de Jacques de Luxembourg vont avoir un impact particulièrement important autour des

---

<sup>74</sup> Chantilly, Musée Condé, ms 308-309, Tite-Live.

<sup>75</sup> AVRIL F., GOUSSET M.Th., *Saint Louis, roi de France*, Paris, 1990, p. 87-88.

<sup>76</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p.150.

années 1480-1490 et le Maître du Cardinal de Bourbon a joué un rôle important dans cette diffusion<sup>77</sup>.

Enlumineur de manuscrits mais aussi d'imprimés qui déferlent sur le marché, de tradition gothique tout en étant novateur, Le Maître du Cardinal de Bourbon apparaît comme le représentant d'un milieu artistique français en pleine mutation.

---

<sup>77</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p.142.

## ***B) Contexte historique et artistique de la fin du XV<sup>e</sup> siècle***

### **1) Rôle de Paris et des grands centres régionaux**

Si la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle est considérée comme une période de transition où le style du gothique international côtoie les nouvelles expériences dues aux peintres italiens et flamands, la seconde moitié est liée à l'épanouissement de l'enluminure dont le grand représentant est Jean Fouquet. Un tel succès est indissociable du retour à la paix. La France venait de traverser une longue phase de difficultés politiques et économiques qui affectèrent profondément la vie sociale et engendrèrent des déséquilibres dans la vie religieuse et culturelle. La Peste Noire (1348), le grand Schisme d'Occident (1378-1417), la guerre de Cent ans (1337-1453) sont les troubles majeurs de cette période. Il faudra attendre le milieu du XV<sup>e</sup> siècle pour retrouver des conditions favorables au déploiement des activités culturelles et artistiques, et cela bien après l'accession de Charles VII au trône en 1422.

Une autre raison de ce succès est purement esthétique. La France, à la différence des pays voisins, a toujours considéré le manuscrit comme le support privilégié de la création picturale. Jean Fouquet, Barthélemy d'Eyck, Enguerrand Quarton, Simon Marmion, Jean Bourdichon et Jean Poyet, les grands représentants de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle en France nous ont laissé davantage de miniatures que de tableaux.

Dans le cadre d'une exposition à la bibliothèque nationale en octobre 1993, François Avril et Nicole Reynaud ont consacré une étude très approfondie sur « les manuscrits à peintures » de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup>. Ils introduisent une division correspondant approximativement aux règnes de Charles VII et Louis XI d'une part (1440-1480) et à ceux de Charles VIII et Louis XII d'autre part (1480-1520).

Cette étude a permis d'établir une carte globale de l'activité des enlumineurs les plus importants à Paris et dans les grands centres régionaux. Néanmoins il m'a semblé aussi important d'observer la circulation des modèles flamands et italiens de manière à mieux saisir l'influence des uns et des autres sur le territoire national.

L'homogénéité des ateliers d'enluminure de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle laisse progressivement la place à une variété beaucoup plus complexe dans la deuxième période.

---

<sup>78</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993.

A **Paris**, on assiste à un renouveau progressif de l'art malgré l'absence du roi et de la cour, installés en Touraine et grâce à la présence d'une nouvelle clientèle venue de tous les milieux, prélats de divers diocèses, hommes d'affaires, chefs militaires et fonctionnaires royaux assurés de trouver sur place des manuscrits de qualité.

Le Maître de Dunois, l'un des principaux collaborateurs de l'atelier du Maître de Bedford, va maintenir les traditions de son prédécesseur après son départ pour la Normandie<sup>79</sup>. Mais à côté de lui, deux groupes de peintres de manuscrits vont se partager le marché parisien entre 1440 et 1500, deux triades d'artistes qui vont offrir une continuité remarquable sur trois générations : *Le Maître de Jean Rolin* et *Maître François*, suivis à la fin du siècle par le *Maître de Jacques de Besançon*. Ce sont des enlumineurs professionnels au sens strict du terme, c'est-à-dire limités au seul métier du livre. Maître François a dominé le marché parisien pendant le troisième quart de siècle. Chef d'un atelier très achalandé, il fournissait en permanence les grands bibliophiles de la cour et les notables de la capitale entre 1460 et 1480. Une cinquantaine de manuscrits sont connus de sa main, souvent gigantesques et en plusieurs volumes, dont une trentaine de livres d'heures.

Le *Maître de Jacques de Besançon* qui leur succède reprend et développe l'atelier. Ses ouvrages datés se situent entre 1485 et 1498<sup>80</sup>. Il prolonge l'art de son prédécesseur, sans y apporter véritablement d'éléments nouveaux dans le style ou dans l'ornementation et est très représentatif du goût de l'époque, sensible à un certain excès décoratif qu'on pourrait qualifier de maniériste dans les formes. A partir de 1492, il se met à travailler régulièrement pour le libraire Antoine Vérard qui lui confie l'ornementation d'éditions à destination princière, collaboration qui durera jusqu'en 1498.

Le *Maître de Dreux Budé* et le *Maître de Coëtivy* suivis à la fin du siècle par le *Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne* sont les artistes de la seconde triade. A la différence des précédents, ils sont peintres de métier. Cela implique qu'ils ne tiennent pas une officine de manuscrits exclusivement et peignent non seulement des tableaux mais aussi des cartons pour des vitraux ou des tapisseries. Ils sont considérés comme les artistes les plus novateurs de la capitale. Pour les bordures, ils font appel le plus souvent à des enlumineurs spécialistes et travaillant dans des styles voisins. Issus d'une tradition flamande, ils ont développé un style proche des modèles des grands peintres flamands tels que Van Eyck, Robert Campin et Van der Weyden.

---

<sup>79</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 38-52.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 256-262.

Le *Maître de Dreux Budé* exerça d'abord à Amiens de 1425 à 1443 puis à Paris où il s'installe vers 1450. De Van der Weyden, il adopte les formes allongées, les drapés cassés ainsi que des schémas iconographiques, style que reprendra à son compte son successeur immédiat, le Maître de Coëtivy<sup>81</sup>.

Miniaturiste de premier ordre, si l'on en juge par sa clientèle issue de la famille royale ou de divers fonctionnaires royaux, le *Maître de Coëtivy* ou *Colin d'Amiens* a à son actif quelque trente manuscrits connus à ce jour. Nicole Reynaud a fait beaucoup de rapprochements de technique et de formes avec Simon Marmion ou encore le Maître de Rambures qui, comme lui, utilisent largement les hachures d'or pour évoquer le modelé et manifeste un goût similaire pour les scènes nocturnes.

Le *Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, successeur et héritier du Maître de Coëtivy reprend l'essentiel de son répertoire iconographique, comme David pénitent, ou la Nativité avec l'Enfant sur le pan du manteau de la Vierge<sup>82</sup>. Ses œuvres, surtout des livres liturgiques et des commandes royales, sont peu nombreuses. L'originalité de sa carrière réside cependant dans sa participation active au nouvel essor de l'imprimerie. Les techniciens de la gravure vont transcrire ses dessins sur le bois ou sur le métal et ses livres imprimés seront largement diffusés et non pas réservés à une clientèle privilégiée.

Deux autres enlumineurs seront employés régulièrement dans la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle pour l'illustration d'imprimés de luxe diffusés par l'éditeur parisien Antoine Vérard, le *Maître de la Chronique Scandaleuse* et le *Maître de Philippe de Gueldre*<sup>83</sup>. Le second montre toutefois une influence indiscutable de l'art de Bourges, où il s'est peut-être formé avant d'exercer à Paris. Il travailla pour le cardinal Georges d'Amboise, mais il avait également les faveurs d'une clientèle princière qui venait se fournir dans la capitale.

*Jean Pichore* reste l'enlumineur le plus célèbre de Paris et lui aussi tâtera du métier d'imprimeur vers 1503<sup>84</sup>. Surchargé de commandes, il prend la tête d'un vaste atelier commercial très en vue. Sa réputation déborde les frontières de l'île de France. Le cardinal d'Amboise fait appel à lui mais aussi les échevins d'Amiens qui lui font porter en 1517 un livre dont ils souhaitent lui faire peindre les miniatures.

---

<sup>81</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 53-69.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 265-270.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 274-281.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 282-285.

**Tours** devient la ville du roi, avec l'installation de Charles VII au château de Montils-lès-Tours en 1444 puis de Louis XI qui y demeurera. Un mécénat de bourgeois récemment anoblis et influents ainsi que la clientèle privilégiée du milieu royal va donner un essor fantastique à la production de manuscrits enluminés. Plus ouverts aux innovations décoratives ou picturales venues tant de l'Italie que des Pays-Bas, les artistes font un plus gros effort d'invention et de renouvellement que ceux de Paris. Ils vont rivaliser dans la production de manuscrits de luxe et fonder, dans le sillage de Fouquet, le plus riche foyer d'enlumineurs de talent. Paris fournit davantage les grands manuscrits historiques ou littéraires, les textes traditionnels ou encore le livre imprimé et enluminé, la grande nouveauté de cette fin de siècle.

Un style original se met en place et étend son influence sur tout le reste de la France, un style élégant qui a reçu le nom d'École de la Loire et qui fleurit jusqu'au tour de 1520.

*Jean Fouquet* (1420-1480) est l'artiste le plus célèbre de cette époque, à la fois peintre et enlumineur<sup>85</sup>. Loué par Vasari, à l'égal de Van Eyck ou de Van der Weyden, il sombre curieusement dans l'oubli, pour être reconnu seulement au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'une des grandes figures de l'histoire de la peinture. Les grands noms de ses commanditaires sont : Jouvenel, Varie, Chevalier ou Girard, pour lesquels il a peint des livres d'heures, véritables chefs d'œuvres de l'enluminure.

Hormis son voyage en Italie en 1445, son activité se déroule à Tours entre 1450 et 1480. Dans les livres d'heures, son rôle prend divers aspects : il peint rarement la totalité des miniatures d'un manuscrit. Parfois même il rehausse la valeur marchande des livres par une page en tête de l'ouvrage. Mais surtout, il renouvelle l'iconographie traditionnelle en se référant au texte liturgique lui-même. Il choisit également de donner comme cadre à ses sujets sacrés de vrais sites urbains ou campagnards parfaitement identifiables, influencé en cela par les maîtres néerlandais vus à Paris.

Après son retour d'Italie, il adaptera sa découverte de la perspective linéaire à sa propre expérience d'artiste sans se servir exclusivement des savants calculs mathématiques. Il se sert également de la perspective aérienne pour suggérer la profondeur en créant des effets de couleur. Enfin, il adopte une nouvelle façon de traiter le corps humain avec des figures robustes et charnelles, des modelés volumineux créés autour de plis gonflés ou cassés, des visages souvent rebondis. Son usage de l'or sous forme de hachures ou de pointillés lui

---

<sup>85</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 130-155.

permet de modeler les drapés, de poser des accents de lumière aussi bien dans les paysages que sur les objets et de créer des camaïeux d'une grande richesse esthétique. Tous ses procédés élaborés dans l'atelier seront diffusés largement dans de nombreux centres artistiques.

A sa suite, trois grands artistes se partagent la clientèle tourangelle la plus haut placée :

*Jean Bourdichon*, *Jean Poyet*, célébré de son temps aux côtés de Fouquet, mais moins bien documenté, et le *Maître de Claude de France*, d'une génération plus jeune et qui reprend l'héritage des deux précédents. Tous les trois ont dû s'entourer d'assistants pour satisfaire une demande accrue de manuscrits précieux de plus en plus sophistiqués.

*Jean Bourdichon* (v.1457-1521) est le peintre en titre de quatre rois, Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François I<sup>er</sup><sup>86</sup>. Mais curieusement son nom ne se rencontre pas dans l'historiographie artistique de l'époque et il n'est pas mentionné parmi les grands peintres de son temps, au contraire de son contemporain Jean Poyet. Les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, chef-d'œuvre redécouvert, l'ont rendu célèbre. Il succède à Fouquet comme peintre du roi en 1481. Des travaux d'ornementation, des décors éphémères, des patrons de monnaie, d'orfèvrerie ou encore de vitraux, telles sont les nombreuses tâches qui lui incombent. Comme peintre, il reçoit commande de nombreux tableaux sur bois, surtout des Vierges en gloire mais aussi des portraits des membres de la famille royale. Son œuvre d'enlumineur est abondante. Il franchit une étape nouvelle en concevant des miniatures de taille exceptionnelle qui entendent rivaliser avec la peinture.

*Jean Poyet* est attesté à Tours entre 1483 et 1497. On lui doit essentiellement des livres d'heures, ce qui s'explique en partie par les dévotions personnelles de la reine Anne de Bretagne<sup>87</sup>.

Artiste fécond et recherché, Poyet fut obligé de recourir à des collaborations d'atelier, par exemple avec le *Maître du livre d'heures Spencer 6* pour les miniatures secondaires d'un de ses grands chefs-d'œuvre, le *Missel de Guillaume Lallemand* (1510-1515). Il affirme très vite un style personnel, toujours à l'affût de mises en page originales. La qualité picturale de ces livres d'heures leur a parfois valu d'être démembré, d'où le nombre important d'enluminures de l'artiste, goûtées comme de véritables petits tableaux et aujourd'hui dispersées entre musées, bibliothèques et collections privées. Un aspect inédit de l'activité de l'artiste est une série de dessins légèrement rehaussés d'aquarelle figurant des sujets bibliques.

---

<sup>86</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 293-305.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 306-318.

Sa recherche de renouvellement iconographique est constante ainsi que celle sur la lumière qui débouche sur de multiples scènes nocturnes.

Le *Maître de Claude de France* prend la relève de Jean Bourdichon à qui il emprunte des schémas iconographiques, des types d'encadrements architecturaux et surtout le principe du décor floral si particulier des bordures de presque tous ses livres. De Poyet, il reprend aussi certaines vues complexes d'architectures en profondeur. C'est un artiste récemment repéré à partir d'un petit nombre de manuscrits, essentiellement des livres d'heures destinés à la Touraine d'après leur usage ou leurs textes. Sa carrière se prolonge assez avant dans le XVI<sup>e</sup> siècle. Il fut un créateur de formules élégantes de mises en page et en conséquence beaucoup copié.

L'**Anjou** tient une place privilégiée par la seule présence de René d'Anjou (1409-1480), beau-frère du roi Charles VII et figure emblématique du mécénat princier à la fin du Moyen-Age. Il avait son propre vivier de peintres et d'enlumineurs attachés à son service exclusif et le suivant dans ses déplacements. Ce fut le cas de Barthélemy d'Eyck. Même s'il s'installa plus longuement en Provence, sa présence en Anjou a permis l'émergence d'ateliers très actifs dans la basse vallée de la Loire.

L'atelier le plus représentatif est le *Groupe Jouvenel* dont l'œuvre clé reste le monumental « *Mare historiarum* » manuscrit réalisé pour le chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins. Il est constitué de trois mains différentes : le *Maître de Jouvenel* proprement dit, le *Maître du Boccace de Genève* et le *Maître du Boèce*. Le premier, le plus ancien des trois est un artiste dont le style, tout en adhérant à la nouvelle vision des Flamands, plonge ses racines dans l'art parisien du premier quart du siècle<sup>88</sup>.

Le second, le *Maître du Boccace de Genève*, plus jeune, adopte un style plus nerveux, moins statique, à la palette moins brillante. Il travailla pour la cour du roi René jusque dans les années 1470. Le dernier membre de la triade, le *Maître du Boèce* est plus difficile à cerner. Il a peint la partie finale du manuscrit. Plus à l'aise que ses deux prédécesseurs dans la représentation des intérieurs architecturaux, c'est un coloriste subtil préférant l'effet d'ensemble à la précision du détail. Sa participation au manuscrit du chancelier daterait de 1447 à 1450.

---

<sup>88</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 106-120.

Il existait aussi un groupe d'artistes itinérants, qui étaient amenés à se déplacer de ville en ville, au gré des fluctuations de la commande. On peut les suivre de Nantes, à Angers, voire Tours et même à Bourges, puis Poitiers. Les plus importants ont pour nom, le *Maître de Barthélemy l'Anglais* qui selon Nicole Reynaud aurait surtout exercé son activité au Mans et le *Maître d'Adélaïde de Savoie* qui s'installa finalement à Poitiers où il forma quelques émules et contribua au développement de l'enluminure dans la région<sup>89</sup>.

Autre fief de René d'Anjou, la Provence et plus précisément **Aix-en-Provence** où il résidait périodiquement et où il animait une cour brillante. Une école qualifiée tantôt de provençale ou d'avignonnaise fit irruption, tant fut prépondérant le rôle de la cité des papes, véritable carrefour cosmopolite. A partir des années 1440, deux grands peintres donnèrent un second souffle à l'enluminure provençale : *Barthélemy d'Eyck*, ou le Maître de l'Annonciation d'Aix et *Enguerrand Quarton* dont le style novateur impressionna durablement l'enluminure provençale. Toute une série de petits maîtres peindront à leur suite, adoptant soit la touche concise de Quarton et sa palette chatoyante, héritée de la grande période de l'enluminure parisienne du début du siècle, soit l'ambiance lumineuse, flamande de Barthélemy et son goût pour les belles draperies aux plis creusés. L'autre aspect novateur qu'ils vont retenir est leur conception des encadrements décoratifs.

Un dialogue constant est entretenu entre enluminure et peinture dans la Provence de cette époque. Ainsi on trouve une citation directe de la Pietà de Quarton dans un livre d'heures. A l'inverse, le peintre Nicolas Dipre reprend une composition d'une initiale d'un Missel pour un panneau peint figurant *La Rencontre à la Porte Dorée*.

*Barthélemy d'Eyck* apparaît au service du roi René, entre les années 1447 et 1470<sup>90</sup>. Les indications biographiques rendent vraisemblables ses liens avec le milieu artistique des Van Eyck et de Robert Campin. Nicole Reynaud émet l'hypothèse d'un séjour à Naples, probablement après 1450. A cette deuxième phase appartiennent ses manuscrits les plus célèbres : la *Théséide*<sup>91</sup>, le *Livre des Tournois*<sup>92</sup> et son chef-d'œuvre incontesté, le *Cœur d'Amour épris*, tous destinés à René d'Anjou. La *Vierge au voile bleu*<sup>93</sup> des Heures de René d'Anjou était destinée au roi de Sicile. Il avait aussi des talents de grand portraitiste.

---

<sup>89</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 123.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 224-237.

<sup>91</sup> Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, codex Vindobonensis 2617.

<sup>92</sup> Paris, BNF, fr. 2695.

<sup>93</sup> Paris, BNF, lat. 17332, f.15v.

*Enguerrand Quarton* résida à Aix-en-Provence puis à Arles, avant de s'installer définitivement à Avignon, à partir de 1447. Sans doute originaire du diocèse de Laon et donc du milieu picard, il resta en lien étroit avec la Flandre où il reçut sa première formation vers 1430. Il était réputé comme peintre de retables, dont la très célèbre *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, aujourd'hui au Louvre. Dès 1444, il collabora avec Barthélemy dans un livre d'heures resté inachevé et conservé à la Pierpont Morgan Library. L'œuvre majeure de Quarton dans le domaine de l'enluminure se situe à la fin de son activité documentée vers 1465.

### **Toulouse**

*Antoine de Lonhy* est le grand enlumineur piémontais de la période des années 1460-1480, surnommé le *Maître des Heures de Saluces*, mais c'est à Toulouse, où sa présence est attestée en 1460-1461, qu'il va réaliser son œuvre la plus décisive<sup>94</sup>. Peintre sur verre et sur panneau, il fut un artiste itinérant qui résida de 1460 à 1462 dans le Languedoc et en Catalogne, avant de s'installer en Piémont. Enraciné dans la tradition gothique internationale, l'aspect monumental de ses personnages et les amples drapés sculpturaux des vêtements dénotent une formation bourguignonne. Cité épiscopale aux nombreuses églises et communautés religieuses, siège d'une université réputée dans l'enseignement du droit, Toulouse disposait de maints atouts propices à l'éclosion d'une production de manuscrits dont un corps d'échevins très efficaces dans leurs actions, les capitouls. Ce n'est toutefois qu'après le milieu du siècle que s'amorce le renouveau de l'enluminure toulousaine. Quelques décennies plus tard, un des bibliophiles les plus actifs en terre languedocienne, l'évêque de Comminges *Jean de Foix*, contribua à l'élaboration des plus belles productions de l'enluminure toulousaine, avec notamment un missel exécuté en 1492. Trois artistes de talent et anonymes y travaillèrent. La connaissance toutefois de l'enluminure toulousaine est rendue difficile en raison de destructions massives. On peut citer l'abbé de Moissac, Antoine de Carmaing qui fit enluminer un bréviaire et parmi les enlumineurs, Pélégri Frison qui réalisa entre autres une peinture non datée représentant Charles VIII présidant les états du Languedoc.

### **Dijon et la Bourgogne**

---

<sup>94</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 219-222.

Le grand chantier de la Chartreuse de Champmol de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle engagé par Philippe le Hardi pour devenir la nécropole des ducs eut pour conséquence directe la convergence des nouvelles générations d'artistes flamands dans la capitale bourguignonne comme Van Eyck ou Van der Weyden. Mais curieusement, l'activité engendrée par les manuscrits à peintures restait discrète, les élites de Dijon aussi bien que de Besançon s'adressant à des ateliers dont la réputation était déjà faite. A la mort de Charles le Téméraire en 1477, la Bourgogne ducale est rattachée à la couronne de France. La principale puissance locale demeure celle des dignitaires ecclésiastiques, dont Louis XI renforce les privilèges et les attributions pour se concilier leur faveur : les Rolin, les Clugny, les Chalon, les Chambellan vont passer les commandes les plus prestigieuses.

Le cardinal Jean Rolin qui avait en charge la cathédrale d'Autun, préféra le plus souvent faire enluminer ses manuscrits liturgiques à Paris. Un missel en deux volumes exécuté vers 1464 pour l'évêque de Besançon, Charles de Neufchâtel, pourrait être attribué à deux enlumineurs extérieurs à la région, dont Enguerrand Quarton.

Il faudra attendre le deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle pour voir se manifester les premiers symptômes d'un renouveau de l'activité artistique.

Le *Maître des Prélats bourguignons* est actif dans le dernier quart du siècle<sup>95</sup>. Sa production de livres d'heures est à la fois considérable en quantité et variable en qualité, et d'une incroyable variété dans la mise en page, la décoration et les compositions iconographiques. Les bordures florales de ses textes sont toutes de mains différentes. Son influence se prolonge assez avant dans le XVI<sup>e</sup> siècle, dans le style mais aussi dans la mise en page.

Bien que liée politiquement et historiquement à la Bourgogne ducale, la Franche-Comté voisine n'en présente pas moins une évolution indépendante, sa situation géographique proche de la Savoie et du Rhône l'exposant à d'autres attractions stylistiques. Des livres d'heures à l'usage de Besançon vont aussi bien être enluminés à Lyon qu'en Savoie et même en Provence.

### **Bourges et le Berry**

A Bourges où s'est exercé le mécénat du duc Jean de Berry, interrompu en 1416, il faut attendre la fin de trente années de trouble avant de voir réapparaître une activité artistique intense, grâce à l'argentier du roi, Jacques Cœur. Activité de courte durée puisqu'il sera arrêté

---

<sup>95</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 393-398.

dès 1451. Vers 1460, le frère de Louis XI, Charles de France devient duc de Berry jusqu'en 1465. Grand bibliophile, il s'empressa d'employer un enlumineur de prédilection, le *Maître de Charles de France* qui développe un art assez particulier dans le contexte de l'enluminure française de cette époque. Barthélemy d'Eyck, installé en Anjou avec le roi René et sa cour entre 1450 et 1460, n'est pas étranger à son style. Il tient de lui sa facture picturale méticuleuse et fine.

*Henri de Vulcop* est le second enlumineur de grande envergure qui se fixa à Bourges en 1463 jusqu'à sa mort vers 1479<sup>96</sup>. D'origine flamande, il travaillait aussi pour la reine Marie d'Anjou, la mère de Charles de France. Les livres d'heures occupent une place de choix dans sa production artistique et les paysages urbains abondent dans ses miniatures. L'architecture s'intègre à l'ensemble et n'est plus traitée en fond plat traditionnel. Les fenêtres, jusqu'alors fermées par des grilles, s'ouvrent sur des lointains infinis. Elles laissent traverser la lumière et se posent sur les objets et les personnages, soulignant les volumes et les couleurs.

Un autre bibliophile passionné, *Jacques d'Armagnac*, s'entoura également de scribes et d'enlumineurs, entre 1460 et 1475 et se constitua la plus vaste librairie du XV<sup>e</sup> siècle français. A la fin du siècle, Bourges va développer une activité d'enluminure considérable. La ville est devenue une étape majeure sur la voie qui va de Tours à Lyon et de là jusqu'en Savoie, dans le Dauphiné et en Italie. L'inauguration d'une université en 1467 va encourager le développement de produits de librairie. Quelques grands seigneurs, officiers de la couronne ou ecclésiastiques s'adressent aux ateliers de leur métropole : ainsi Louis de Laval, gouverneur de Champagne mais aussi seigneur de Vierzon ou encore les écossais du Berry dont les familles s'étaient établies dans la région sous Charles VII.

*Jean Colombe* apparaît pour la première fois en 1463 et réside à Bourges jusqu'à sa mort vers 1493<sup>97</sup>. Il connaîtra très vite la notoriété hors de sa ville natale. Remarqué et employé par la reine Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, il fut aussi en faveur auprès du duc Charles Ier de Savoie, ce qui lui valut de recevoir en 1486 le titre de familier et d'enlumineur officiel du duc pour qui il dut achever l'illustration de deux importants manuscrits, dont les *Très Riches Heures de Jean de Berry*<sup>98</sup>. Ses allées et venues entre Bourges et la Savoie lui donnèrent l'occasion d'entrer en contact avec le milieu artistique lyonnais.

---

<sup>96</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 164.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 326-337.

<sup>98</sup> Chantilly, Musée Condé, ms 65.

Sa production se partage entre manuscrits liturgiques, dont beaucoup de livres d'heures, et des textes profanes ou d'édification en langue vulgaire. Il se forgea très vite un style très reconnaissable, dynamique et expressif, excellent dans le narratif et l'anecdotique et ne reculant devant aucune accumulation de détails. Le peu de cas qu'il fait de la construction spatiale ou du rendu de la perspective l'oppose à Fouquet. Il illustra les *Douze Périls d'Enfer* pour la reine. Le succès de Colombe se poursuivit après sa mort grâce à la reprise de l'activité par un de ses fils, Philibert puis un de ses petit-fils, François.

Entre 1470 et 1500, à côté du prolifique atelier des Colombe, une autre famille, celle des Montluçon paraît avoir joui d'une certaine réputation. *Jean et Jacquelin de Montluçon*, respectivement père et fils nous sont connus de 1461 à 1505 grâce à la signature de deux manuscrits et un tableau, fait assez rare. Ils sont cités dans les archives pour leur activité de décorateurs au service de la ville.

Un autre enlumineur resté dans l'anonymat fut très actif entre 1490 et 1510, Le *Maître de Spencer 6*, d'après les Heures Spencer où se remarque des vues exactes du château de Mehun-sur-Yèvre. Il a laissé un nombre d'œuvres important, essentiellement des livres d'heures et son style a beaucoup influencé l'enluminure locale. Il collabora avec Jean Poyet dans le *Missel Lallemand* dont il a peint les petites miniatures. Il établit des échanges avec Paris au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sans doute avec le Maître de Philippe de Gueldre qui lui avait confié l'illustration de quelques ouvrages préparés à Paris. Le *Maître de Boèce Lallemand*, autre artiste anonyme, est étroitement attaché à la famille des Lallemand, très puissante dans l'administration financière au tournant du siècle.

**La Picardie** qui, traditionnellement, est rattachée au milieu flamand, en ce qui concerne la production enluminée, présente des caractères qui l'intègrent au sol national. Dépendante de la Bourgogne entre 1435 et 1465, une longue période de paix s'installe et entraîne une prospérité sans précédent dans le domaine de l'enluminure. Amiens et Arras sont les principaux centres d'activité, ce qui n'exclut pas des échanges entre les ateliers de villes très proches comme Lille et Valenciennes.

La clientèle est nombreuse et reflète la politique des ducs de Bourgogne qui se sont appuyés sur la noblesse locale. Toute une pléiade d'artistes ont été redécouverts récemment dont le *Maître des Heures Collins* en est le représentant le plus remarquable<sup>99</sup>. Le premier à se

---

<sup>99</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 71-72.

dégager du style gothique international, il introduit des procédés nouveaux comme le clair-obscur dans les intérieurs ou de petits nuages d'argent réguliers qui parsèment le ciel bleu et vont être la marque de l'école.

Le *Maître du Mansel* travaille aussi bien à Hesdin, qu'à Lille ou à Tournai et à Amiens. Il est surtout célèbre par ses œuvres profanes, principalement historiques<sup>100</sup>. Il dispose ses scènes en épisodes multiples, disséminés à travers l'image et logés chacun dans un espace architectural propre, procédé qui fera école dans la miniature du Nord. Ce goût pour les compositions démultipliées pourrait provenir de la tradition de la tapisserie d'Arras de la première moitié du siècle.

Quelques artistes sortent peu à peu de l'oubli comme le *Maître de Créquy* ou le *Maître de Théroouanne*.

Le *Maître de Rambures* est le plus tardif des enlumineurs de cette période<sup>101</sup>. Il intéresse depuis peu les historiens d'art et est à rattacher au milieu artistique de Simon Marmion, le plus illustre, à la fois peintre et miniaturiste et mentionné par Lemaire de Belges comme le « *prince d'enluminure* ».

Né sans doute à Amiens, *Simon Marmion* appartient à une nombreuse famille d'artistes et est mentionné de 1449 à 1451 pour des travaux ordinaires de décoration de la ville<sup>102</sup>. Il est payé en 1454 pour avoir peint un retable du Calvaire pour l'hôtel de ville. On le retrouve à Valenciennes en 1458 où il semble jouir d'une grande aisance jusqu'à sa mort en 1489. Il travaille aussi pour la cathédrale de Cambrai et acquiert la maîtrise à Tournai en 1468. Réputé avoir peint les portraits de Charles le Téméraire et de sa femme Isabelle de Bourbon, il a décoré un très beau bréviaire pour Philippe le Bon, achevé en 1470 pour Charles.

Lorsque Louis XI récupère la Picardie à la mort de Charles le Téméraire, l'activité des enlumineurs semble se tarir. Après plus d'un siècle de guerres et de ravages, les grands travaux d'architecture occupent le premier plan. C'est dans les grandes villes de la Flandre du Nord, à Bruges et à Gand que vont se concentrer la création et le commerce des livres enluminés. Une production locale se maintient mais clairsemée et disparate.

**Rouen** centralise l'activité de l'enluminure. La ville s'affirme très vite à la fois comme capitale économique et comme métropole ecclésiastique. De plus, le dynamisme de ses

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 73-75.

<sup>101</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 53-69

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 80-89.

libraires étouffa rapidement toute velléité de concurrence dans l'ancien duché. Malgré la présence de son université, Caen ne s'éleva jamais au rang de sa rivale.

Un corps d'échevins très actif procura un mécénat de caractère public suffisamment original dans le contexte historique pour être remarqué. Cela permit de soutenir activement les efforts des ateliers installés dans la cité pour rivaliser avec la production parisienne. Le *Maître de l'Echevinage de Rouen* eut le monopole de l'établissement pendant longtemps. Cet artiste garde une facture soignée et un peu froide, passant indifféremment des manuscrits en français de contenu profane aux grands livres d'église ou aux livres d'heures de petit format que la piété des laïcs suscitait en grand nombre<sup>103</sup>.

**La Bretagne** bénéficia de l'éclatement des ateliers parisiens, autour des années 1430 mais aussi des apports nouveaux d'artistes itinérants de régions proches, artistes réputés comme le *Maître de Rohan* qui résidait à Angers ou le *Maître de Marguerite d'Orléans* qui serait passé, selon Eberhard König, par Bourges, Rennes et Poitiers.

La production se polarise autour de deux pôles : Rennes, capitale administrative et Nantes, résidence des ducs. La période faste de l'activité rennaise tourne autour d'un temps très court, de 1430 à 1450 environ. Une production de qualité inégale et répétitive avec des conceptions stylistiques héritées du début du siècle se fait sentir que ce soit dans les *Heures de Catherine de Rohan*<sup>104</sup>, ou celles de *Marguerite de Willerval*<sup>105</sup>.

Ce n'est que tardivement, à partir des années 1470, que commence le véritable décollage de l'enluminure bretonne, avec le beau livre *d'Heures de Marguerite de Foix*<sup>106</sup>, deuxième femme du duc François II. L'artiste anonyme était très au courant des innovations de mises en page spatiales introduites dans les miniatures par Fouquet. Diverses citations de Fouquet, des Heures d'Etienne Chevalier entre autres, apparaissent dans certains manuscrits.

**Le duché d'Aquitaine** subissait les vicissitudes franco-anglaises depuis trois siècles et ne redeviendra territoire français qu'après la bataille de Castillon en 1453. La situation politique instable n'empêcha pas un enlumineur de talent, le Maître d'Adélaïde de Savoie, de s'installer à Poitiers où il forma quelques émules. Après des débuts à Angers auprès du Maître de Jouvenel et de ses disciples, il contribua à un essor durable de ce centre encore mal connu,

---

<sup>103</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 169-174.

<sup>104</sup> Rennes, BM, ms 34.

<sup>105</sup> Bruxelles, Bibl. royale, ms 10990.

<sup>106</sup> Londres, Victoria and Albert Museum, Satting 1222.

grâce à des commandes de gens d'Eglise, amateurs de grands manuscrits liturgiques ou à celles de notables locaux.

Quelques années plus tard, Robinet Testard, l'un des enlumineurs les plus originaux, eut la chance d'être remarqué par un prince bibliophile de la maison d'Orléans, *Charles d'Angoulême*. A partir de 1484, il porte le titre de valet de chambre du prince<sup>107</sup>. A la mort du comte, Louise de Savoie, sa toute jeune veuve, le garde à son service, lui confiant des programmes d'illustrations de plus en plus ambitieux. Il travaille toujours pour elle en 1510. Il maintient un style très particulier qui le situe à contre-courant des enlumineurs de son temps très préoccupés par les problèmes qui passionnent les contemporains, la recherche de réalisme ou la représentation cohérente de l'espace suivant les normes de la perspective scientifique mise au point par les Italiens. Ses figures presque sans relief se découpent avec une précision quasi métallique sur des fonds plats, tel un décor de théâtre. La réalité objective lui importe peu, d'où son insistance sur le dessin, stimulée par la découverte des œuvres gravées de contemporains allemands. Il s'inscrit dans un courant antiréaliste qui plonge ses racines en Anjou et en Poitou avec des enlumineurs comme le *Maître de Jeanne de Laval* ou le *Maître d'Adélaïde de Savoie*.

A l'est de Paris, la **Champagne** s'oriente vers le modèle stylistique parisien, tandis que la **Lorraine** garde une certaine indépendance. L'ascendant puissant du modèle parisien est ainsi contrebalancé par la proximité d'autres foyers artistiques d'une grande vitalité, situés aux Pays-Bas et dans la basse vallée du Rhin. **Troyes et Metz** sont les deux centres artistiques majeurs, fortement stimulés par le mécénat d'une bourgeoisie commerçante et active.

Le *Maître de Troyes* assure une production essentiellement de livres liturgiques, surtout des livres d'heures à l'usage du diocèse<sup>108</sup>. Le style se ressent de l'influence du Maître de Bedford, empreinte sensible jusque dans les années 1460. Après cette date, le style du Maître de Coëtivy s'impose, par l'intermédiaire d'un disciple qui semble avoir travaillé à Troyes pour l'évêque Louis Raguier. Il adopte un accent plus puissant, un traitement plus ample de la figure humaine, et se ressent de la plasticité monumentale qui s'impose dans la peinture à partir du troisième quart de siècle. En revanche, le traitement de l'espace, du paysage et de l'architecture reste encore très marqué par les conceptions bedfordiennes. On y trouve même encore une citation d'une composition des Limbourg. L'originalité de cette première

---

<sup>107</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 404.

<sup>108</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 181-191.

production troyenne réside aussi dans le goût de l'ornement poussé plus loin que dans les manuscrits parisiens dont elle s'inspire.

Le *Maître de Pierre Michault de Guyot Le Peley* travailla, entre 1470 et 1490, pour les représentants les plus éminents de la bourgeoisie troyenne, les Molé, les Hennequin, les Boucherat et bien d'autres. Une situation précaire car très vite, ces mêmes familles vont s'adresser aux artistes lyonnais et parisiens, le développement de l'imprimerie et l'intégration de la bourgeoisie dans l'élite parlementaire parisienne va accélérer le processus.

**Metz** est la seule ville à produire des livres importants, grâce au mécénat des élites locales, clergé et bourgeoisie confondus. L'empreinte germanique se fait sentir dans la production messine de la seconde moitié du siècle, même si elle retrouve beaucoup plus tard l'influence française avec René II de Lorraine, petit-fils de René d'Anjou. *Henri d'Orquevaux* a enluminé des manuscrits de grande qualité. Sa spécialité reste le livre d'heures. Il présente un style très peu conformiste, avec des inflexions germaniques.

**A Lyon**, la présence d'un personnel artistique assez nombreux est attestée très tôt dont l'un des principaux représentants est le *Maître du Roman de la Rose*, longtemps considéré comme flamand et dont les activités vont des années 1430-1440 à 1460<sup>109</sup>. Beaucoup de livres liturgiques, notamment des livres d'heures lui sont attribués. Il fut probablement en contact avec la culture italienne et développa un style de transition encore soumis à l'ascendant courtois mais tendant à une simplification cubiste des formes.

Dès les années 1470, Lyon devient un centre de l'imprimerie et un foyer cosmopolite où convergent les réseaux économiques et diplomatiques. Elle est fréquentée par les marchands, les établissements bancaires et par la cour qui la considère comme un avant-poste lors des expéditions en Italie. Ses foires, rivales de celles de Genève, ses établissements bancaires la relèguent au rang de troisième capitale du royaume.

Les artistes du milieu lyonnais tirent en partie leur style et leurs formules de mises en page des manuscrits enluminés à Tours et à Bourges.

L'atelier *Guillaume Lambert* est un atelier spécialisé aussi bien dans les textes religieux que profanes<sup>110</sup>. Il travaille pour une clientèle variée, aussi bien locale qu'extérieure voire étrangère dont certains italiens et allemands. La production de l'atelier est répartie en trois groupes. Un style assez rudimentaire et une scénographie simplifiée, des personnages réduits

---

<sup>109</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 199.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 358-364.

à leurs volumes essentiels caractérisent le premier groupe. Les œuvres du deuxième groupe offrent des compositions plus élaborées et des paysages plus détaillés, des personnages toujours figurés en pied. Une troisième personnalité du groupe se détache par des représentations en grisaille et l'usage d'un coloris riche et froid privilégiant le rouge vineux. L'hégémonie de l'atelier Lambert fut de courte durée, très vite supplanté par un goût nouveau, un certain italianisme, se manifestant par l'utilisation d'éléments architecturaux dans les encadrements des miniatures.

*Guillaume II Leroy*, d'ascendance liégeoise fut actif de 1493 à 1528 et bénéficia de nombreuses commandes de la cour, du temps où celle-ci séjournait sur les bords du Rhône, sous Louis XII et François I<sup>er</sup>. Très lié au monde de l'imprimerie par son père, le premier imprimeur installé dans la ville, il illustra de bois gravés grand nombre d'éditions lyonnaises. Il semble avoir peu prisé l'illustration des livres de piété au profit de manuscrits d'écrivains, désireux de faire illustrer rapidement leurs écrits, comme Jean Lemaire de Belges qui lui confia la décoration d'un ouvrage destiné à Anne de Bretagne. Il travailla aussi pour la clientèle de la figure la plus originale du milieu littéraire lyonnais : Pierre Sala.

*Jean Perréal*, dit Jean de Paris est la grande figure lyonnaise de cette période<sup>111</sup>. Actif dans tous les domaines, de la peinture et de l'enluminure à la décoration, à l'architecture, aux travaux publics, aux modèles pour la sculpture, Perréal a été peintre en titre de Charles VIII à partir de 1496, de Louis XII qui l'emmena avec lui à Milan dans ses campagnes, et de François I<sup>er</sup> auprès de qui il se maintint en faveur jusqu'à sa mort en 1530.

Il est très renommé comme portraitiste, notamment en enluminure, le genre du petit portrait commençant à prendre son essor comme un genre propre et spécialisé. Ses portraits dessinés eurent une influence décisive sur le style de Jean Clouet.

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Paris est devenu le plus grand marché de l'enluminure commerciale et le centre de prédilection où se fournissent les grands ecclésiastiques. Les grands foyers provinciaux se développent grâce au mécénat princier de nouvelles cours locales, de hauts prélats comme le cardinal d'Amboise à Rouen ou de grands seigneurs. D'autres foyers disparaissent ou du moins leur production cesse d'être remarquable. D'autres encore s'organisent autour d'un artiste entreprenant<sup>112</sup>. Mais c'est surtout dans la région de Tours, autour de la cour et du personnel royal, que naissent les manuscrits les plus célèbres. Les

---

<sup>111</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 365-369.

<sup>112</sup> C'est le cas de l'atelier de *Jean Colombe* à Bourges ou celui du *Maître des Prélats bourguignons* à Dijon.

reines jouent un rôle déterminant : Charlotte de Savoie, Anne de Bretagne ou encore Claude de France, les font travailler personnellement ou les emploient comme peintres réguliers<sup>113</sup>.

Les échanges sont cependant actifs dans tout le royaume. Les productions sont connues des autres foyers. Les modèles iconographiques circulent, les enlumineurs de Paris travaillent en étroite connivence avec ceux de la Loire, de Bourges ou de Rouen.

L'enluminure va cependant progressivement céder la place à la gravure ou à la peinture sur chevalet. Elle est devenue trop coûteuse, concurrencée par l'imprimerie et victime de sa confusion, voulue par les artistes, avec le tableau.

## **2) Circulation des modèles flamands, une tradition française**

La présence d'artistes flamands n'est pas nouvelle dans le paysage français d'autant qu'ils bénéficiaient de la nouvelle réglementation des métiers de Paris. La grande ordonnance de 1351 consécutive aux désastres de la peste avait contraint la ville de Paris à ouvrir le marché aux artistes étrangers. C'est ainsi qu'une sorte de cohabitation va se faire au fil du temps.

En exerçant un mécénat artistique de grande ampleur, Charles V (1364-1380) contribua à faire de Paris une plaque tournante où affluaient sculpteurs, orfèvres et peintres septentrionaux et imposa ses goûts et ses pratiques de collectionneur au futur roi, son fils Charles VI (1380-1422) mais également à ses trois frères, Louis d'Anjou, Jean de Berry et Philippe de Bourgogne qui avaient reçu en apanage trois duchés et s'étaient empressés d'organiser des cours aussi fastueuses<sup>114</sup>.

Une première vague d'artistes flamands s'installa aussi bien à la cour royale que dans les cours des ducs de Berry et de Bourgogne, avec André Beauneveu comme principal représentant. Originaire de Valenciennes et à la fois peintre, enlumineur, sculpteur et architecte, il participe en 1364 à l'exécution des grandes statues du tombeau de Charles V. En 1386, il passe au service du duc de Berry pour qui il réalise un *Psautier*.

Jean de Bruges, peintre au service du roi dès 1368, exécuta des enluminures en même temps qu'il réalisa des cartons pour la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, une commande de Louis d'Anjou. Il effectua une sorte de synthèse entre un naturalisme nordique et l'élégance et le raffinement des matières caractéristiques de l'art de cour français.

---

<sup>113</sup> Jean Bourdichon et Jean Perréal sont peintres en titre des souverains successifs jusqu'à François I<sup>er</sup>.

<sup>114</sup> ELSIG F., *La peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Milan, 2004, p. 11-22.

Le mariage de Philippe de Bourgogne avec Marguerite de Flandre en 1369 accéléra le processus d'expansion vers les Pays-Bas. En devenant comte de Flandre et d'Artois en 1384, il entraîna avec lui tout un groupe d'artistes d'origine septentrionale et flamande qui firent le déplacement pour travailler à la cour de Bourgogne. Enlumineurs et peintres, ils ont pour nom, Jean de Beaumetz de Picardie, Jacquemart de Hesdin, Jacques Coene de Brabant ou encore Jean Malouel de Gueldre, Melchior Broederlam d'Ypres.

Jacquemart de Hesdin s'installa à la cour de Jean de Berry de 1384 à 1409 où il participa successivement à la réalisation d'une partie de *Petites Heures*<sup>115</sup>, aux miniatures en pleine page des *Très Belles Heures*<sup>116</sup> et aux grandes peintures aujourd'hui disparues des *Grandes Heures*<sup>117</sup>. Il apporta cette sensibilité naturaliste qu'il doit à son origine flamande et transforma la miniature, jusqu'alors ornement du texte, en un véritable tableau qui couvrait toute la page. Il ouvrait ainsi la voie au Maître de Boucicaut et aux frères de Limbourg.

Jacques Coene, identifié par certains comme étant le Maître de Boucicaut, assura le rayonnement de Paris pendant le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle et réalisa des enluminures aussi bien pour le duc de Bourgogne Philippe le Hardi que pour le duc de Berry. On retrouve le même naturalisme ou réalisme du détail ainsi qu'un illusionnisme spatial tant dans les paysages que dans les intérieurs et il utilise pour la première fois la perspective aérienne.

Parallèlement, l'ouverture du grand chantier de la Chartreuse de Champmol eut pour conséquence immédiate l'importation d'œuvres. En 1392, deux grands retables sont envoyés à Ypres pour être dorés et polychromés par Melchior Broederlam, peintre officiel du duc depuis 1383. Jean de Beaumetz (+ 1396), originaire d'Artois, est recruté à Paris pour diriger une équipe de dix neuf collaborateurs. A sa mort, il est remplacé par Jean Malouel (+1415), oncle des frères Limbourg. Originaire de Nimègue, ce dernier s'installe à Dijon à la demande du duc et collabore avec le sculpteur haarlémois Claus Sluter. Avec son neveu Claus de Werve, ils formèrent un groupe qui allait remplacer celui de Jean de Marville constitué uniquement de Français.

A la mort de son père, Philippe le Bon (1419-1467) devenu l'homme le plus puissant d'Europe, s'installe à Bruxelles, entraînant un certain déclin de la production picturale à Dijon. Les œuvres pourtant continuent à circuler. Jan Van Eyck envoie une *Annonciation* vers 1430 à la Chartreuse. De son côté, le chancelier- Nicolas Rolin lance deux commandes, une

---

<sup>115</sup> Paris, BNF, lat. 18014, vers 1385.

<sup>116</sup> Paris, BNF, nouv.acq., lat. 3093.

<sup>117</sup> Paris, BNF, lat. 913.

*Vierge à l'enfant* auprès de Van Eyck en 1434, destinée à sa chapelle privée de Notre-Dame du-Châtel à Autun et vingt ans plus tard, vers 1450, un polyptyque du *Jugement dernier* auprès de Van der Weyden.

René d'Anjou, prisonnier de Philippe le Bon au début des années 1430 est séduit par la cour bourguignonne qui devient rapidement son modèle. En février 1433, il accomplit un voyage en Flandre, pendant lequel il rencontre sans doute Jan Van Eyck et commande une *Annonciation*<sup>118</sup>. Il recrute Barthélémy d'Eyck, documenté de 1447 à 1470 qui adopte des formules eyckiennes mais également d'inspiration campiniennes et exercera un impact considérable sur les peintres locaux aussi bien angevins que provençaux.

L'occupation anglaise fera éclater cette dynamique triangulaire entre Paris, Bourges et Dijon<sup>119</sup>. Après la victoire d'Azincourt de 1415 et le traité de Troyes signé en 1420 par la reine Isabeau de Bavière, les Anglais occupent Paris de 1423 à 1436 et le Dauphin, futur Charles VII se réfugie à Bourges. Un processus de diaspora des artistes parisiens se met alors en place.

A Paris, le maître de Dunois, successeur du Maître de Bedford, mêle des formes empruntées à Van Eyck et au Maître de Flémalle. En particulier, il introduit la formule du trône de grâce, un nouveau type d'iconographie qui a vu le jour dans le milieu tournaisien et transmet son savoir et son esthétique à un autre enlumineur déjà fortement imprégné de la leçon des peintres flamands, le Maître de Jean Rolin, auquel il a probablement confié son atelier. Maître François en est l'héritier direct.

Des villes situées à la frontière des deux pays de France et de Flandre et dont la prospérité économique ne se dément pas vont jouer un rôle déterminant dans la diffusion de *l'ars nova* dont les grands instigateurs sont Robert Campin localisé à Tournai, Jan Van Eyck à Bruges et Rogier Van der Weyden à Bruxelles<sup>120</sup>.

**Tournai** assure un marché florissant autour de la tapisserie, un art décoratif très apprécié des souverains et est le siège de l'atelier de Robert Campin avec à ses côtés pendant un temps Van der Weyden et Jacques Daret entre 1427 et 1432.

---

<sup>118</sup> Musée Thyssen, Madrid

<sup>119</sup> ELSIG F., *op.cit.*, p. 22.

<sup>120</sup> ELSIG F., *op.cit.*, p. 24-27.

Les innovations tournaisiennes pénètrent le milieu parisien grâce à l'immigration d'un peintre de premier plan, André d'Ypres. Documenté à Amiens entre 1425-6 et 1444, il devient franc-maître en 1428 à Tournai et s'établit à Paris vers 1445.

La famille d'Ypres est l'exemple d'une famille d'artistes qui maintiendra jusqu'au bout une tradition héritée en droite ligne des flamands. Reconnu par Philippe Lorentz et Nicole Reynaud comme ne faisant qu'un avec le Maître de Dreux Budé, André d'Ypres peint dans les années 1440 la *Crucifixion du Parlement*, tableau destiné à remplacer celui réalisé un demi-siècle auparavant par Colart de Laon pour la Chambre du Parlement au Palais de la Cité et dans lequel on retrouve des éléments inspirés de Campin et de Van der Weyden.

Son fils le Maître de Coëtivy, ou Colin d'Amiens, reprend l'atelier en maintenant ce style hérité des flamands, suivi quelques années plus tard par le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne qui pourrait être également un membre de cette famille d'Ypres prolifique. Actif entre 1480 et 1510, il réutilise les modèles de ses prédécesseurs en les transposant dans un langage moins expressionniste dû en partie à la pratique de la gravure en parallèle qui instaure une stylisation de la ligne.

Importante cité du royaume de France, **Amiens** passe en 1435 en vertu du traité d'Arras sous le contrôle du duc de Bourgogne. Peu éloignée de Paris, elle partage en même temps la culture des villes voisines des anciens Pays-Bas méridionaux. Simon Marmion s'y installe de 1449 à 1454 pour ensuite choisir Valenciennes jusqu'à sa mort en 1489 plutôt que Paris. Familiarisé avec l'art du Nord, il travaille fréquemment pour une clientèle flamande. Après son rachat par Louis XI en 1463, deux courants s'affrontent. Le premier résiste au renouveau flamand en restant attaché à la manière de Nicolas Froment caractérisé par l'utilisation d'un graphisme sec et linéaire. Le second interprète les modèles flamands dans un langage plus adouci inspiré de l'espace scénographique de Jean Fouquet.

La fin de la guerre de Cent ans, officielle en 1453 avec le départ des Anglais de Normandie, va permettre l'introduction sans contrainte de cet *ars nova* au sein des cours royales successives de Charles VII (1422-1461) et de Louis XI (1461-1483). Charles VII est d'autant plus sensible à l'ars nova véhiculé par le réseau parisien et angevin que sa femme, Marie d'Anjou, est la sœur du roi René. Dès 1445, il fait appel à Conrad de Vulcop, peintre originaire d'Utrecht, tandis que la reine se tourne vers son frère cadet Henri.

Dans la deuxième moitié du XVe siècle, **Lyon** connaît un grand essor économique sous Louis XI qui en favorise les foires dès 1463<sup>121</sup>. Elle devient un centre de l'imprimerie dès 1470 et un foyer cosmopolite fréquentée par les marchands, les banquiers et par la cour. La famille de Bourbon, dont le gouvernement ducal est basé à Moulins, y est solidement implantée et attachée au modèle flamand.

Jean II de Bourbon (1426-1488) commande pour son épouse Jeanne de France un diptyque d'un élève de Van der Weyden. Son frère, Charles de Bourbon (1434-1488), archevêque de Lyon fait venir Jean Hey, formé vraisemblablement à Gand au début des années 1470 par Hugo Van der Goes et fait également réaliser à Tournai des tapisseries.

L'axe bourguignon entre le Nord et le Midi continue d'être fréquenté. Certains artistes maintiennent ce courant de tradition flamande. Georges Trubert, originaire de Troyes, succède à Barthélémy d'Eyck après l'installation définitive de la cour du roi René en Provence en 1471 et maintient un art issu de la culture bourguignonne et de tradition slutérienne. Il devient l'enlumineur en titre de René II de Lorraine de 1491 à 1499.

Jean Changuet, originaire de Dijon et actif de 1477 à 1503 que l'on tend à identifier avec le Maître des Prélats Bourguignons, est responsable des peintures murales de la Chapelle de Ferry de Clugny à la cathédrale d'Autun et de plusieurs manuscrits. Il s'installe à Avignon de 1485 à 1494. Il marie sa fille à un autre peintre Josse Lieferinxe, originaire du Hainaut, auquel il transmet certains de ses modèles.

Nicolas Dipre, documenté à Avignon de 1495 à 1531 véhicule aussi les influences nordiques et réalise en 1499 pour la confrérie de la Conception de la Vierge dans l'église saint Siffren de Carpentras un retable dont subsistent plusieurs fragments, caractérisés par une lumière inspirée d'Enguerrand Quarton. De culture septentrionale, il est le fils de Colin d'Amiens et aurait été formé par lui à Paris.

Tous ces exemples attestent donc d'un modèle flamand qui s'est acclimaté naturellement au paysage artistique français. Les historiens d'art ont pourtant été longtemps réticents à reconnaître l'impact du modèle flamand sur les artistes français. Paul Durrieu, même s'il reconnaît que les formules de l'école de Jean Pucelle « menaçaient de tourner à l'afféterie par une recherche trop exclusive de l'élégance », écrit dans un livre daté de 1901 à propos de

---

<sup>121</sup> ELSIG F., *op.cit.*, p. 46-51.

l'observation de plus en plus attentive de la nature : « ce mouvement serait vraisemblablement arrivé à se produire même sans leur participation, par la seule force des choses »<sup>122</sup>.

Si Albert Châtelet a beaucoup écrit sur le sujet, certains de ses prédécesseurs comme Hulin de Loo, un historien gantois, ont voulu démontrer avant tout l'adhésion des maîtres français à ce qu'ils qualifiaient de « révolution eyckienne ».

Erwin Panofsky appliquait lui aussi, à Fouquet tout particulièrement, ce concept de « l'assimilation sélective », tentative bien française selon lui de conciliation entre les apports eyckiens et flémalliens.

Dans un article de la Revue de l'art de 1998, Roland Recht précise que le livre lui-même, moyen aisé de circulation fut sans doute « l'une des causes les plus fréquentes de la diffusion des formes et de l'iconographie ». Il insiste précisément sur une circulation « particulièrement active et fréquente » des enlumineurs de manuscrits qui pouvaient se transporter « en des points fort éloignés à la demande de tel commanditaire, avec le peu d'outils nécessaires à leur travail »<sup>123</sup>.

L'exposition de Bruges de 2002<sup>124</sup> sur la diffusion de l'art de Van Eyck donne une vision encore plus large sur l'apport flamand dans ces échanges européens tributaires des voyages d'œuvres et des itinéraires d'artiste. Malgré les soubresauts politiques liés principalement à la guerre de Cent ans, la Flandre n'est pas une contrée isolée ou fermée. La perméabilité des frontières fait dire à Philippe Lorentz qu'il serait aussi vain « de vouloir définir une frontière artistique que de chercher à tracer sur une carte la véritable frontière linguistique »<sup>125</sup>.

Enfin le catalogue de l'exposition de 2004 au musée du Louvre sur les Primitifs français fait état de ces échanges permanents et fructueux entre la France et la Flandre qui ont donné à l'art français un style propre<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> DURRIEU P., *La peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, éd.1907, ré-éd.1987, Montfort, p. 47.

<sup>123</sup> RECHT R., *Revue de l'art*, n° 120, p. 5-10

<sup>124</sup> « Jan Van Eyck, les primitifs flamands et le Sud », exposition de Bruges 2002, musée Groeninge

<sup>125</sup> LORENTZ P., *Le Journal des Arts*, n° 147, Avril 2002.

<sup>126</sup> MARTIN F.R., THIÉBAULT D., *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, Paris, 2004, p.107.

### 3) Circulation des modèles italiens

L'installation de la cour pontificale à Avignon pendant tout le XIV<sup>e</sup> siècle (1309-1378) avait déjà favorisé l'éclosion d'un centre artistique d'importance fréquenté par des artistes italiens d'origine siennoise comme Simone Martini. Certaines figures du *Parement de Narbonne*, commande du roi Charles V autour des années 1375-1380 ne sont pas sans évoquer celles du peintre siennois mais aussi de Giotto ou de Barna de Sienne. A la demande du pape Clément VI, un italien, Matteo Giovannetti de Viterbe joua le rôle de surintendant pour les travaux de décoration du palais entre 1343 et 1347.

Le foyer provençal, grâce à sa situation géographique, fut un foyer particulièrement riche d'échanges entre l'expérience française et l'expérience italienne. Dominique Thiébaud évoque l'influence de trois peintres italiens auprès de Barthélemy d'Eyck, alors au service du roi René à Aix : Masaccio (1401- 1429), Pierro della Francesca (1415-20-1492) et Antonello de Messine (1430-1479), trois artistes qui oeuvraient au grand tournant de la peinture italienne. Une sorte de culture composite se développe en parallèle aussi bien en Languedoc qu'à Barcelone ou à Gênes chez Donato de Bardi ou encore à Naples et à Messine chez Antonello qui a pu séjourner en Provence vers 1460<sup>127</sup>. Un piémontais, Bernardino Simondi, travaille à la cour du roi René pendant quelques temps.

Enguerrand Quarton, de son côté, qui s'inspire davantage de Fra Angelico (1400-1455) et de Pierro della Francesca a su acclimater la description analytique des Flamands à la nouvelle conception des volumes et de la lumière des Italiens.

La présence du roi René à Naples est attestée entre 1438 et 1442 mais tous les spécialistes ne partagent pas cette idée d'une influence italienne directe. F. Sricchia Santoro est convaincue de l'influence de Masaccio sur les *Prophètes du Triptyque d'Aix (1443-45)*, découvert selon elle à Florence durant l'été 1442 tandis que C.Ginzburg pense à l'inverse à une influence du Maître franco-flamand sur Pierro della Francesca, présent à cette date dans la cité, opinion confortée par des rapprochements opérés entre les deux artistes par Longhi dès 1914<sup>128</sup>.

René d'Anjou, grand bibliophile, s'intéressait aussi aux nouveautés padouanes qu'il connaissait à travers plusieurs manuscrits offerts par le Vénitien Jacopo Antonio Marcello : un *Strabon* daté de 1459 qui contenait deux miniatures de Giovanni Bellini et une *Passion de*

---

<sup>127</sup> ELSIG F., *op., cit.*, p.35.

<sup>128</sup> ELSIG F., *op., cit.*, p.140.

*saint Maurice* offerte à un certain Jean Cossa qui comportait quatre miniatures attribuées à Andrea Mantegna.

En raison de la mobilité de sa cour, René d'Anjou va importer ce nouveau goût dans l'ouest de la France et plus précisément en Anjou et de là dans l'entourage royal.

Les guerres d'Italie menées par Louis XI et Charles VIII accentuent cette évolution du goût vers des formes plus douces. Les rois invitent des peintres italiens à travailler à la cour de France et inversement, des peintres français accompagnent les rois dans leurs campagnes. Jean Fouquet (1415-20- 1478-81), qui jouissait alors d'une grande réputation de portraitiste, est envoyé en voyage diplomatique à Rome, peu après la trêve de Tours, sans doute pour y apporter le portrait du roi de France, Charles VII, et y réaliser celui du pape Eugène IV. Il rencontre Filarete et surtout Fra Angelico qui exercera sur lui une grande influence. Il introduit par exemple les architectures renaissantes ornées de marbres italiens ainsi qu'une véritable scénographie dans ses livres d'heures.

On connaît le goût de grandes familles italiennes pour les peintres flamands ainsi que les voyages de certains d'entre eux pour des raisons diplomatiques le plus souvent. Si on sait que Van der Weyden fit un pèlerinage en Italie à l'occasion du jubilé, un document découvert par Dominique VanWijnsberghe montre qu'André d'Ypres a lui aussi fait ce voyage à Rome et serait mort à Mons lors de son retour. Les deux peintres se connaissaient sans doute depuis de nombreuses années.

Antoine de Lonhy, peintre itinérant et originaire de Châlon-sur-Saône, au service de Nicolas Rolin dès 1446 se retrouve à Toulouse en 1450 où il entre en contact avec le milieu catalan. Il entretient un rapport constant entre 1460 et 1462 avec un brodeur de Barcelone et est mentionné séjournant en 1462 à Avigliana dans le diocèse de Turin.

Son successeur, Nicolas Froment, autre peintre du Nord formé vraisemblablement en Picardie, réalise en 1461 le *Triptyque de la Résurrection de Lazare*, une commande du légat pontifical Francesco Coppini pour Côme Ier de Médicis.

Lyon est un relais important sur l'axe bourguignon entre le Nord et le Midi<sup>129</sup>. Les formes de la renaissance italienne circulent à travers les artistes présents dans la plaque tournante

---

<sup>129</sup>ELSIG F., *op., cit.*, p. 46-53.

lyonnaise, dont la production picturale est dominée par Jean Perréal (1483-1530), peintre en titre du roi Charles VIII dès 1496 puis de Louis XII qu'il accompagne à Milan pour les trois campagnes de 1499, 1502 et 1509. Il est très apprécié dans le milieu milanais pour ses portraits au crayon et son « *modo di colorare a secco* » que Léonard recommande à ses élèves.

Jean Changuet, originaire de Dijon et que l'on identifie volontiers avec le Maître des Prélats Bourguignons, y travaille de 1477 à 1503 et est actif à Avignon de 1485 à 1494. En 1497-98, il peint une *Rencontre d'Abraham avec les trois anges*<sup>130</sup> qui s'inspire sans doute d'un dessin laissé par Antonello lors de son séjour présumé en Provence. Dans l'ensemble de ses œuvres, il adopte un langage à mi-chemin entre les modèles hollandais de Gérard de Saint-Jean et les modèles piémontais de Giovanni Martino Spanzotti.

L'axe ligérien, consolidé par les aménagements de Charles VIII et Louis XII, s'est ainsi forgé une identité culturelle, à mi-distance entre le pôle italien et le pôle flamand, privilégiant progressivement le goût italianisant qui va s'exprimer différemment dans deux autres foyers : Tours et Bourges.

La ville de Bourges, après le mécénat éphémère de Charles de France connaît un essor économique qui s'accompagne, après l'ouverture d'une université en 1467, d'un formidable élan de la production enluminée. Durant le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle, deux ateliers s'y implantent et exercent une influence dans un large périmètre, notamment à Lyon, à Dijon et dans le Bourbonnais : celui de Jean Colombe et celui des Montluçon.

Un goût italianisant se confirme à travers ses artistes malgré une certaine résistance et un attachement aux traditions régionales.

La ville de Tours poursuit son développement grâce à ses grandes familles. Ses ateliers continuent de fournir des objets de luxe et des manuscrits à la cour, dont ils adoptent le goût italianisant contrairement à la production parisienne. Ainsi le Maître du missel della Rovere, actif à Rome autour de 1480 et récemment identifié avec un certain Jacopo Ravaldi semble travailler en Touraine dix ans plus tard. Il adapte des motifs italiens à la tradition fouquetienne qu'il simplifie à l'extrême.

Jean Poyer, comme Jean Perréal, a suivi Louis XII à Milan en 1499 où il peut admirer la *Sainte Cène* de Léonard dont il s'inspire librement dans un triptyque récemment redécouvert.

---

<sup>130</sup> USA, Denver, Art Museum.

Il assimile, selon Elsig, « en profondeur, les nouveautés italiennes et, en particulier, les modèles d'Andrea Mantegna qu'il a pu examiner en France même, notamment à Aigueperse...il aurait pu aussi accomplir, autour de 1480, un voyage en Vénétie, dont témoignerait un retable conservé à Loches.... »<sup>131</sup>.

Jean Bourdichon, le successeur de Jean Poyer, collabore avec l'enlumineur napolitain Giovanni Todeschino lors de l'exil de Frédéric III d'Aragon à Tours (1501-1504). Il a probablement peint au même moment un petit triptyque de la Vierge à l'enfant pour un ami de Frédéric qui l'aurait transporté vers 1504 à Naples.

Les motifs italiens sont aussi véhiculés par le biais de réseaux diplomatiques qui auront un impact sur une région entière ou sur l'entourage proche.

A Aigueperse en Auvergne, la cour de Gilbert de Bourbon-Montpensier manifeste un goût précoce pour la peinture italienne qui s'explique par les attaches familiales de son épouse, Chiara Gonzaga. Il reçoit ainsi, sans doute à l'occasion de son mariage en 1481, le *Saint Sébastien* peint par Andrea Mantegna (Paris, musée du Louvre) et commande, dix ans plus tard, une *Nativité* (Aigueperse, église) à Benedetto Ghirlandaio, qui travaille en France autour de 1490.

Le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen en 1494, réaménage la résidence archiépiscopale de Gaillon, construction de tradition française ornée dans un goût italianisant et y installe la bibliothèque napolitaine rachetée en 1501 à Frédéric III d'Aragon, alors en exil en Touraine. Il fait sculpter sur le porche des reliefs inspirés des Triomphes de César de Mantegna et acquiert plusieurs peintures italiennes. Il engage également le peintre lombard Andrea Solario<sup>132</sup>.

Les œuvres de Mantegna (1431-1506), nous venons de le voir, suscitent un intérêt précoce en France. Elles sont appréciées par le roi Charles VIII, qui, selon une lettre du 12 octobre 1494, se fait portraiturer d'après un dessin. En 1502, Louis II de la Trémoille, époux de Gabrielle de Bourbon, reçoit du marquis Gian Francesco Gonzaga un tableau de Mantegna pour son château de Thouars. Jacques d'Amboise, évêque de Clermont, est initié à ce goût par son frère Georges, en tractation dès 1499 avec Isabelle d'Este pour obtenir une oeuvre du maître et par son neveu Charles qui possède dans son château de Chaumont un Triomphe. Vers 1505, il

---

<sup>131</sup> ELSIG F., *op.cit.*, p. 61.

<sup>132</sup> ELSIG F., *op., cit.*, p. 57.

commande pour sa cathédrale des tapisseries mariales d'inspiration mantegnesque et conçues sans doute par un artiste lombard.

Si la diffusion de l'art italien se fait de manière plus diffuse que celle de l'art flamand, elle est tout aussi fondamentale. La renaissance italienne, déjà bien en place à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, s'est progressivement installée en France, dans la partie sud d'abord, puis dans tout le pays, à la faveur des échanges commerciaux mais aussi par des voies diplomatiques ou encore grâce à des mécènes touchés par cet humanisme nouveau qui imprégnait toutes les formes artistiques.

### **III - Etude iconographique**

#### *A) Les livres d'heures enluminés dans l'atelier du Maître du Cardinal de Bourbon*

##### **1) Sélection des images**

L'étude porte sur les représentations iconographiques qui ont été sélectionnés par l'artiste pour illustrer les livres d'heures et qui sont loin d'adopter une forme unique. Elle est à mettre en parallèle avec la première partie du troisième volume.

Dans quelle mesure peut-on constater une évolution des thèmes ou des formes ?

A-t-il maintenu une certaine tradition ou au contraire s'est-il soumis à une forme de modernité ? ou encore a-t-il fait preuve d'originalité ?

Seule une analyse méthodique peut nous autoriser à répondre à l'ensemble de ces questions.

Le choix des images s'est imposé de lui-même, tributaire de leur présence ou de leur absence. Plusieurs thèmes ont été sélectionnés et mis en parallèle avec des images de la même période d'activité de l'artiste, le plus souvent de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois, il nous a semblé parfois pertinent de déborder de ce cadre et d'aller plus en amont.

Les images les plus marquantes sont celles qui illustrent les Heures de la Vierge, les Heures de la Conception, les Heures de la Croix et du saint Esprit, les Psaumes Pénitenciaux, l'Office des morts, l'Obsecro Te, les Suffrages, l'Antienne de la Trinité, la prière à saint Grégoire.

Ne disposant que d'une seule miniature de la Visitation, nous l'avons écarté de notre étude.

### a) Les Heures de la Vierge

C'est le recueil central et le plus abondamment illustré. L'office diffère selon les diocèses, tout en maintenant un plan identique. Un petit Office de la Vierge qui renfermait un nocturne au lieu de trois, était déjà apparu à la fin du X<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup>. Très vite, il va adopter le plan des offices du psautier en y greffant des prières et des psaumes adaptés à la pratique religieuse des laïcs. Les heures les plus longues sont celles du matin et du soir, matines et laudes d'une part et vêpres et complies d'autre part. Les autres sont dites petites heures et ne comprennent que trois psaumes. Vêpres est l'office préféré avec cinq psaumes et deux hymnes dont l'Ave Maris Stella et le Magnificat. Les Complies, prière du soir, comportent trois psaumes ainsi que la prière du vieillard Syméon, le Nunc dimitis, prière de l'âme qui s'abandonne en toute confiance entre les mains de Dieu.

Chaque Heure est mise en relation avec des images représentant la Vierge Marie dans les moments les plus marquants de sa vie. Elles ne sont donc pas des illustrations des prières, mais elles soulignent le rôle essentiel de Marie, la grande médiatrice entre Dieu et les hommes, même si elle n'est pas l'unique. L'Annonciation accompagne les Matines et la Visitation illustre les Laudes. S'ensuivent pour les heures de Prime, Tierce, Sexte et None les images de la Nativité, l'Annonce aux bergers, l'Adoration des mages et la Présentation de Jésus au temple tandis que les Vêpres et Complies clôturent la journée avec La Fuite en Egypte d'une part et le Couronnement de la Vierge d'autre part. L'invocation « Domine labia mea aperies » ponctue le début de chaque prière. Alors que l'office divin faisait des heures canoniales un commentaire de la Passion du Christ, le Petit Office de Notre-Dame fut d'emblée centré sur la personne même de Marie qui devint ainsi la « figure de proue d'une dévotion sans précédent, qui véhicula une grande part des émotions les plus intenses des hommes et des femmes<sup>134</sup>. »

Cette iconographie n'est toutefois pas réservée aux seuls livres d'heures. Parmi les quelques rares peintures murales qui restent de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un programme similaire est peint sur les murs qui entourent le chœur de l'église de l'Absie dans le nord des Deux-Sèvres. Elle peut aussi être le motif de chapiteaux, comme sur ceux qui encadrent la chapelle axiale de la cathédrale saint André de Bordeaux.

---

<sup>133</sup> LEROQUAIS V., *op.cit.*, p. 10.

<sup>134</sup> HARTHAN J., *op.cit.*

## **L'Annonciation**

Tirée de l'évangile selon saint Luc, la scène introduit les Matines. Si l'on se réfère aux représentations du début du XV<sup>e</sup> siècle, il n'y a pas véritablement d'évolution importante dans la représentation. Et pourtant une observation attentive des miniatures sélectionnées révèle des changements infimes auxquels sont soumis les personnages d'une part et le lieu de la rencontre d'autre part.

L'ange et la Vierge sont le plus souvent à genoux, la Vierge Marie parce qu'elle est en prière, comme en témoigne le livre d'heures ouvert sur la table, et l'ange en signe de salutation. Marie peut aussi être assise, son livre de prières sur ses genoux ou tout simplement debout. Plus rarement, la position de l'ange se retrouve inversée, à gauche de l'image (vol.IIIa, fig.6 à 10).

Le doigt de l'ange est orienté vers Dieu le Père dont il est l'envoyé et dont la tête se profile parfois dans l'espace d'une petite ouverture. La présence divine est aussi attestée par la colombe, symbole de l'Esprit Saint, dont les rayons se posent directement sur Marie. L'intimité de la rencontre est suggérée par le lieu, le plus souvent une chambre dont on aperçoit le lit et les courtines relevées. Mais il tend à être remplacé par un drapé qui occulte l'arrière-plan ou des boiseries, sculptées ou non ( vol.IIIa, fig.7-8-10). L'espace d'une réalité quotidienne, tel que les flamands le suggéraient dans leurs tableaux, tend à faire place à un environnement plus anonyme mais dont les fragments d'architecture ou de sculptures évoquent un autre lieu moins profane qui est celui de l'église. On assiste en quelque sorte au transfert d'une intimité purement domestique vers un lieu sacré. L'église, lieu liturgique de rassemblement communautaire, devient l'endroit où se fait la rencontre entre Dieu et l'homme. C'est le lieu par excellence de l'adoration. Deux miniatures offrent des boiseries d'une telle nudité qu'il est toutefois difficile de trancher (vol.IIIa, fig.7-8).

Le Maître du Cardinal de Bourbon ne se cantonne pas à une seule formule. Sur les cinq miniatures, quatre montrent l'ange à droite et Marie à genoux à gauche, face à face et séparés par une petite table basse sur laquelle repose le livre ouvert (vol.III, fig.1-3-4-5). Sur la cinquième, ils sont debout et l'ange est à gauche (vol.IIIa, fig.2). L'ange porte un phylactère sur seulement deux d'entre elles, remplacé par le sceptre sur les trois autres (vol.IIIa, fig.4-5). Il est revêtu d'une tunique rouge orangée ouverte sur les côtés (vol.IIIa, fig.1-4-5) ou de manière exceptionnelle d'une chasuble avec un fermoir et des orfrois, vêtement d'apparat qui

atteste de l'importance du commanditaire et qui le met en relation avec le monde ecclésiastique (vol.IIIa, fig.2-3).

Dans le livre d'heures à l'usage d'Amiens (vol.IIIa, fig.2), l'Ange et Marie, représentés à mi-corps comme sur les Heures de Jean Bourdichon (vol.IIIa, fig.7) sont debout, face à face, sur un même pied d'égalité, invitant le lecteur à s'insérer dans cet espace divin et à prendre part à l'intimité de l'échange.

L'espace confiné de la chambre ou l'intérieur strictement clos d'une église est ici hors de propos. Il a fait place à une terrasse ouverte sur l'extérieur. Une telle mise en scène renvoie au modèle flamand conçu par Van Eyck dans la Vierge au chancelier Rolin, qui plaçait le commanditaire dans une loggia face à la Vierge Marie. La disposition scénique de l'image lui confère une finalité autre, de l'ordre de la contemplation et de la méditation sur le mystère de l'Incarnation. Seul subsiste le détail purement matériel de la table qui assure la mise à distance de l'ange et met en valeur l'acceptation humble et confiante de Marie révélée par le geste des mains croisées sur son cœur.

## La Nativité

La naissance du Christ est relatée dans l'évangile de Luc (2,7) mais les artistes sont loin de suivre scrupuleusement le texte.

La scène a toujours lieu en plein-air, dans une grange faite de rondins de bois, ouverte à tous vents. Cette architecture en dégradation est évocatrice de la fin d'un monde, celui de l'Ancien Testament et de l'avènement d'un nouveau, celui du Nouveau Testament.

Marie est agenouillée, les mains jointes, en adoration devant l'enfant Jésus. Ce n'est plus une vierge couchée, telle qu'on pouvait la contempler sur les tympan des cathédrales gothiques ou dans les manuscrits liturgiques. La maternité de Marie est mise de côté pour ne retenir que son humble soumission au mystère de l'Incarnation.

Saint Joseph, placé parfois près d'elle, le plus souvent en vis-à-vis, adopte la même attitude d'adoration devant l'enfant. Une seule fois, il est en retrait derrière le treillis, espace réservé au bœuf et à l'âne, pendant que les animaux circulent librement autour de l'enfant (vol.IIIa, fig.19). A trois reprises (vol.IIIa, fig.16-17-22), il tient une bougie allumée dont il protège la flamme de sa main droite, reste des représentations antérieures qui s'inspiraient des mystères et qui montraient de façon naïve que la scène se passait la nuit<sup>135</sup>. Le Maître de Flémalle<sup>136</sup> et Van der Weyden<sup>137</sup> utilisent ce procédé dans des tableaux célèbres. La fragilité de la bougie contraste avec les deux autres sources de lumière en provenance du ciel et du corps de l'enfant, symboles d'une lumière divine inextinguible.

L'enfant Jésus repose nu sur les plis du manteau de la Vierge qui se métamorphose ainsi en reposoir. Une seule fois il est posé à même le sol, sur de la paille recouverte d'un linge blanc (vol.IIIa, fig.20). C'est de lui qu'émanent des rayons de lumière et c'est vers lui que convergent ceux qui proviennent de la sphère céleste. Il devient ainsi le signe sacramentel de la présence réelle divine sur la terre. Sainte Brigitte parle « d'une splendeur divine » qui envahit l'enfant et qui surpasse le faible éclat de la chandelle allumée de Joseph.

Trois manuscrits offrent cependant une vision différente due à une composition en plan rapproché (vol.IIIa, fig.17-23-24). La Vierge et saint Joseph ne sont plus à genoux mais debout, toute leur attention portée sur l'enfant posé sur un berceau recouvert d'un linge blanc

---

<sup>135</sup> REAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, p.76.

<sup>136</sup> Dijon, Musée des Beaux-Arts, *La Nativité*, Robert Campin, vers 1425.

<sup>137</sup> Berlin, Staatliche Museen, *triptyque Bladelin*, Rogier Van der Weyden, vers 1445-50.

ou exceptionnellement en osier. Les rayons se réduisent au contour de la tête. Cette élévation de l'enfant Jésus due à une contrainte de composition, symbolise davantage l'autel, lieu de sacrifice mais aussi d'offrande vivante au monde.

Le bœuf et l'âne sont les observateurs silencieux de la scène, parfois séparés par une barrière de bois tressé. Ils sont absents sur une miniature (vol.IIIa, fig.16) et remplacés par des anges musiciens en vol. A plusieurs reprises, l'âne occupe une place prépondérante, en référence à l'évangile du Pseudo-Mathieu, qui s'inspire d'un texte d'Isaïe où le bœuf symbolise les Juifs, prisonniers de la Loi, tandis que l'âne est porteur d'espérance. Un ange adorateur de petite taille prend part à la scène, témoin vigilant et gardien à la fois. Plus rarement, des bergers se profilent en arrière-plan, à l'écart de l'enclos formé par le groupe de la Sainte Famille, manière pour le peintre de dissocier les deux événements.

Cette forme de Nativité s'éloigne de celle que l'on trouve dans les tableaux des primitifs flamands qui fourmillaient de détails pittoresques. Elle se met en place au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, le thème de l'adoration se substituant progressivement au thème de la nativité directement inspiré du thème byzantin de l'accouchement. La position de la Vierge rejoint alors celle des Mages. En outre, la pratique du « dramatic close-up » utilisée par les peintres à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au tout début du XVI<sup>e</sup> prend racine et se généralise, créant une nouvelle perception de l'événement. Le thème de la Nativité s'oriente alors vers une adoration plus contenue et une plus grande attention à la psychologie des personnages. Marie et Joseph passent de l'état d'adorateurs à celui de parents protecteurs. La proximité de Joseph qui observe l'enfant avec une certaine curiosité tend à le prouver (vol.IIIa, fig.23-24).

Le Maître du Cardinal de Bourbon adopte une formule unique pour la représentation de la Nativité, celle d'une attitude d'adoration empreinte d'une grande réserve. En dehors de la bougie de Joseph présente sur une seule miniature (vol.IIIa, fig.11), il n'y a pas de détails annexes susceptibles de troubler la contemplation du lecteur. Un paysage lacustre sur un fond bleuté avec un château sur l'une des rives se déroule dans l'arrière-plan des deux miniatures les plus lisibles (vol.IIIa, fig.11-15).

### L'Annonce aux Bergers

Le thème tiré de l'évangile de Luc (2, 8-15) occupe une place assez particulière au sein des Heures de la Vierge. On retrouve l'atmosphère du calendrier en particulier dans la description quasi-archéologique des vêtements et des outils des bergers qui portent des manteaux à pèlerine et une panetière. Ils tiennent une houlette, c'est-à-dire un bâton recourbé muni d'une petite pelle à son extrémité, qui servait à jeter de la terre ou des pierres sur les animaux en maraude ou sur les moutons d'un autre troupeau. Cette précision dans les miniatures de la fin du XV<sup>e</sup> siècle témoigne de l'importance de l'élevage des moutons qui prend des allures de véritable entreprise commerciale à grande échelle<sup>138</sup>.

Selon la tradition, l'ange apparaît à trois bergers. Et pourtant ils sont souvent deux sur les douze miniatures sélectionnées. Sur des *Heures à l'usage de Therouanne* datant du XIII<sup>e</sup> siècle, ils n'étaient déjà que deux (vol.IIIa, fig.29), l'un regarde l'ange craintivement en se protégeant le visage, tandis que l'autre joue de la cornemuse. Ce nombre est maintenu assez tardivement puisque cinq miniatures affichent deux bergers dont une attribuée à Maître François (vol.IIIa, fig.34).

Un ange en vol déroule son message sur un phylactère, l'inscription la plus fréquente étant le « *Gloria in excelsis Deo* », ce qui n'exclut pas l'apparition plus traditionnelle du « *Puer natus est nobis* ».

Une femme se joint parfois à eux pour engager une danse, une bergère tenant sa quenouille, rappel de la danse des bergers, mise en scène très en vogue à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (vol.IIIa, fig.33). Ou bien, elle se tient tout simplement au milieu d'eux, tournant le dos à la scène (vol.IIIa, fig.30-36). Dans les *Heures à l'usage de Tours* (vol.IIIa, fig.39), une femme dialogue avec le seul berger présent tout en se situant en dehors du champ de vision de l'ange. Un geste est souligné en permanence, celui du berger qui porte la main en visière pour protéger ses yeux de la lumière intense qui entoure l'ange. Comme dans la Nativité, la lumière devient l'un des protagonistes de la représentation jusqu'à se substituer à l'ange (vol.IIIa, fig.37) ou à devenir simplement prétexte à une scène nocturne (vol.IIIa, fig.35-38). Le bâton de berger est un attribut immuable et la cornemuse du berger musicien est parfois posée à ses pieds.

---

<sup>138</sup> HARTHAN J.P., *L'âge d'or des livres d'heures*, trad., Paris, 1977.  
111/315

Notre artiste s'inscrit dans la représentation la plus traditionnelle sans adhérer à l'interprétation nocturne qui semble attirer certains artistes de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il maintient le chiffre trois pour le nombre de bergers. L'un d'eux pourtant adopte une position inhabituelle, à genoux et tourné vers l'extérieur du cadre, invitant le lecteur à entrer dans la scène par une sorte de mimésis (vol.IIIa, fig.26).

Les deux représentations suivantes de l'**Adoration des Mages** et de la **Présentation de Jésus au Temple** n'ont pas fait l'objet d'une réelle recherche, les images du corpus étant insuffisantes pour les comparer (vol.IIIa, fig.38 à 45). Toutefois, au regard des miniatures sélectionnées, on peut constater quelques évidences. L'Adoration des mages est un thème très statique. La présence d'un mage de couleur est une des variantes possibles, mais les gestes d'adoration sont les mêmes ainsi que le lieu, une grange trouée. Une exception pourtant apparaît sur deux miniatures (fig.40-45). Marie est protégée par un baldaquin qui prend une grande importance sur l'une d'entre elles (fig.45).

La Présentation de Jésus au Temple ne semble guère évoluée et pourtant, l'élément qui varie est l'autel (vol.IIIa, fig.46 à 53). Soit il est absent comme sur une miniature du corpus (fig.46), soit il se métamorphose en un baptistère. L'autel de la présentation est devenu le lieu de baptême du jeune chrétien (fig.51 à 53). La femme qui se tient en retrait avec un cierge et un panier de colombes est maintenue dans beaucoup de cas.

Le Maître du Cardinal de Bourbon ne s'écarte guère de la tradition semble-t-il pour la première représentation. Pour la seconde, il adopte deux manières différentes, dont l'une peut paraître surprenante, puisqu'elle omet l'autel.

## La Fuite en Egypte

La scène introduit les Vêpres. Seul l'évangéliste Mathieu (2, 13-15) mentionne le récit en quelques lignes. Deux scènes annexes, le Miracle du champ de blé et la Chute des idoles se greffent à l'illustration principale et sont tirées des évangiles apocryphes ou de la Légende Dorée <sup>139</sup>. Elles semblent pourtant destinées à disparaître puisque sur les six miniatures sélectionnées, trois ne les ont pas retenues (vol.IIIa, fig.59-60-61).

Dans leur fuite, Joseph et Marie sont accompagnés soit par un ange, témoin silencieux de la présence protectrice de Dieu (vol.IIIa, fig.60) soit par une servante chargée de leur apporter une aide beaucoup plus pragmatique (vol.IIIa, fig.57-61).

Marie, assise sur un âne et face au lecteur, porte l'enfant Jésus, sacrifiant ainsi à la vraisemblance de la pose. Sur une des miniatures adoptant un plan rapproché, on n'aperçoit plus que la tête de l'âne qui exécute une torsion du cou. Marie en équilibre parfaitement instable sur la croupe de l'animal, ne semble nullement perturbée (vol.IIIa, fig.58). La position se confond avec celle d'une Vierge à l'enfant. Le Maître de Jean Charpentier a choisi de représenter Marie debout, l'âne trottant à son côté et accompagnée de deux femmes portant leurs bébés emmaillotés (vol.IIIa, fig.59). Elles semblent s'être mises sous la protection de Marie.

Le plus souvent emmailloté, l'enfant Jésus garde ses mains libres pour les tendre vers sa mère ou bien pour y recueillir la pomme qu'elle lui offre (vol.IIIa, fig.56-59).

Le nimbe qui entoure la tête de Marie et de Jésus atteste de la sainteté de leur nature tandis que Joseph en est exclu. Très souvent en retrait, il se voit attribué un rôle de père nourricier que rappelle le baluchon qu'il porte. Pourtant, une proximité et une attention plus soutenue, teintée d'anxiété, imprègnent certaines images (vol.IIIa, fig.58-59). Sur l'une d'entre elles, Joseph porte l'enfant Jésus en bandoulière (vol.IIIa, fig.59). Une mise en avant du rôle de père qui avait été jusqu'alors délaissé par les artistes semble se profiler.

---

<sup>139</sup> RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, p. 281 : « Le Miracle du champ de blé relate la poursuite de la Sainte Famille par Hérode et ses soldats. Dans sa fuite, la Sainte Famille longe un champ de blé où travaille un paysan. Marie l'exhorte à dire à Hérode qu'il les a vus passer lors des semailles. C'est ce qu'il fait et le miracle s'opère : le blé lève, les cachant ainsi aux yeux de leurs poursuivants. La chute des idoles se réfère à un passage de l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu. Lorsque la Sainte Famille arrive à Sotine ou Hermopolis, la ville aux 365 idoles, l'une d'elles se renverse au passage de l'enfant Jésus et un démon s'en échappe ».

Les deux miniatures de notre artiste présentent quelques différences. Sur l'une d'elles, la chute des idoles n'est pas évoquée (vol.IIIa, fig.55) et sur l'autre, deux anges assistent à la scène. La plus éloquente reste toutefois la représentation du personnage de Joseph sur la première image (vol.IIIa, fig.54). Habillé en notable, Joseph se tient devant l'âne et échange avec Marie un regard plein de sollicitude qui traduit une affection mutuelle et souligne son rôle de protecteur attentionné. Deux images se juxtaposent sur une seule, l'attention d'un père pour sa famille et la contemplation d'une figure icônique, celle de la Vierge à l'enfant. Enfin l'étude codicologique du livre d'heures de la collection Tenschert mentionne le miracle de l'arbre, ce qui prouve la connaissance de l'artiste des différentes formules existantes.

## **Le Couronnement de la Vierge**

La scène introduit l'Office des Complies qui clôture les Heures de la Vierge. Marie reste ainsi à l'honneur tout au long de l'Office qui lui est consacré et tout particulièrement lors de la dernière prière de la journée, alors que tout est accompli.

Le récit n'est fondé sur aucun texte évangélique mais sur un texte apocryphe attribué à Méliton, évêque de Sardes, qui fut popularisé au VI<sup>e</sup> siècle par Grégoire de Tours puis repris au XIII<sup>e</sup> siècle par Jacques de Voragine. C'est un motif qui appartient en propre à l'art occidental et ne doit rien aux modèles byzantins et qui apparaît très tôt sur les tympans des cathédrales gothiques d'Ile-de-France comme Notre-Dame de Senlis ou Notre-Dame de Paris, soutenu par les réflexions théologiques de l'abbé Suger.

L'évolution du thème au cours des siècles se traduit par des différences d'attitude de la Vierge et par des variantes quant à celui qui effectue le couronnement. Sur le tympan de la cathédrale de Senlis (1190), la Vierge déjà couronnée, est bénie par le Christ et est assise à sa droite. A Angers, sur la verrière de la cathédrale, comme sur le tympan du portail nord de la façade de Notre-Dame de Paris (1220), elle est couronnée par un ange.

Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, les enlumineurs adoptent plusieurs formules.

A genoux, le plus souvent mains jointes, Marie garde les yeux baissés dans une attitude silencieuse de recueillement. Elle occupe le premier plan avec celui qui la bénit, tournée de trois-quarts vers le lecteur. On relève des exceptions lorsque Marie est debout à cause des contraintes de composition, ce qui a pour effet de créer une intimité plus forte (vol.IIIa, fig.68) ou bien en second plan, face à un Dieu « papal » imposant (vol.IIIa, fig.70).

Le plus souvent, elle est couronnée par deux anges en présence du Christ assis sur un trône ou sous un dais de brocart (vol.IIIa, fig. 64-66-67). Le Christ bénit la Vierge de sa main droite tandis que de son autre main, il tient le globe surmonté de la croix.

Dieu le Père remplace parfois le Christ. Il porte alors la tiare pontificale d'où pendent les fanons, allusion au pouvoir divin du pape, seul représentant de Dieu sur la terre et a toujours des allures de vieil homme avec une grande barbe grisonnante (vol.IIIa, fig.72-73).

Enfin, sur une seule miniature, Marie est couronnée en présence des trois personnes divines, le Père, le Fils et l'Esprit-Saint (vol.IIIa, fig.72). Dieu le Père bénit la Vierge en même temps que le Christ pose sa couronne tandis que l'Esprit-Saint plane au-dessus de sa tête. Marie s'unit au mystère tout entier de la Trinité.

Sur une autre miniature, le Christ pose lui-même la couronne sur la tête de sa mère. Deux anges retiennent le drap de la tente qui abrite le Christ et la Vierge et les maintient dans un espace clos de nature divine (vol.IIIa, fig.69).

A plusieurs reprises, Marie est représentée déjà couronnée. Seule subsiste la bénédiction faite par le Christ (vol.IIIa, fig.67-68) ou par le Père (vol.IIIa, fig.70). L'artiste n'ayant retenu qu'un seul geste, le message véhiculé par l'image est plus efficace. Il y a une volonté de démontrer la proximité du Fils et de sa mère qui se retrouvent dans une intimité très suggestive.

Sur les deux miniatures du Maître du Cardinal de Bourbon, Marie est couronnée par un ange en présence de Dieu le Père portant la tiare pontificale. Il bénit de la main droite et tient le globe de la main gauche (vol.IIIa, fig.62-63). Cette référence au pouvoir papal peut s'expliquer par l'orientation d'un des commanditaires qui est l'évêque d'Amiens, l'autre restant inconnu.

## b) Les Heures de la Conception

La rencontre d'Anne et Joachim introduit les Heures de la Conception et constitue le plus souvent un prélude aux Heures de la Vierge. Les évangiles canoniques ne nous disent rien de la naissance de Marie. Il faut chercher la source dans les évangiles apocryphes et dans la Légende dorée de Jacques de Voragine<sup>140</sup>.

Déjà au XIV<sup>e</sup> siècle, Giotto avait peint le cycle entier de l'histoire d'Anne et de Joachim sur les murs de la chapelle de l'Arena à Padoue (1306). Les enlumineurs ne retiennent que deux éléments essentiels : la manifestation physique de la rencontre et le lieu, c'est-à-dire le baiser et la Porte d'Or, symbole de la porte de la Jérusalem céleste et emblème du paradis.

Les imagiers chrétiens de la basse Antiquité étaient habitués aux cycles biographiques, où, avant la scène de la Nativité, figurait l'accolade des parents comme référence symbolique à la Conception<sup>141</sup>. On la retrouve de la même manière, c'est-à-dire sans grand changement, si ce n'est dans le style, aussi bien sur un graduel du XIII<sup>e</sup> siècle (IIIa, fig.78) que sur un bréviaire du XIV<sup>e</sup><sup>142</sup>.

L'image présente un intérêt d'ordre théologique puisqu'elle évoque le dogme de l'Immaculée Conception, source d'âpres discussions au sein même de l'Eglise. Saint Bernard s'était déjà opposé à cette idée selon laquelle Marie avait été préservée du péché dès sa conception. Néanmoins, le dogme s'élaborait lentement, encouragé ou suscité par une piété populaire envers Marie qui ne faisait que s'accroître au fil des siècles. Il reçoit l'approbation du pape Sixte IV en 1476 mais ne sera approuvé par l'Eglise qu'en 1854.

Le sujet passionna l'Eglise tout au long du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>, période qui vit fleurir des « *puy*s » à Rouen, à Amiens, à Caen ou à Dieppe et dont l'unique préoccupation était de chanter les vertus de la Vierge. Le succès de l'iconographie correspond également au développement du culte de sainte Anne dans toute la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. A titre d'exemple, citons l'évêque Etienne Hugonet qui introduisit le culte de sainte Anne dans le diocèse de Mâcon en instituant sa fête le 10 décembre 1452.

---

<sup>140</sup> « Après vingt ans de mariage, Anne et Joachim restaient sans postérité, ce qui était considéré comme une malédiction divine chez les Juifs. Le grand prêtre refusant l'offrande de Joachim au Temple, celui-ci se retira dans la solitude auprès de ses bergers. L'Ange Gabriel lui apparaît alors, ainsi qu'à sa femme restée seule à Jérusalem, pour leur prédire la naissance d'un enfant. Remplis de joie à cette nouvelle, ils partent chacun à la rencontre de l'autre et se retrouvent à la Porte d'Or où ils s'embrassent. De ce baiser échangé va naître la Vierge immaculée, mère du Sauveur ».

<sup>141</sup> GRABAR A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1994.

<sup>142</sup> Tours, BM, ms 149, *Bréviaire à l'usage de st Martin de Tours*, f.398.

Sur les sept miniatures sélectionnées datant de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, l'accolade est proposée avec une plus ou moins grande intensité. Anne et Joachim sont représentés les bras enlacés et les joues se touchant (vol.IIIa, fig.81-82), une ou deux scènes s'ajoutant à l'anecdote centrale. Un mur assure la séparation du monde divin de celui des hommes.

L'accolade fait aussi partie de l'illustration d'un calendrier des bergers, située au sein des fêtes du mois de décembre parmi d'autres saints ou fêtes liturgiques (vol.IIIa, fig.77). Toute anecdote annexe a disparu. Seuls sont traités les visages que nous retrouvons sur un bréviaire destiné à Jean Ier d'Amboise (vol.IIIa, fig.83).

La Porte d'Or matérialisée par la porte d'entrée d'un château ou d'une ville fortifiée et constitutif de l'arrière-plan (vol.IIIa, fig.79-80). Tous les artistes exploitant le thème, s'inspireront des textes pour donner à la rencontre « un cadre architectural grandiose et monumental, moins familier que celui de l'habitat banal des deux époux<sup>143</sup>. »

L'enlacement s'identifie à un baiser. Dans le manuscrit de Carpentras, le couple, vu de profil, échange un baiser sur la bouche, illustration exceptionnelle et très pragmatique d'une conception sans péché. Une autre miniature propose un traitement identique des personnages vus de trois-quarts mais avec Anne tournée en partie vers le lecteur. Joachim porte les vêtements d'un bourgeois aisé avec une aumônière à la ceinture et un col d'hermine posé sur son manteau (vol.IIIa, fig.79).

Sur deux des miniatures de notre peintre, l'accolade se métamorphose en une rencontre où le Maître du Cardinal de Bourbon n'a pas jugé bon de traduire la conception de la Vierge par un baiser (vol.IIIa, fig.74-75). Les commanditaires étaient-ils dans cette mouvance du nouvel esprit où l'iconographie du baiser était réfutée par une théologie nouvelle qui s'opposait à la conception « ex oscula »<sup>144</sup>.

Dans le livre d'heures à l'usage d'Amiens, un mur en diagonale divise l'espace en deux et trois petites scènes occupent l'arrière-plan. Monique Dosdat suggère différents personnages invoquant la Vierge Marie. En effet, elle était vénérée aussi bien comme Stella maris, patronne des marins, que comme patronne des femmes enceintes ou encore de certains ordres monastiques, ce qui expliquerait la présence d'un bateau en détresse, d'une femme enceinte et d'un moine<sup>145</sup>. Ces multiples références à la dévotion à Marie sont l'expression d'un attachement très personnel de l'évêque d'Amiens, commanditaire du manuscrit.

---

<sup>143</sup> COSTA D., *Sainte Anne*, catalogue d'exposition, Musée Dobrée, Nantes, 1966.

<sup>144</sup> COSTA D., *op.cit.*

<sup>145</sup> DOSDAT M., communication orale en 2003.

Sur l'autre miniature, le château prend tout l'espace et dans le lointain se profile l'ange qui apparaît à Joachim pour lui annoncer l'heureuse nouvelle, représentation traditionnelle mais évanescence.

La troisième miniature adopte le plan rapproché de deux visages qui s'embrassent, le regard d'Anne tourné délibérément vers le lecteur (vol.IIIa, fig.76). S'il n'y avait une auréole autour de leurs têtes, on pourrait douter de leur nature sainte.

### c) Les Heures de la Croix

La représentation du Christ mort sur la croix orne le début des Heures de la Croix, groupe de prières très brèves, comprenant chacune un hymne, une antienne et une courte prière. Les quatre évangélistes relatent le crucifiement et la mort de Jésus. Matthieu et Marc font des récits assez semblables. Les peintres s'attarderont sur certains détails anecdotiques dont la boisson vinaigrée au bout d'un roseau. Luc ajoute quelques détails comme le bon et le mauvais larron. Jean cite le disciple que Jésus aimait ainsi que la lance d'où jaillit le sang et l'eau et mentionne la présence des « saintes femmes ». Deux personnages souvent présents, Stéphane et Longin, le Porte-éponge et le Porte-lance, sont décrits dans un évangile apocryphe écrit vers le IV<sup>e</sup> siècle, l'évangile de Nicodème.

Les images s'inspirant de la vie terrestre du Christ, que ce soit sa conception ou sa naissance se réfèrent implicitement à l'Incarnation. Cela est particulièrement vrai de la mort du Christ qui adhère totalement à la souffrance humaine. Et pourtant, la crucifixion est une représentation tardive. Les peintres répugnaient à représenter le Christ mort, ils préféraient rappeler sa victoire sur la mort et évoquer sa gloire de ressuscité. On le représenta d'abord sous la forme de l'agneau mystique. Puis à l'époque byzantine, une croix gemmée occupe parfois l'abside des églises, à l'exemple de l'église saint Apollinaire in Classe de Ravenne<sup>146</sup>. Sur les tympan romans, le Christ glorieux triomphe, il ne porte pas de couronne d'épines mais un diadème royal. Il a les yeux grands ouverts et ses bras tendus dominant la croix.

Le premier crucifix connu représentant les douleurs de l'agonie date du X<sup>e</sup> siècle. Commandé par l'évêque Géron de Cologne vers 965<sup>147</sup>, il va engendrer une nouvelle conception de l'homme souffrant, centrée sur l'humanité de Jésus, telle qu'elle est décrite dans les Méditations d'Anselme de Cantorbéry écrits au XI<sup>e</sup> siècle. Au XIII<sup>e</sup> siècle, un pas supplémentaire est franchi. La souffrance n'est plus seulement une marque d'humanité mais elle est source de salut. Saint François d'Assise prie pour partager les souffrances de Christ. En échange, il reçoit les stigmates. Les représentations montrant les plaies du Christ et insistant sur sa souffrance vont se multiplier. Le hiératisme des représentations précédentes est abandonné au profit d'une représentation réaliste de la souffrance et de la mort. Cette tendance à exalter la souffrance va perdurer dans les siècles suivants pour envahir d'autres

---

<sup>146</sup> Ravenne, VI<sup>e</sup> siècle.

<sup>147</sup> Cologne, Musée de la cathédrale.

types d'images, comme celles de la Pietà ou la Messe de saint Grégoire où le Christ est représenté au milieu des instruments de la Passion.

Au XV<sup>e</sup> siècle, une forme de pathétisme alors très en vogue envahit la scène<sup>148</sup>. Le corps du Christ, revêtu d'un simple périzonium est affaissé, la tête couronnée d'épines retombe sur son épaule. Le sang coule abondamment de la plaie de son côté droit mais aussi de celles de sa tête, de ses mains et de ses pieds. Le visage défait, la barbe naissante, la bouche entrouverte, les yeux clos, les mains repliés sur les clous sont autant de détails évocateurs de la souffrance de Jésus et propres à émouvoir le lecteur. Seul le nimbe crucifère qui isole la tête du bois de la croix rappelle que le Christ a été glorifié par sa mort et que, par Lui, le monde est sauvé.

Des éléments traditionnels sont maintenus comme le soleil et la lune, symboles de l'Eglise et de la Synagogue, de l'Ancien et du Nouveau Testament<sup>149</sup>.

Dans la sélection d'images, plusieurs types de composition subsistent dont deux sont aux antipodes l'une de l'autre : une crucifixion réduite à l'essentiel et une autre, inversement, très animée.

La représentation la plus simple est celle où Marie et Jean se tiennent debout de chaque côté de la croix adoptant des attitudes de compassion (vol.IIIa, fig. 90-91-92).

La scène la plus ostentatoire et la plus animée correspond à un véritable drame du Calvaire, avec un déploiement de personnages identique au jeu des mystères de la Passion. Si elle reste l'apanage des livres d'heures, certains missels l'adoptent pour sa forme dynamique, comme le Missel à l'usage d'Autun<sup>150</sup>. On y retrouve les différents groupes déjà mis en place dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Le groupe des femmes avec Marie soutenue par saint Jean se tient à la droite du Christ tandis qu'à sa gauche, les soldats écoutent avec attention la proclamation du Juif qui allie la parole au geste : « Celui-ci était vraiment le Fils de Dieu. » Longin qui perce le côté et Stephanon qui approche l'éponge imbibée de vinaigre de ses lèvres pour calmer la soif se tiennent de chaque côté de la croix. Les deux larrons encadrent le Christ dans des postures déséquilibrées, voire très agitées pour le méchant larron, qui contrastent avec la relative impassibilité du corps de Jésus. Ils sont fixés au bois de la croix par des cordes et leurs bras passent derrière le patibulum (vol.IIIa, fig.93-94).

---

<sup>148</sup> GRABAR A., *op.cit.*

<sup>149</sup> La lune qui, selon saint Augustin, emprunte sa lumière au soleil, est évocatrice de l'Ancien Monde.

<sup>150</sup> Lyon, BM, ms 517, f.183v.

Marie-Madeleine se singularise parfois en se détachant du groupe des femmes pour se placer à genoux et enserrer le pied de la croix. Cette nouvelle manifestation de la douleur s'ajoute à celle de Marie tout en s'en différenciant (vol.IIIa, fig. 95-96).

Sur les six miniatures de notre artiste, quatre types ressortent. La formule la plus simple, limitée à la présence de Jean et Marie de chaque côté de la croix, est utilisée pour une seule miniature (vol.IIIa, fig.88). Un paysage se déroule en arrière-plan, symbolisant la traditionnelle Jérusalem céleste. Le sang coule abondamment des différentes parties du corps du Christ.

Sur trois autres miniatures, le groupe de soldats prend la place de Jean et la scène se déroule dans un paysage identique à celui évoqué précédemment (vol.IIIa, fig.85-86-89). Un juif pointe son doigt vers le visage de Jésus, geste réminiscent de l'inscription du phylactère qui rendait la scène explicite.

Une miniature en pleine page représente la version la plus animée où les croix placées de biais participent à l'agitation générale (vol.IIIa, fig.84). Le corps du mauvais larron tressaute devant le diable qui vient lui prendre son âme. Une foule compacte de soldats en arrière-plan se substitue à la représentation de la ville sainte, bloquant ainsi le regard du lecteur contraint à se rapprocher de l'événement. La tête du Christ ne s'effondre pas comme à l'accoutumée mais s'oriente vers le Père présent en haut de la croix, évoquant le dernier cri de Jésus.

Une dernière miniature a un caractère d'exception au sein de cet ensemble (vol.IIIa, fig.87). La crucifixion constitue l'élément central d'une figuration entourée de neuf scènes de la passion : l'Arrestation de Jésus au Mont des Oliviers, Jésus insulté par les soldats, Jésus devant le Sanhédrin, Jésus devant Pilate que l'on reconnaît au bassin qui lui est tendu, Jésus battu et flagellé, Jésus aidé par Simon de Cyrène, Jésus cloué sur la croix, Jésus descendu de la croix et mis au tombeau. Cette disposition de l'image apparaît une seule fois dans notre sélection précédente et avec des variantes qui tendent à démontrer qu'il n'y avait pas véritablement de règle en matière de représentation (vol.IIIa, fig.90). Un missel à l'usage de Paris adopte cette formule avec beaucoup d'éclat<sup>151</sup>.

Ce choix iconographique est à mettre en relation avec l'importance de plus en plus grande accordée au chemin de croix. A partir du début du XV<sup>e</sup> siècle, il était en effet de plus en plus difficile et dangereux de partir en pèlerinage sur les lieux même de la mort du Christ. Une

---

<sup>151</sup> Paris, Bibl. Mazarine, ms 412, f.150 : réalisé vers 1492 par le Maître de Jacques de Besançon, les scènes qui entourent la scène centrale de la crucifixion ont été réduites à six, deux d'entre elles formant l'entablement du bas, la Descente de croix et la Mise au tombeau, scènes qui vont être retenues par les artistes des générations suivantes.

coutume va se répandre, celle des pèlerinages spirituels. Tout en restant chez eux, les chrétiens pouvaient parcourir, en esprit, le dernier chemin de Jésus à Jérusalem.

Les deux larrons sont présents mais rien ne transparaît de la répulsion du mauvais larron.

Le groupe traditionnel des femmes est éclaté. Marie-Madeleine se trouve en retrait sur le côté droit, le regard tourné vers le Christ, pendant que Marie éplorée et soutenue par Jean fait face au lecteur. Une femme à genoux au pied de la croix, a pris la place de Marie-Madeleine, vraisemblablement le destinataire du livre d'heures. L'appropriation d'une attitude réservée à une sainte est très révélateur de cette puissance de l'image qui situe le possesseur dans une zone périphérique au réel et l'introduit directement dans le domaine du divin, inaccessible à l'homme par ses propres sens.

#### **d) Les Heures du Saint-Esprit**

La scène de la Pentecôte introduit les Heures du Saint-Esprit et se réfère au récit des Actes des Apôtres (2,1-13). La présence de Marie n'est toutefois pas précisée dans ce chapitre, mais dans le chapitre précédent (1,14) où l'on voit les apôtres réunis dans la chambre haute, à Jérusalem, persévérant dans la prière avec Marie<sup>152</sup>.

Il est difficile pour les artistes de rendre compte de la manifestation de l'Esprit-Saint telle qu'elle est décrite dans les Actes des Apôtres<sup>153</sup>.

Sur les quelques miniatures sélectionnées, trois éléments retenus par les enlumineurs vont se trouver modifiés dans la forme et dans le contenu sans pour autant disparaître : la colombe, symbole de l'Esprit Saint, le groupe de Marie avec les apôtres et enfin le lieu de l'événement. La colombe, telle qu'elle est représentée par les miniaturistes du XIII<sup>e</sup> siècle, est d'abord là pour combler un vide, celui de l'absence de Jésus, parti rejoindre son Père dix jours plus tôt, lors de l'Ascension (vol.IIIa, fig.102). Figure protectrice, sa tête s'engouffre littéralement à la verticale dans un espace vide et déploie ses ailes sur les apôtres disposés de part et d'autre. Des langues de feu sont évoquées par des traits ondoiyants imitant les vagues (vol.IIIa, fig.103).

La figure de Marie va très vite s'imposer. Dans un premier temps, elle se différencie peu des apôtres et se mêle à eux sans aucun élément de distinction (vol.IIIa, fig.104). Puis très vite, elle devient une figure majeure, adoptant une position hiératique et frontale, les apôtres, disposés en demi-cercle autour d'elle, les plus reconnaissables étant Pierre, Paul et Jean (vol.IIIa, fig.101).

Cette présence honorifique de la Vierge se retrouve sur beaucoup de livres d'heures du XV<sup>e</sup> siècle et correspond à une volonté de personnifier l'Eglise. Marie, mère de Dieu, devient mère de l'Eglise et c'est autour d'elle que se rassemble le collège ecclésial (vol.IIIa, fig.105-106).

Le vide décrit précédemment puis Marie constituent à eux seuls le « véritable pivot de cette église embryonnaire », rôle justifié par le livre de la Parole de Dieu qui passe des mains des Apôtres à celles de Marie. La Bible est en quelque sorte « réceptionnée » par Marie qui « est amenée à la propager à l'ensemble du collège apostolique », lequel a « pour mission de le

---

<sup>152</sup> DUCHET-SUCHAUX G., PASTOUREAU M., *La Bible et les Saints*, 1994.

<sup>153</sup> « Tout à coup, il y eut un bruit qui venait du ciel comme le souffle d'un violent coup de vent....alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux .....ils se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer ». Actes, 2, 2-4.

répandre aux quatre coins de la Chrétienté »<sup>154</sup>. Marie occupe une place centrale délimitée parfois par un trône qui la surélève. Elle reprend l'attitude d'une Vierge à l'enfant entourée des disciples dont elle est désormais le guide. Placée sous la protection de l'Esprit-Saint et éclairée par Lui, elle est investie d'une nouvelle responsabilité, celle de la transmission du message du Christ, symbolisée explicitement par le Livre ouvert sur ses genoux.

Sur une miniature du début du XVI<sup>e</sup> siècle et conséquence d'un plan resserré, Marie est debout tandis que le cercle des apôtres se referme autour d'elle, accentuant encore ce rôle primordial qui lui est dévolu (vol.IIIa, fig.107).

La colombe subit une modification formelle à peine perceptible, d'autant qu'elle occupe toujours une place dans la partie supérieure de l'image. D'une tête qui plonge, elle passe à une forme en suspension, qui plane et rayonne à la fois, un rayonnement qui peut prendre plusieurs formes : des traits appuyés ressemblant à des gouttes d'eau ou une multitude de rayons finement tracés ou encore un faisceau de traits d'or provenant d'une zone latérale extérieure à la scène (vol.IIIa, fig.110).

Une autre série d'images est quelque peu troublante (vol.IIIa, fig.108-110). Marie à genoux, comme au jour de l'Annonciation, est isolée des disciples tenus en quelque sorte à distance. Cette reprise d'un même schéma procède sans doute d'une approche similaire. De même que l'Ange reconnaissait en Marie la future mère du Fils de Dieu, de même les apôtres la reconnaissent comme la Mère de Dieu et de cette nouvelle Eglise qui s'instaure. Cette reconnaissance est d'autant plus forte que Marie, agenouillée, prend place devant l'assemblée comme pour l'entraîner à sa suite vers des horizons nouveaux, symbolisés par une fenêtre ouverte.

Une miniature offre une iconographie tout à fait originale (vol.IIIa, fig.109). Marie et les disciples sont disposés de manière totalement désordonnée autour d'un autel, le livre posé négligemment sur le sol. Le chœur de l'église devient le lieu sacré de l'événement. La colombe plane au-dessus de l'autel en dardant des rayons parfaitement délimités, couleur sang. Le parallèle avec l'eucharistie devient une évidence. La puissance de l'Esprit-Saint est seule capable de transformer le pain et le vin en corps et sang du Christ.

Le sens réel et profond de l'image de la Pentecôte va donc bien au-delà d'une simple représentation matérielle et physique de l'Esprit Saint puisqu'elle consacre Marie comme

---

<sup>154</sup> DONADIEU-RIGAULT D., *Images, mémoire et longue durée : les gestes de transmission au Moyen-Age*, Paris, 2001 [en ligne : [imagesrevues.org](http://imagesrevues.org)].

Mère de l'Eglise tout entière et elle charge l'Esprit Saint d'une puissance divine équivalente à celle de Dieu le Père et Jésus son Fils.

Sur les quatre miniatures du corpus, le Maître du Cardinal de Bourbon se situe dans la perspective de la fin du XV<sup>e</sup> siècle qui met la Vierge à l'honneur, que ce soit assise, surélevée sur un trône (vol.IIIa, fig.97-98) ou bien debout entourée par les apôtres, saint Paul et saint Pierre placés en avant (vol.IIIa, fig.99). Une miniature pourtant se dissocie des trois autres par la présence d'une estrade au premier plan. Marie, le livre de la Parole sur ses genoux, occupe un espace à part, entourée par quatre seulement des apôtres tandis que les autres sont debout en arrière-plan. Son rôle de médiatrice entre Dieu et les hommes est ainsi plus affirmée (vol.IIIa, fig.100).

### e) Les Psaumes Pénitentiaux

Parmi les cent cinquante psaumes de la Bible, la piété chrétienne a surtout retenu les psaumes de pénitence, nom attribué à sept d'entre eux sélectionnés par un moine du VI<sup>e</sup> siècle, Cassiodore, ancien préfet romain qui les avait regroupés dans son « *Exposition sur le Psautier* », dont le Miserere et le De Profundis<sup>155</sup>. Cinq sont attribués à David et deux sont anonymes. Ils expriment tous le repentir de David après sa double faute d'adultère et d'assassinat.

L'illustration des psaumes reprend les épisodes de la vie de David telle qu'elle est relatée dans le Livre des Rois (17, 31–52). Quatre types de représentations ont la faveur des « ymagiers » : David pénitent ou David en prière, le combat de David et Goliath, le retour triomphal de David à Jérusalem et enfin David et Bethsabée.

#### David pénitent

La première représentation exprime la demande de pardon de David auprès de Dieu qui lui envoie un ange exterminateur<sup>156</sup>. Ce dernier est parfois remplacé par des rayons se posant sur une page ouverte de la Bible, symbolisant la parole de Dieu insufflée à David chargé de la transcrire (vol.IIIa, fig.119). Il ne s'agit plus simplement du repentir d'un homme mais d'une parole divine adressée à un homme en faute.

David, à genoux, a déposé ses attributs, sa lyre et son chapeau couronné, référence à son rôle de psalmiste et à sa royauté. Sur deux images cependant, la couronne est maintenue sur la tête (vol.IIIa, fig.117-120). S'il s'avère que David revêt le plus souvent des vêtements de roi, il n'est pas exclu de le voir en armure comme dans les Heures d'Etienne Chevalier (vol.IIIa, fig.118). Après avoir triomphé des impies, il implore le pardon de Dieu qui lui répond en lui envoyant la vision particulièrement effrayante du Jugement dernier. Dans les *Heures à l'usage de Tours*, sa stature imposante remplit le premier plan et il n'est plus soumis au seul regard accusateur ou rédempteur de Dieu mais à celui de son entourage proche (vol.IIIa, fig.120).

---

<sup>155</sup> LEROQUAIS V., *Un livre d'heures manuscrit à l'usage de Mâcon*, Mâcon, 1935, p. 14.

<sup>156</sup> « Le Seigneur envoya la peste en Israël....l'ange exterminateur étendit la main vers Jérusalem, mais le Seigneur renonça au châtimeut et il dit à l'ange exterminateur : « Assez ! Maintenant, retire ta main. » Car David, en voyant l'ange frapper le peuple, avait dit au Seigneur : « C'est moi qui ai péché, c'est moi le coupable; mais ceux-ci, le troupeau, qu'ont-ils fait ? Tourne donc ta main contre moi et ma famille ! » Livre de Samuel (24, 2-17).

L'origine juive de David est exceptionnellement soulignée par le port d'un chapeau admirablement décrit ainsi qu'une barbe frisée et par une aumônière attachée à la ceinture (vol.IIIa, fig.119).

La proximité de David avec Dieu est palpable dans cette série d'images qui expriment à la fois le repentir et le pardon. La représentation iconographique hésite entre la perception d'un roi chevalier et celle d'un roi avec ses vêtements d'apparat. La référence à l'origine juive de David reste une exception.

Deux miniatures de notre corpus représentent David pénitent. Sur la première, il est à l'intérieur d'une église, à genoux devant l'autel, une ouverture laissant entrevoir la figure de Dieu le Père (vol.IIIa, fig.115). Sur la seconde, David est à l'extérieur, à genoux sur un balcon ouvert sur un paysage lacustre de toute beauté (vol.IIIa, fig.116). Tête couronnée dans un cas, couronne et sceptre posés sur la rambarde dans l'autre cas, le pouvoir royal se soumet à l'ordre divin représenté par Dieu seul ou par Dieu et l'ange exterminateur. Le combat de David et Goliath est évoqué sur la première miniature dans le lointain, au travers d'une des ouvertures.

### **David et Goliath**

Une autre représentation plus édifiante est le combat de David et Goliath. Confiant en l'aide de Dieu, David affronte les Philistins en assommant Goliath puis il lui coupe la tête et rentre triomphalement à Jérusalem. Cet acte de bravoure d'un tout jeune berger qui abat un géant avec une simple fronde, fera le bonheur des artistes du Moyen-Age. Dans la Bible, Goliath est décrit comme un géant portant « un casque, une cuirasse à écailles et des jambières d'airain »<sup>157</sup>. La représentation iconographique reprend littéralement cette description tout en l'adaptant au monde contemporain. Au tout début de l'art chrétien, s'il est encore habillé en légionnaire romain, l'art médiéval le transforme en chevalier vêtu d'un haubert. Dans les livres d'heures, il adopte une armure en apparence invincible, que les peintres semblent prendre plaisir à décrire avec précision (vol.IIIa, fig.123-124). Les Pères de l'Eglise, puis les théologiens, voyaient en David la figure du Christ venu arracher son Eglise à la puissance du diable. La victoire de David préfigure celle du Christ sur Satan et son retour triomphal annonce l'entrée de Jésus à Jérusalem.

---

<sup>157</sup> 1<sup>er</sup> livre de Samuel, 17, 5-31

Sur une miniature de la *Bible de l'abbaye de Louvain*, la main de Dieu apparaît pour suggérer son intervention lors de ce combat inégal (vol.IIIa, fig.122). Cette présence divine disparaît totalement sur les représentations des livres d'heures comme si la puissance de l'homme se dissociait progressivement de celle de Dieu.

A aucun moment, notre artiste n'a évoqué ce combat de manière isolée, mais en association avec d'autres thèmes dont celui de David et Bethsabée. Relégué en arrière-plan sur l'une des miniatures (vol.IIIa, fig.113), il occupe la partie inférieure sur les deux autres, Goliath étant représenté allongé sur le sol ou prêt à tomber (vol.IIIa, fig.111-114). Le retour triomphal de David à Jérusalem est le sujet central d'une des miniatures en pleine page (vol.IIIa, fig.111) alors qu'il apparaît en format réduit sur une autre (vol.IIIa, fig.114). Des femmes de l'entourage du roi sont venues accueillir David au son des instruments de musique, harpe, viole, luth et cloches. Le retour du jeune David avec la tête ensanglantée de Goliath sur la pointe de son épée est comme emporté par l'animation débordante de la foule. De telles représentations éludent le thème de la faute et du repentir pour ne retenir que le combat victorieux pour la foi. En outre, les nombreuses références au monde contemporain réactualisent en quelque sorte la scène biblique tout en lui donnant un nouveau dynamisme : scènes d'entrée triomphale et scènes de liesse populaire où la musique occupe une place toute particulière.

### **David et Bethsabée**

Une autre représentation apparaît à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, celle de David et Bethsabée (vol.IIIa, fig.125 à 128). David s'éprend de Bethsabée, la femme d'un de ses généraux, Urie, alors que celle-ci se baigne près d'une fontaine. On aperçoit David d'une des fenêtres de son château contemplant son corps le plus souvent nu. Bethsabée se baigne dans un bassin, dans une fontaine ou tout simplement dans un ruisseau. Un linge blanc tente de dissimuler le sexe féminin de la baigneuse mais elle peut aussi être vêtue et remonter sa robe jusqu'à mi-cuisse. Une servante, chargée de lui transmettre la demande écrite de David, est parfois présente. David est le plus souvent seul et, plus rarement, entouré. Les yeux de Bethsabée sont baissés ou bien elle lance un regard d'approbation.

L'histoire biblique est assez ambiguë puisque après le décès provoqué d'Urie, Bethsabée devient la femme de David. Dans une étude sur le traitement du thème chez Jean Colombe, Katharina Georgi, de l'université de Zürich, démontre le caractère érotique d'une telle représentation, en particulier dans les Heures de Guyot Le Peley. « Bethsabée n'est pas la

victime passive des désirs du roi mais une séductrice consciente de ses charmes physiques<sup>158</sup>. » Elle cite également les *Heures d'Anne de France* où le thème est largement développé sur une cycle de six miniatures retraçant l'histoire de David et Bethsabée et la mort d'Urie. « Ces épisodes devaient avoir une forte valeur éducative pour la jeune princesse qui avait tout juste atteint l'âge de l'adolescence ». Mais alors, elle n'était plus représentée nue. Trois miniatures de notre corpus traitent le thème de David et Bethsabée. Deux y associent des scènes annexes qui se juxtaposent de manière plus ou moins ordonnée autour de la partie centrale (vol.IIIa, fig.113-114). Sur l'une d'elles, cinq scènes de la vie de David se déroulent comme une succession de fenêtres qu'on ouvre au fur et à mesure qu'on entre dans l'image. L'artiste ne se départit pas du caractère anecdotique de l'histoire de David.

Sur la dernière, seule subsiste la figure de Bethsabée offerte à la contemplation de David. L'absence de Dieu ainsi que de tout élément anecdotique confère à l'image une atmosphère très particulière, proche d'une forme d'érotisme. Le nu qui s'offre ainsi au regard du roi lui ôte tout sentiment de culpabilité (vol.IIIa, fig.112). L'image reflète pourtant une certaine ambiguïté et va au-delà d'une simple représentation de nu. Certains y voient une prédestination des partenaires du couple, la faute de David consistant à avoir pris Bethsabée qui lui était destinée, trop tôt. Les retrouvailles prématurées sont interprétées comme la reproduction et la conséquence du péché du premier homme<sup>159</sup>. D'autres parlent d'une typologie du rapport de l'homme et de la femme. La rencontre s'expliquerait par le désir qu'a eu David de mettre en œuvre de sa propre initiative une descendance messianique et c'est là que réside le péché<sup>160</sup>. Dans tous les cas, il s'agit bien d'une faute engendrée par le désir de l'homme qui se situe à un moment opportun ou non de son histoire. Il n'est pas davantage fait allusion à un couple déchu ou rejeté puisque le couple donnera naissance au futur roi Salomon.

Les trois représentations ont en commun le geste ébauché de Bethsabée, signe de séduction lorsqu'elle se coiffe (vol.IIIa, fig.113) ou acceptation du désir amoureux pour les deux autres images (vol.IIIa, fig.112-114).

Les différentes représentations de David adoptées par le peintre confèrent ainsi à David un statut « modulable ». D'homme pécheur et pénitent, David se métamorphose en homme

---

<sup>158</sup> GEORGI K., « La Bethsabée des Heures de Guyot le Peley et le traitement du thème dans les œuvres de Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, n°21, août 2007, p.59.

<sup>159</sup> GIKATILA R.J., *David et Bethsabée, Le secret du mariage*, 2003, p.38.

<sup>160</sup> GOLDSTYN M., « *L'affaire* » de *David et Bethsabée*, éd. Parole et silence, 1997

vainqueur et triomphant pour finalement devenir le contemplatif d'une beauté prête à céder à son désir. Le retour triomphal reste cependant une représentation d'exception.

### **f) L'Office des morts**

L'office des morts comprend trois nocturnes et neuf leçons tirées pour une grande part du livre de Job, avec quelques références au livre des Macchabées et à la résurrection de Lazare. Il faudra attendre le concile de Trente pour que l'Office des morts soit rendu obligatoire. Les laïcs le récitaient régulièrement en privé, craignant plus que tout une mort inattendue et violente ou bien lors de la Vigile des morts, au domicile du défunt ou à l'église. Il s'ajoutait alors aux messes et funérailles. Les prières étaient aussi destinées aux âmes du Purgatoire. La notion de purgatoire ayant été définie en 1254 par le pape Innocent IV dans une lettre au légat Eudes de Châteauroux, l'apparition de ce lieu de transition entre enfer et paradis ne fait alors que renforcer ce besoin d'offices et de messes pour aider les morts dans leur souffrance et leur permettre d'accéder plus rapidement au paradis<sup>161</sup>.

La sélection d'images s'est faite à partir des trois types de représentations utilisées par notre artiste : la Danse macabre, Job souffrant et la Résurrection de Lazare.

#### **La Danse macabre**

Iconographie largement utilisée, la scène se réfère au passage du Livre II des Maccabées (12, 38) qui était récité aux messes des morts. Judas Maccabée, après une bataille où l'on avait trouvé des amulettes consacrées aux idoles, sur les cadavres des Juifs, ordonna un sacrifice expiatoire pour les absoudre de leurs péchés. Il passa ainsi pour avoir institué le culte des morts, d'où l'association entre Maccabée et morts. La *Danse macabre* est déclinée sous deux autres formes, la *Danse des trois morts et des trois vifs* et la *Mort saisissant le vif*. Elle s'inscrit en parallèle avec un courant littéraire issu de textes et de poèmes de Jean Gerson et François Villon<sup>162</sup>. Le thème aura un vif succès pendant tout le XV<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant. La plus ancienne gravure du « dit » appartient à un psautier de Marie de Brabant et date de la dernière décennie du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>163</sup>.

« Lors du carême 1424 se termine au charnier des Saints-Innocents à Paris, la réalisation d'une peinture bien curieuse. Sous les arcades qui bordent intérieurement ce hideux cimetière, contre ces quasi-squelettes qui sont en train de sécher à l'air libre, vient de naître une

---

<sup>161</sup> [www.arts-sciences.org/site/pages/morts.htm](http://www.arts-sciences.org/site/pages/morts.htm)

<sup>162</sup> *Le Dit des trois morts et des trois vifs*, de François Villon, XIII<sup>e</sup> s., la *Danse macabre* de Jean Gerson, XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>163</sup> Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms 3142.

procession, un défilé : La Danse macabre est le résultat d'une maturation intellectuelle, artistique, morale, religieuse, philosophique et sociale.<sup>164</sup> »

Présent aussi bien sur les murs des cloîtres que dans les cimetières ou les nefs d'église, ce *Memento Mori* rappelait la fragilité humaine en même temps qu'il exhortait chacun à se tenir prêt à comparaître devant Dieu. Rois, seigneurs tous étaient concernés, au même titre que le plus humble des hommes.

Le thème de la *Danse macabre* est peu utilisé dans la sélection de miniatures puisqu'il n'apparaît qu'une seule fois, dans des *Heures à l'usage de Clermont* (vol.IIIa, fig.137). L'image d'un squelette vif et alerte, son cercueil sur l'épaule qui entraîne à sa suite les plus grands dignitaires de ce monde, exprime cette dualité du mort vivant essentielle dans la conception de la mort à la fin du Moyen-Age. Bertrand Utzinger parle de la danse macabre comme d'un défilé hiérarchique. Elle n'est pas simplement une revanche sociale, la révolte du petit contre le grand, c'est aussi une leçon de patience pour le petit et une leçon de morale et de modestie pour le grand. Il note en outre son caractère réaliste qui l'éloigne de l'image pieuse au sens strict du terme. Il n'est d'ailleurs fait allusion ni à l'Enfer ni au Purgatoire ou au Paradis et elle est la seule forme d'art qui soit ou qui puisse être ironique, ce qui la différencie d'une piété ou des scènes de la Passion.

La formule est appréciée de notre artiste qui l'utilise dans deux livres d'heures (vol.IIIa, fig.129-130) et en fait une image de dérision teintée de satire politique. Un squelette s'agrippe au vêtement du Pape qui porte la tiare suivi par l'empereur en armure, le jeune roi avec sa couronne, le cardinal avec son chapeau cardinalice et des évêques. La primauté est donnée au pouvoir spirituel, ce qui peut s'expliquer par la position sociale d'un des commanditaires qui est un évêque.

La *Danse des trois morts et des trois vifs* ou la *Mort saisissant le vif* est davantage exploitée dans les livres d'heures de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Un des manuscrits a relégué le thème dans les bordures marginales, la partie centrale étant réservée à la représentation de Job sur un tas de fumier (vol.IIIa, fig.139). Le couple subit lui aussi les attaques de la mort, que ce soit l'homme ou la femme. La transcription d'une angoisse est perceptible sur une des miniatures sélectionnées (vol.IIIa, fig.138).

Quatre images de notre corpus traitent indifféremment ces deux sujets. Notre artiste prend plaisir à souligner la jubilation moqueuse des trois morts-vivants devant trois jeunes hommes

---

<sup>164</sup> UTZINGER B., *Itinéraire des danses macabres*, Paris, 1999.  
134/315

effrayés, descendus de leurs chevaux (fig.134). Il sait décrire la surprise ou l'effroi qui force les vivants à reculer ou à fuir devant la mort qui brandit une lance (vol.IIIa, fig.131-132) ou qui chevauche un animal, sorte de cheval diabolique à cornes (vol.IIIa, fig.133). L'image possède ce caractère d'instantanéité qui n'existe pas dans la représentation précédente et crée un déséquilibre dans la tâche en cours ou dans la rencontre inopinée entre la mort et les vivants.

Cécile Treffort souligne le rôle de la société médiévale qui entretient avec la mort une familiarité quotidienne et avec les morts une vraie solidarité<sup>165</sup>. Philippe Ariès parle de la « mort apprivoisée » par opposition à la « mort ensauvagée »<sup>166</sup>. Il ne faudrait donc pas voir dans toutes ces images l'expression d'un profond désespoir mais plutôt l'affirmation progressive d'une « pensée de l'au-delà qui permettait de donner un sens à la vie en dépassant les réalités matérielles et tangibles » et de développer, parallèlement à l'angoisse de la damnation, une « espérance de salut »<sup>167</sup>.

### **Job souffrant**

La figure de Job seul et nu sur son tas de fumier est une autre représentation qui aura au moins autant de succès et qui s'inspire des quelques chapitres du Livre de Job où il crie sa souffrance, son désespoir en même temps qu'il réitère sa confiance en Dieu<sup>168</sup>. Le succès du Livre de Job n'est pas nouveau. Grégoire le Grand, à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, avait prêché une série de sermons qui seront notés puis retranscrits sous le titre de *Moralia in Job*, un texte parmi les plus copiés. Il s'agissait de montrer la permanence du combat spirituel de tout croyant à mesure qu'il avançait sur le chemin de la sainteté.

Sur l'image la plus ancienne tirée des *Moralia in Job* et datant du XII<sup>e</sup> siècle, Job, de face, porte un vêtement liturgique qui l'identifie à une figure christique (vol.IIIa, fig.142). Sur deux autres miniatures, il est nu et couvert de plaies, conformément au texte<sup>169</sup> et subit les reproches de sa femme et les attaques successives de *l'Adversaire* qui ont pour but de le frapper de calamités inexplicables dans l'espoir qu'il renonce à sa foi (vol.IIIa, fig.141-143).

---

<sup>165</sup> TREFFORT C., « Penser l'au-delà », *L'actualité Poitou-Charentes*, n°82, décembre 2008, p.16-17.

<sup>166</sup> ARIÈS P., *Essai sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1996.

<sup>167</sup> TREFFORT C., *op.cit.*, p.16.

<sup>168</sup> Job, chapitres 7, 10, 13, 14, 17, 19.

<sup>169</sup> Job 2,7 : « l'Adversaire frappa Job d'une lèpre maligne depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête. »

Job 1,21 : « sorti nu du ventre de ma mère, nu j'y retournerai. »

Sur une autre enfin, il est entouré de musiciens, pendant que le diable détruit sa maison et tout ce qu'il possède (vol.IIIa, fig.144). La présence de deux musiciens se retrouve sur un livre d'heures à l'usage de Rouen. L'un des deux, un harpiste lui tend une bourse (vol.IIIa, fig.147). Au Moyen Âge, Job était considéré comme le patron des musiciens. Une légende voulait que Job avait transformé les ulcères de son corps en pièces d'or qu'il aurait données à des musiciens. Cette interprétation aurait une origine orientale, sans rapport avec les textes officiels selon Kathi Meyer<sup>170</sup> et serait le fruit d'une interprétation anagogique.

Au XV<sup>e</sup> siècle, Job perd son identité de lépreux mais son corps sans tache s'enfonce dans un tas de fumier. Deux ou trois amis l'entourent, ainsi que sa femme, pour le raisonner ou le convaincre de sa culpabilité. C'est le sens des gestes de mains ou de doigts pointés (vol.IIIa, fig.145).

Une miniature met davantage l'accent sur la compassion d'un des amis (vol.IIIa, fig.148).

Dans un manuscrit de la bibliothèque de Tours, la vigilance de Dieu est soulignée. Job peut être tenté par le démon, mais le Seigneur veille (vol.IIIa, fig.149). La même idée sous-tend la miniature d'un manuscrit de Dijon qui représente Job, enfoncé jusqu'à mi-corps dans un tas de fumier, rejoint par des rayons provenant de la sphère céleste (vol.IIIa, fig.139). Les bordures marginales sont occupées par une danse des morts qui se déroule devant une croix. La figure de Job, figure typologique, est ainsi mise en parallèle avec celle du Christ mort sur la croix et sauveur du monde. Elle est fidèle à la tradition chrétienne qui l'interprétait principalement dans un sens allégorique et tropologique, c'est-à-dire comme prophète de la résurrection ou comme modèle de foi et de persévérance, trois aspects déjà mentionnés par les Pères de l'église.

Une seule miniature du corpus reprend ce thème de Job sur son tas de fumier, insistant sur l'anecdote des gestes, témoins de l'âpre discussion entre Job et sa femme d'une part et d'un des amis d'autre part.

### **La résurrection de Lazare**

La Résurrection de Lazare reprend fidèlement le texte de l'évangile de Jean qui symbolise la foi des chrétiens en la résurrection après la mort<sup>171</sup>. Le Christ est accompagné des douze apôtres et des sœurs du défunt. Il sort du sarcophage ou d'une fosse, en partie emmaillotté dans ses bandelettes. Le Christ le bénit ou bien saint Pierre se penche vers lui pour délier ses

---

<sup>170</sup> MEYER K., « Saint Job as a patron of music », *Art bulletin*, vol.36, mars1954, p. 21-31.

<sup>171</sup> Jn, 11, 38-44.

poignets. Une foule de Juifs contemple la scène et certains se bouchent le nez pour ne pas sentir l'odeur de cadavre.

L'idée d'une relation plus personnelle entre le chrétien et son Sauveur se développe au XV<sup>e</sup> siècle. L'épisode de Lazare sert de préfiguration à la Résurrection générale. Jésus a tiré Lazare de son tombeau et l'on attend de Lui le même geste au dernier jour<sup>172</sup>.

La matérialité du tombeau ouvert et la position encore assise de Lazare qui tourne le dos au lecteur sont soumis à l'acceptation de la foule qui l'entoure. L'un des apôtres est le premier à lui tendre la main.

Sur une scène de la Résurrection de Lazare (vol.IIIa, fig.135), une diagonale part de la figure de Lazare assis sur son tombeau vers saint Jean debout au second plan. Elle coupe celle des deux visages de la Vierge et du Christ créant un espace resserré autour duquel s'articule la disposition de la foule, d'un côté les saintes femmes et les quelques apôtres, de l'autre les laïcs. Le peintre joue sur toute une catégorie de contrastes : la nudité de Lazare, la vue de dos, la position assise. L'un des apôtres se baisse vers lui, le seul à rompre cette verticalité qui englobe l'ensemble de l'image, aussi bien les figures que l'architecture.

Chacun des thèmes a sa signification propre et le choix de l'un ou de l'autre ne peut pas être le fruit du hasard. L'exemple de Job et de Lazare ont peut-être un caractère plus confidentiel et personnel.

---

<sup>172</sup> CASSAGNES-BROUQUET S., *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Paris, Ophrys, 2000, p.155.

### **g) L'Obsecro Te**

L'*Obsecro te*, prière d'intercession adressée directement à la Vierge Marie, n'appartient ni aux textes des évangiles ni au culte officiel, mais a sa source dans les méditations franciscaines du Pseudo-Bonaventure et dans les révélations de sainte Brigitte de Suède<sup>173</sup>. L'image de la Vierge de douleur introduit le plus souvent la prière de l'Obsecro Te. Elle témoigne d'une dévotion qui met l'accent sur les souffrances du Christ et sur la compassion de Marie et reflète la sensibilité pathétique de la fin du Moyen-Age qui a donné naissance en France à de nombreuses Confréries de Notre-Dame de Pitié. Le groupe de la Mère de Dieu et de son Fils mort, détaché de tout contexte spatio-temporel (à la différence des scènes narratives de la Déposition, de la Lamentation et de la Mise au Tombeau) devient le support privilégié de la méditation sur la mort du Christ<sup>174</sup>.

Sur les cinq miniatures sélectionnées, datant du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, trois d'entre elles adoptent le motif de la croix qui sous-tend la scène (vol.IIIa, fig.157-160-161). Sur l'une d'elles, saint Jean aide Marie à soutenir le corps de son Fils (vol.IIIa, fig.157). Les artistes font appel à un répertoire de gestes et d'attitudes destinés à provoquer la compassion du lecteur. Geste de tendresse, lorsque Marie enlace le corps de son fils mort, mais c'est surtout le geste de prière qui prédomine. Marie, les mains jointes, modèle de prière et de méditation pour le lecteur, contemple son fils mort, arc-bouté sur ses genoux. La croix ne sert plus de soutien à la scène et disparaît à la faveur d'un paysage nocturne (vol.IIIa, fig.158-159).

Dans le manuscrit de Troyes (vol.IIIa, fig.161), le thème de la Pietà a été utilisé à deux reprises, au folio 19 pour l'Obsecro Te précisément puis au folio 111 pour illustrer l'Office de Notre Dame de Pitié, prière en français choisie par le destinataire, en l'occurrence une femme placée à genoux dans une bordure marginale qui déborde sur le cadre. Elle s'associe à la douleur de Marie qui se fait médiatrice.

Sur les quatre miniatures de notre corpus, la croix se fait discrète sur les deux plus petits formats (vol.IIIa, fig.153-154). Le regard de Marie est concentré sur le visage de son Fils. La technique du 'dramatic close-up' implique le lecteur dans cette contemplation de Marie du Christ mort, posé sur ses genoux, le buste renversé et la tête inerte. Les mains jointes, les yeux posés sur son visage, elle est tout entière à sa douleur. Les traces de sang encore visibles sur

---

<sup>173</sup> REAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, p.103-4.

<sup>174</sup> ANTOINE E., « Une Vierge de Pitié du « Beau Style » », *Un mois, Une œuvre*, musée national du Moyen Age, novembre 2001.

l'une des miniatures (fig.153) ainsi que la plaie sur le côté bien mise en évidence, semblent être un oubli manifeste sur l'autre miniature (vol.IIIa, fig.154). La représentation est d'autant plus saisissante qu'elle est exécutée sur une surface très petite dans une atmosphère nocturne. L'ampleur du vêtement de Marie qui se prolonge aux pieds par des plis abondants contraste avec la raideur cadavérique du Christ. « *Le corps de la Vierge et les drapés ondoyants de ses vêtements tout en courbes et en sinuosités forment un réceptacle accueillant en douceur le corps du Crucifié*<sup>175</sup>. » Il y a une réminiscence, dans l'attitude de la Vierge, de la prière eucharistique du prêtre célébrant la messe<sup>176</sup>.

Les deux autres miniatures ont perdu ce caractère solitaire et purement dévotionnel (vol.IIIa, fig.155-156). Sur la première, les saintes femmes se sont rassemblées autour de Marie et son fils mort, à l'image de la Pietà d'Enguerrand Quarton réalisée à Avignon entre 1454 et 1456. Sa douleur est adoucie par la foi en la résurrection et l'émotion se reporte sur Marie-Madeleine qui se saisit du bras du Christ mort. Jean soutient la tête pendante du crucifié et Marie garde les bras croisés sur son cœur, attitude identique à celle d'une miniature de notre sélection (vol.IIIa, fig.160). Sur la seconde miniature, la Vierge, entourée de saintes femmes, adopte le geste d'orante de la Stabat Mater (vol.IIIa, fig.156). Le corps du Christ, et non plus la tête, est retenu par saint Jean.

A lui seul, le livre d'heures de la collection Tenschert concentre deux attitudes, celles de compassion et d'adoration.

---

<sup>175</sup> ANTOINE E., *op.cit.*

<sup>176</sup> [www.insecula.com/œuvre](http://www.insecula.com/œuvre).

### h) Prières à la Trinité

Les prières à la Sainte Trinité sont illustrées par l'iconographie du Trône de Grâce dans deux livres d'heurs (vol.IIIa, fig.162-163). Le dogme de la Trinité, établi en 447 après les deux Conciles de Nicée et de Constantinople, entraîne l'addition d'une nouvelle formule dans le Credo :

« *Nous croyons en l'Esprit Saint qui est Seigneur et qui donne la vie ; il procède du Père. Avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration et même gloire.* »

Son usage est peu à peu admis dans la liturgie latine entre le VIII<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle.

La Trinité étant un mystère de foi au sens strict, sa représentation iconographique est d'autant plus complexe. Il s'agit de mettre en image l'invisible, ce qui engendra quelques réticences au XIII<sup>e</sup> siècle en particulier chez les Franciscains. Mais la montée en puissance du thème dans la liturgie et la dévotion privée déclencha une commande d'images la figurant de manière symbolique.

François Boespflug a répertorié cinq types d'iconographie : le Trône de grâce, la Trinité du psautier, la Paternité, la Trinité triandique et la Trinité tricéphale<sup>177</sup>. Le plus ancien exemple proviendrait d'un *Missel de Cambrai* daté de 1120<sup>178</sup>. Sa popularité est attestée dès le XIII<sup>e</sup> siècle et devint commune à partir du XIV<sup>e</sup>. C'est aussi à cette époque, en 1334, que le pape Jean XXII instaura la fête de la Trinité pour toute l'Eglise. Le thème sera exploité dans toutes les formes d'art aussi bien fresques, vitrail, objets liturgiques que reliefs et groupes sculptés en ronde bosse. Nous nous attarderons sur la représentation du Trône de Grâce, la seule qui soit représentée dans notre corpus.

La composition résulte de la superposition de deux images, la Crucifixion et le Christ en Majesté auxquelles vient se joindre la Colombe. Un *Missel à l'usage d'Evreux* de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle reprend cette formule en y adjoignant le tétramorphe (vol.IIIa, fig.168). En dépit de son caractère traditionnel, l'image reste très prisée à la fin du Moyen Age, en vertu de sa valeur dévotionnelle, qui provient à la fois du geste fait par Dieu le Père et de la bonté qu'il exprime<sup>179</sup>. Le *Bréviaire à l'usage de Besançon*, enluminé par le Maître de l'Échevinage de Rouen, va même jusqu'à reprendre la formule de la Piéta et se réfère à la paternité du Père en lien avec la maternité souffrante de Marie (vol.IIIa, fig.167). L'image

---

<sup>177</sup> BOESPFLUG F., « Visages de Dieu », DALARUN J. (dir.), *Le Moyen Age en lumière*, Paris, Fayard, p. 311-327.

<sup>178</sup> Cambrai, BM, ms 234, f.2.

<sup>179</sup> BOESPFLUG F., *op.cit.*, p. 313.

puise aussi dans l'expérience humaine des parents. La croix disparaît pour laisser place à l'enlacement du Fils par son Père.

Sur le manuscrit de Leeds appartenant à notre corpus, le Trône de grâce s'insère dans une lettrine D qui débute la prière en français (vol.IIIa, fig.167). Dieu le Père, assis sur un trône en forme d'autel, porte la tiare pontificale. De la main gauche, il tient la croix qui porte le Christ pendant qu'il bénit de la main droite. La colombe, symbole de l'Esprit Saint, est posée sur la croix et assure le lien entre les deux figures. Tous les trois sont auréolés pour signifier leur sainteté. François Boespflug rappelle que « l'attribution de la tiare à Dieu apparaît au cours du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Elle suppose que l'on ait pu alors concevoir Dieu comme un pape au ciel et le pape comme Dieu sur terre ». Le geste de bénédiction introduit une idée étrangère au concept de la Trinité elle-même et donne la prééminence à la figure de Dieu le Père qui s'impose au-dessus des deux autres.

Le manuscrit de la vente Sotheby's de 1997 (vol.IIIa, fig.163) offre un plan plus rapproché de la figure de la Trinité, composition qui se rapproche de celle du *Livre d'heures à l'usage de Rome* de Tours, postérieur à notre manuscrit de plusieurs décennies (vol.IIIa, fig.164). Dieu le Père ne porte pas de tiare mais une couronne impériale, symbole de la réunion des deux pouvoirs, temporel et spirituel. C'est le cas aussi du *Livre heures à l'usage de Rome* d'Avignon, datée de 1533 (vol.IIIa, fig.166). La formule choisie par le Maître du Cardinal de Bourbon est donc une figure qui va s'imposer dans les années à venir et témoigne d'un nouveau concept d'autorité pontificale.

Deux anges en adoration dans les niches gothiques de l'encadrement montrent l'attitude à adopter. Parfois ils sont insérés dans l'image elle-même. Dans le *Bréviaire à l'usage de Besançon* (vol.IIIa, fig.167), un dais dont les deux pans sont retenus par des anges protège le groupe de la Trinité, formule reprise dans le *manuscrit 147 de Besançon* (vol.IIIa, fig.165).

Le corps crucifié du Christ ne laisse pas transparaître sa souffrance. Ses yeux clos ainsi que le regard du Père fixé dans le vide font de cette figure une véritable icône. Icône de la transcendance, de la sagesse et de la compassion de Dieu.

Le Portement de Croix caractérise les deux représentations et les différencie de la Trinité « souffrante » du *Bréviaire à l'usage de Besançon*. Il rappelle le geste d'adoration de la croix tenue par le prêtre lors de la liturgie du Vendredi Saint<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> BOESPFLUG F., *op.cit.*, p.313

La session du Père sur un trône, selon François Boefsplug, renvoie elle aussi à une conception théologique de l'autel comme support de l'invisible majesté de Dieu<sup>181</sup>.

Ces images sont donc en relation étroite avec les concepts théologiques du moment ainsi qu'avec les rituels organisés autour de la croix.

---

<sup>181</sup> BOESPFLUG F., *op.cit.*, p.310

## I) Suffrages

Les suffrages que l'on trouve le plus souvent à la fin du livre d'heures sont une invocation aux Saints, comme le sont les Litanies. Petites et grandes miniatures alternent pour représenter les saints célébrés dans toute la chrétienté. Tous ne reçoivent pas la même attention. Certains saints sont vénérés dans un diocèse en particulier et les possesseurs des livres d'heures en honorent d'autres pour des raisons d'ordre privé.

L'abondance des images dans ce domaine nous a contraints à limiter notre étude à onze miniatures réparties dans cinq livres d'heures du corpus. Le manuscrit de Caen propose à lui seul six miniatures de saints : saint Claude, saint Jean-Baptiste, saint Hippolyte, saint Antoine, saint Savin et saint Denis. Saint Christophe est représenté dans le livre d'heures de la vente Sotheby's de 1997. Sainte Barbe figure sur deux livres d'heures (vol.IIIa, fig.172-173), sainte Catherine d'Alexandrie associée à sainte Barbe sur le Latin 1382 (vol.IIIa, fig.174) et sainte Christine et sainte Suzanne sur le livre d'heures d'Autun (vol.IIIa, fig.170-171).

Les formules iconographiques relatives aux saints et saintes sont suffisamment répétitives pour ne présenter qu'un faible intérêt. Elles reprennent des modèles qui s'appliquent aussi bien aux sculptures qu'aux peintures avec des attributs immuables définis en partie par la Légende dorée de Jacques de Voragine. Les martyrs tiennent d'une main le livre ouvert et de l'autre la palme ou l'instrument du martyre. Sainte Christine tient une flèche, Sainte Barbe se tient à côté de la tour dans laquelle elle a été enfermée, sainte Catherine d'Alexandrie devant la roue qui lui a servi de supplice et tient l'épée avec laquelle on lui a tranché la tête.

Il est cependant difficile d'écarter ces images de notre étude, parce qu'elles reflètent une facette de la personnalité des commanditaires en matière de dévotion. On peut en effet s'interroger sur le choix opérée pour un saint ou une sainte.

Dans les heures à l'usage d'Amiens, Saint Antoine, saint Savin et saint Denis occupent une petite miniature (32x38mm). Saint Savin et saint Denis, tous les deux martyrs, font partie des saints céphalophores fréquemment représentés.

**Saint Savin**, représenté à genoux, s'apprête à être décapité (vol.IIIa, fig.179). Il est revêtu de ses vêtements sacerdotaux et sa tête auréolée est coiffée de la mitre. La vie du

commanditaire peut aider à comprendre ce choix. L'évêque d'Amiens, Pierre Vercey, fut en effet nommé curé de saint Savin dans l'Isère, en 1473<sup>182</sup>.

**Saint Denis**, debout à l'intérieur d'une église, porte sa tête tranchée selon la tradition et est coiffée de la mitre, symbole de sa dignité épiscopale (vol.IIIa, fig.180). Premier évêque de Paris, il apparaît normal de le retrouver ici, dans un livre d'heures destiné à un évêque, d'autant que l'abbaye de saint Denis est une nécropole royale, manière de rappeler la proximité de l'évêque d'Amiens avec la cour du roi.

**Saint Antoine** est un saint guérisseur qu'on invoquait pour toutes sortes de maladies et en particulier pour le feu sacré communément appelé feu de st Antoine (vol.IIIa, fig.177). D'une main, il tient une clochette, celle dont se servaient les ermites pour repousser les démons ou prévenir de leur passage et solliciter des aumônes et de l'autre le livre de la règle des Antonins. Le cochon représenté à ses pieds fait allusion au sanglier envoyé par le diable qu'Antoine avait réussi à domestiquer et qui était devenu son fidèle compagnon. Les flammes sortant de terre sous ses pieds symbolisent ce feu que l'ordre hospitalier des Antonins s'était donné pour mission de soigner<sup>183</sup>.

Au XV<sup>e</sup> siècle, l'ordre des Antonins est à son apogée et compte plus de trois cents abbayes et commanderies et près de dix mille moines. Adalbert Mischlewski parle d'une « *vocation sincère de service du prochain* » qui entre dans la motivation des nobles de cette époque désireux d'intégrer l'ordre. Cet aspect de la pratique d'une fraternité charitable à la fin du Moyen Age mériterait sans doute d'être analysé plus en détail<sup>184</sup>. On peut ainsi voir dans ce choix d'image un certain souci de la pratique de la charité de la part du commanditaire.

Les deux autres miniatures, celles de saint Hippolyte et de saint Jean-Baptiste sont peintes sur un plus grand format (50x87mm).

La scène du martyre de **saint Hippolyte** est particulièrement éloquente (vol.IIIa, fig.178). Deux versions de son martyre circulaient. Il était soit attaché à la queue d'un cheval indompté, soit écartelé par quatre chevaux. La seconde version a été retenue ici. Vêtu d'un

---

<sup>182</sup> ROSER S., « Les statues de Pierre Versé, évêque d'Amiens, de 1482 à 1501, dans l'église St Hippolyte de Poligny. », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, n° 637, 1995, p. 37-43.

<sup>183</sup> Le mal des ardents était une sorte de gangrène due à une mauvaise alimentation et faisait partie de ces maladies contagieuses qui dévastaient l'Europe et faisaient des milliers de morts.

<sup>184</sup> MISCHLEWSKI A., *Un ordre hospitalier au Moyen Age, les chanoines réguliers de Saint-Antoine-en-Viennois*, Grenoble, 1995, site Persee.fr.

simple périzonium, Saint Hippolyte est écartelé par deux groupes de chevaux avançant en sens contraire, aiguillonnés par les fouets des cavaliers qui se retournent pour voir si leurs efforts sont couronnés de succès. L'évêque d'Amiens débuta sa carrière ecclésiastique à Poligny, sa ville natale où une nouvelle église consacrée à saint Hippolyte fut élevée de 1414 à 1457. Une statue toujours existante le représentant en prière était destinée à une des chapelles de cette église<sup>185</sup>.

Dans le *manuscrit de la vente Sotheby's de 1997*, l'étude codicologique indique que le martyr de **saint Jean-Baptiste** est évoqué sur la bordure marginale seulement, avec un soldat tenant le sabre et Salomé portant le plateau ce qui n'est pas le cas du *livre d'heures à l'usage d'Amiens* où Saint Jean-Baptiste est représenté dans son rôle de précurseur et de prêcheur. L'image reprend la description de l'évangile de Marc avec le vêtement en poil de chameau qui a conservé sa tête pendante (vol.IIIa, fig.176). La tunique rouge est la seule allusion à son martyr. Jean Baptiste montre du doigt l'agneau portant le nimbe et la croix, symbole du Christ sauveur.

Une porte s'ouvre sur une scène de prédication non pas dans le désert comme le disent les textes, mais en plein air. Une simple barrière suffit à improviser une chaire rustique. Cette image évoque le succès des prédications à la fin du XV<sup>e</sup> siècle qui rassemblaient des foules considérables. Les sermons, sortes de leçons publiques déclamées en langue vernaculaire, pouvaient durer des heures. Ils avaient pour objectif d'enseigner les fidèles et d'encourager leur désir de perfection, mais aussi d'inculquer la hantise du péché en même temps que l'obéissance à un enseignement d'église<sup>186</sup>. L'évêque d'Amiens garde sans doute en mémoire ce souci d'évangélisation qui lui incombe.

Une miniature du même format que les précédentes représente l'évêque d'Amiens à genoux, recevant la bénédiction de **saint Claude** qui porte les vêtements épiscopaux ainsi que la mitre et qui tient une croix processionnel et non la crosse (vol.IIIa, fig.175). Saint Claude, archevêque de Besançon vers 686, fut désigné comme patron de toute la Franche-Comté. Les textes que nous possédons sur la vie de l'évêque d'Amiens témoignent d'un attachement profond à ce saint dont il introduisit le culte chez les Amiénois<sup>187</sup>. En 1484, peu de temps

---

<sup>185</sup> ROSER S., *op.cit.*

<sup>186</sup> KAPLAN M., *Le Moyen Age, XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>, Histoire médiévale*, Paris, 2000

<sup>187</sup> SOYEZ E., *Notices sur les évêques d'Amiens*, Amiens, 1878, p. 142-143.

après son arrivée, le prélat avait fait mettre une représentation de Saint Claude dans l'ancienne chapelle de Saint Pierre, aujourd'hui dédiée à Saint Jean-Baptiste. Et en 1487, il fonda un office célébré le 6 juin, à la cathédrale, ainsi que dans d'autres églises du diocèse dont la collégiale de Saint Wulfran d'Abbeville.

**Aucune sainte** n'est représentée, à l'inverse des manuscrits d'Autun et de Grenoble qui n'ont retenu que les figures de saintes.

Dans le manuscrit de la vente Sotheby's de 1997, **Saint Christophe** est représenté sur une grande miniature (vol.IIIa, fig.169). Selon l'analyse codicologique, il est associé à trois autres miniatures de saints réalisées dans les mêmes formats, saint Jean Baptiste, saint Pierre et saint Paul et sainte Barbe. Dans une étude de 1973 sur des manuscrits du *Mystère de saint Christofle*, Graham A. Runnals de l'université d'Exeter rappelle qu'il y avait de nombreux sanctuaires dédiés à saint Christophe, non seulement en France mais aussi dans toute l'Europe. C'était un des saints le plus souvent invoqués par le peuple pour de multiples raisons, contre la peste, contre les tempêtes et contre toutes sortes de maladies<sup>188</sup>. Une superstition populaire disait aussi que celui qui, le matin, regardait le visage ou l'image de Saint Christophe, était protégé contre tous les malheurs possibles pendant le reste de la journée. Des statues et des images de Saint Christophe furent édifiées au coin des rues et à l'entrée des églises. Une immense statue fut élevée en 1413 à l'entrée de l'Eglise Notre-Dame par un certain Antoine des Essarts, conseiller du roi Charles VI qui survécut aux attaques menées contre les Bourguignons pendant la guerre de Cent ans.

Dans ce même livre d'heures sur les soixante-dix-huit petites miniatures mentionnées dans le calendrier, cinquante-quatre sont consacrées aux saints et saintes, ce qui est un chiffre considérable. Cette accumulation reflète indubitablement une forme d'angoisse développée face aux aléas imprévisibles de la vie.

---

<sup>188</sup> *Le Mystère de saint Christofle*, Exeter, 1973 [en ligne : [www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/christof](http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/christof)]  
146/315

## J) Prières à saint Grégoire

La messe de saint Grégoire est la représentation traditionnelle utilisée par les peintres pour illustrer les prières adressées au saint. Le thème n'est fondé sur aucun texte relatif à sa vie. La tradition raconte que le Christ lui est apparu au cours d'une messe célébrée à Rome, dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem. Au moment de la consécration de l'hostie, alors qu'un des assistants doute de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie, saint Grégoire a la vision du Christ sortant du Sépulcre et entouré des instruments de la Passion. D'origine byzantine, l'iconographie s'inspire du Christ de Pitié adossé à la croix, « l'Elkomenos epi statu quo », représentation de l'homme de douleurs qui eut un succès notoire aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, en partie à cause des indulgences qui y étaient rattachées<sup>189</sup>.

L'iconographie de la Messe de saint Grégoire se retrouve aussi bien dans les livres d'heures que dans les missels ou bréviaires. Nous avons sélectionné quatre miniatures parmi les livres d'heures et deux parmi les missels datant pour la plupart de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Si le contexte est toujours identique, les personnages varient et la référence à l'Eucharistie est plus ou moins explicite. Plusieurs éléments sont soumis à des fluctuations :

- l'ange soutenant le Christ (vol.IIIa, fig.184-188).
- le cierge tenu par un diacre ou un prêtre (vol.IIIa, fig.183-186).
- l'élévation de l'hostie marquée ou non du sceau du Christ en croix (vol.IIIa, fig.183-187).
- le sang s'écoulant du côté droit du Christ pour être recueilli dans le calice (vol.IIIa, fig.185-188).
- la tiare de saint Grégoire tenue par un ange (vol.IIIa, fig.183) ou posée sur l'autel (vol.IIIa, fig.185-187). A trois reprises, il la porte sur lui, référence à l'autorité papale directement inspirée par Dieu (vol.IIIa, fig.186-188).
- la présence de deux ou trois cardinaux dans l'assemblée, voire d'un évêque (vol.IIIa, fig.184-186-188).

Deux miniatures du corpus traitent de ce thème (vol.IIIa, fig.181-182). Saint Grégoire est représenté célébrant la messe et assisté de deux prêtres. Le Christ émerge à mi-corps d'un sarcophage placé sur l'autel, les instruments de la Passion disposés en arrière plan : la croix, les clous, l'éponge et la lance, le marteau et les tenailles, les verges de la flagellation, les trois

---

<sup>189</sup> Le livre d'heures de la collection Brotherton de Leeds mentionne 7007 années d'indulgence pour cette prière.  
147/315

dés, l'échelle. Paumes de mains et flanc troués, le Christ ressuscité offre ses plaies à la contemplation du célébrant.

Sur les deux livre d'heures, un prêtre en retrait assiste à la scène. Témoin privilégié et exclusif, il participe directement à l'adoration. Il représente l'évêque d'Amiens en simple surplis dans le manuscrit de Caen et peut-être un évêque non identifié dans le Latin 1382.

La présence d'un évêque sous-entend une adhésion du corps ecclésial à la présence réelle du Corps et du Sang du Christ dans l'hostie. La transsubstantiation était alors l'une des grandes controverses de l'Eglise et le dogme sera explicité et officialisé au concile de Trente.

Notre peintre a écarté l'élévation de l'hostie et l'écoulement du sang. Le cierge n'est présent que sur le Latin 1382, tenu par l'un des prêtres à genoux. L'évêque en retrait ne porte pas la mitre et saint Grégoire ne porte pas la tiare.

Images de dévotion liées à l'acquisition d'indulgences en vue du repos de l'âme, leur originalité réside dans la présence des commanditaires.

## **2) Une exception : les Heures à l'usage de Mâcon**

Le livre d'heures à l'usage de Mâcon présente un caractère d'exception, à la fois dans l'iconographie et dans l'agencement des miniatures. Aucune étude n'a été faite sur ce sujet depuis celle de l'abbé Leroquais réalisée en 1935. Et pourtant, ce manuscrit reste un manuscrit de référence dans le corpus des livres d'heures enluminés par le Maître du Cardinal de Bourbon. L'impossibilité de le localiser explique sans doute ce vide et aucune photo couleur n'est disponible. J'ai donc pris le parti de considérer ce qui faisait sa spécificité à la fois dans la mise en page et l'iconographie mais aussi dans les thèmes utilisés relativement inhabituels. Un tableau reprenant la disposition du programme iconographique complète l'étude. Les images se réfèrent non plus au troisième volume mais au deuxième volume qui regroupe l'ensemble des œuvres.

### **a) Mise en page**

Dix-huit miniatures sont réparties par deux au début de chaque office à l'exception de l'Office de la Vierge introduit par quatre miniatures successives (vol.IIa, fig.69-70-71-72). Des miniatures en pleine page alternent avec un texte en regard encadré par plusieurs scènes, disposition assimilable à un diptyque formant « un faisceau comme si le miniaturiste se refusait d'interrompre la prière du fidèle »<sup>190</sup>. Seuls trois folios adoptent une mise en page divisée en trois registres (vol.IIa, fig.79-85-86). La comparaison avec l'iconographie des autres livres d'heures fait apparaître des disparités importantes. Certains thèmes n'occupent pas la place habituelle qui leur est dévolue et d'autres sont rarement cités voire désuets. Enfin, les références implicites ou explicites à l'ordre de Cluny constituent une des particularités du manuscrit.

### **b) Iconographie**

L'iconographie de l'Office de la Vierge est tout à fait inhabituelle. Elle débute par l'Intercession de la Vierge de Lactance auprès de la Trinité (vol.IIa, fig.69) en présence des donateurs en prière, suivie de la rencontre d'Anne et Joachim à la Porte d'or, attribuée le plus souvent à l'Office de sainte Anne (vol.IIa, fig.71). Les deux représentations font l'objet d'une miniature en pleine page tandis que l'Annonciation et la Visitation, placés en regard,

---

<sup>190</sup> LEROQUAIS V., *Livre d'heures à l'usage de Mâcon*, Mâcon, 1935, p. 35-36-37.

encadrent le texte comme des scènes annexes (vol.IIa, fig.70-72). L'intercession elle-même est une représentation relativement rare. Elle apparaît davantage dans les livres imprimés et dans les vitraux ainsi que dans les tableaux de chevalet<sup>191</sup>.

Les autres scènes qui illustrent généralement la deuxième partie de l'office de la Vierge sont attribuées ici aux Oraisons Dévotes au Christ. Une miniature en pleine page rassemble trois scènes, la Nativité derrière laquelle se profile l'Annonce aux bergers et dans la prédelle, l'Arrivée des Mages qui remplace la traditionnelle Adoration des Mages, image vivante qui s'impose comme une invitation à entendre leur émerveillement ou leur impatience à trouver l'enfant qui vient de naître (vol.IIa, fig.81). La Fuite en Egypte et la Présentation de Jésus au temple encadrent le texte du folio suivant, relié par le Massacre des saints Innocents (vol.IIa, fig.82).

L'enfant Jésus de la Nativité n'est plus posé nu sur le manteau de Marie mais s'offre à la contemplation et à l'adoration de ses parents, sur un berceau surélevé qui évoque un autel recouvert de la nappe liturgique (vol.IIa, fig.81). Ce choix iconographique est une référence manifeste à l'Eucharistie, l'Arrivée des mages préfigurant le don de Dieu offert à l'humanité tout entière.

### **c) Particularités**

Saint Jean l'Évangéliste a pris la place réservée à saint Jean-Baptiste dans l'illustration de la Résurrection des morts et du Jugement dernier (vol.IIa, fig.77). C'est aussi le cas d'un autre livre d'heures du corpus et c'est peut-être une façon d'honorer le texte de l'Apocalypse et à travers lui son auteur saint Jean, d'autant que la main gauche du Christ est dirigée ostensiblement vers lui (vol.IIa, fig.87). Quelques folios auparavant, le lien étroit entre les deux saints est clairement souligné par la figure de David qui n'est plus décrit selon l'un des trois schémas déjà rencontrés. L'artiste semble avoir voulu associer la famille de Marie aux deux personnages clés du Nouveau Testament (vol.IIa, fig.80).

La Tentation d'Adam et d'Eve, plus généralement associée à l'Annonciation où Marie est regardée comme la nouvelle Eve est ici reliée à la rencontre d'Anne et Joachim (vol.IIa, fig.71). Deux statues en pied « vivantes » et monumentales sont placées de chaque côté des parents de Marie dont la conception inaugure déjà le Nouveau Monde à venir.

---

<sup>191</sup> LEROQUAIS V., *op.cit.*, p. 35.

#### d) Thèmes peu usités ou désuets

La présence de sainte Agnès et sainte Catherine au Couronnement de la Vierge Marie qui allaite son enfant semble être un exemple unique selon l'abbé Leroquais (vol.IIa, fig.83). Le thème du *Christ donnant son anneau à sainte Agnès* est un thème qui tend à disparaître puisque le seul exemple qu'il cite est le bréviaire du duc de Bedford<sup>192</sup> où une miniature entière est consacré à sainte Agnès. Albert Châtelet mentionne le mariage mystique de sainte Agnès chez un peintre d'Utrecht dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle<sup>193</sup>.

*Les Adieux du Christ à sa mère avant son départ pour Jérusalem* est une scène rare inspirée par les *Méditations de la Vie du Christ* de saint Bonaventure (vol.IIa, fig.73). Il en est de même du Couronnement d'épines, représentation peu fréquente. Située au centre de la miniature, la scène a plus d'importance que la Crucifixion du folio suivant, annexée au texte et mêlée à deux autres scènes de la Passion (vol.IIa, f.83).

La *Vie des trois Marie (Marie et Joseph, Marie et Alphée, Marie et Zébédée)* qui fait suite à la *Légende de sainte Anne et ses trois maris* et qui illustre l'Office de sainte Anne appartient elle aussi à une iconographie passée de mode (vol.IIa, fig.79-80).

#### e) Références à l'abbaye de Cluny

L'intercession des commanditaires auprès de la Trinité ouvre l'Office de la Vierge et est placée en face de saint Bernard, véritable portrait en pied (vol.IIa, fig.69-70). L'ordre de Cluny est ainsi honoré dès le début du livre d'heures, même si la prière que le saint déroule n'est pas la sienne proprement dite mais celle d'un de ses amis, Arnaud de Bonneval qui fut abbé de Bonneval, dans le diocèse de Chartres entre 1138 et 1156<sup>194</sup>. Une forme de propagande de la spiritualité bénédictine se devine à travers cette proximité du commanditaire avec l'Ordre.

L'Office des morts est illustré par la légende de l'Ermite et du Pèlerin et se réfère à la vision de saint Odilon qui eut pour effet l'institution au XI<sup>e</sup> siècle de la fête des Trépassés dans Cluny et toutes les abbayes et fondations de l'ordre. Il était demandé aux moines, ce jour-là, de prier pour le repos des âmes du Purgatoire<sup>195</sup>. En parallèle, sur le folio suivant, Judas

---

<sup>192</sup> Paris, BNF, ms.la.17294, f.397v.

<sup>193</sup> A.Châtelet : *Les Primitifs Flamands*, p. 167

<sup>194</sup> LEROQUAIS V., *op.cit.*, p. 34.

<sup>195</sup> Selon la légende, un pèlerin, qui revenait de Jérusalem, aurait été détourné de son chemin à cause d'une tempête, qui l'aurait amené près de la Sicile. Il aurait été recueilli par un ermite, qui lui apprit que l'île était

Machabée recommande une prière pour les défunts. Saint Paul tient un langage analogue tandis qu'un squelette, mort vivant, gît sur une pierre tombale.

---

hantée par des diables, que le voisinage était couvert de flammes dans lesquelles les âmes des *défunts* y étaient jetées par les diables, qui criaient contre St Odilon. L'ermite demanda alors au pèlerin d'en faire part à Saint Odilon dès son retour en France, pour qu'il puisse, par des prières, apaiser la colère de ces diables. C'est pour cette raison que St Odilon, vers 1030, élabore l'idée de célébrer la mémoire des *défunts* par des prières ; et qui aura lieu le 2 novembre, le lendemain de la Toussaint (qui est célébrée depuis le début du 9e siècle). Cette coutume s'étend alors dans tous les monastères clunisiens, mais ne se généralise que vers le 13e siècle.

### f) Programme iconographique : Disposition et Contenu

Prière	Iconographie
f.15-81 : Office de la Vierge.	f.16v : <b>Intercession Vierge de Lactance</b> f.17 : <b>Saint Bernard</b> f.17v : <b>Rencontre Porte d'Or</b> f.18 : Annonciation et Visitation
f.82-86 : Heures de la Croix.	f.82v : Adieux du Christ / <b>Couronnement d'épines</b> / Destinataires f.83 : Crucifixion / Mise au tombeau
f.86v-90 : Heures du Saint-Esprit.	
f.90-139 : Office des morts.	f.90v : <b>Le pèlerin, l'ermite et le purgatoire</b> / Saint Odilon f.91 : Judas Macchabée / Saint Paul / Squelette
f. 140 - 162 : Psaumes pénitentiels	f.140v : <b>Jugement dernier et résurrection</b> f.141 : Job entre saint Paul et saint Jean
f.163-172 : Office de sainte Anne.	f.162v : Sainte Anne et ses 3 maris / Marie et Joseph / Marie et Alphée f.163 : Marie et Zébédée / David / Elizabeth et Zacharie
f.173-197 : Oraisons dévotes à Jésus-Christ avec des formes masculines.	f.173v : Annonce Bergers / <b>Nativité</b> / Arrivée des Mages f.174 : Fuite en Egypte / Massacre des Innocents / Présentation au Temple
f.197-208 : Oraisons dévotes à la Vierge.	f.197v : <b>Vierge allaitant couronnée par les anges entre sainte Agnès et sainte Catherine</b> f.198 : Anges musiciens
f.208-239 : Suffrages des saints.	f.208v : Anges /Adam, Patriarches, Prophètes / Apôtres f.209 : Martyrs / Confesseurs / Vierges
f.239-240 : Prologue de saint Jean.	

Le tableau ci-dessus rend compte de la disposition et du contenu du programme iconographique et met également en avant les thèmes traités en pleine page, supposés être les plus importants dans l'esprit des commanditaires.

On remarque que les heures du Saint-Esprit ne sont pas illustrées ni le Prologue de saint Jean tandis que sainte Anne est honorée à deux reprises. La Rencontre à la Porte d'Or, en lien avec l'Office de la Vierge s'ajoute à la légende de sainte Anne et ses trois maris qui illustre l'Office de sainte Anne situé au centre du manuscrit. Cette double mention atteste de l'importance accordée au culte de la mère de Marie dans le diocèse de Mâcon.

Le programme iconographique met l'accent sur deux éléments essentiels : le Jugement dernier et le salut de l'âme d'une part et Marie d'autre part, mère du fils de Dieu mais aussi celle qui intercède pour tous les hommes.

Marie est mise à l'honneur à plusieurs reprises de manière magistrale sur des formats en pleine page. Les Heures débutent par l'Intercession de la Vierge de Lactance, se poursuivent par une Nativité faisant appel à l'attitude d'adoration et s'achève par la vision triomphale du Couronnement de Marie allaitant, accompagné par le chant des anges et de leurs instruments.

L'illustration des Heures de la Croix par le Couronnement d'épines en position centrale peut paraître surprenante. Elle précède le pèlerinage de l'âme, thème du folio suivant, soutenue par la prière des vivants et prend fin avec le Jugement Dernier, ce qui présente une certaine cohérence. Le Couronnement d'épines met l'accent sur la dérision du Christ souffrant qui devient un thème d'adoration et de méditation et qui s'achève sur le folio suivant par une Mise au tombeau pleine de compassion.

Le manuscrit fait ainsi preuve d'une grande originalité et ne peut donc se concevoir que comme la synthèse d'une réflexion spirituelle et d'une complicité avec l'enlumineur qui offre des propositions de mises en page en accord avec la dévotion personnelle de son client.

Ce n'est pas seulement l'image qui acquiert un caractère didactique efficace mais l'ensemble du programme iconographique dont la disposition et le contenu assurent la signification profonde. Le lecteur doit passer en quelque sorte par les Mystères douloureux avant de pénétrer dans les Mystères Joyeux. La porte d'entrée, symbolisée par l'intercession de Marie auprès de son Fils, est immédiatement suivie de l'attente du sauveur qui ouvre le chemin.

L'iconographie évoque les thèmes théologiques qui font partie des grandes interrogations de l'Eglise du moment : la Trinité, l'Eucharistie et la transsubstantiation ainsi que le dogme de l'Immaculée Conception.

Certaines interrogations soulevées par l'abbé Leroquais restent toutefois encore en suspens :

- Pourquoi sainte Catherine et sainte Agnès sont-elles associées au couronnement de la Vierge ? Pourquoi la première offre-t-elle un oiseau et pourquoi la seconde reçoit-elle un anneau de l'enfant Jésus ?

Leur présence est inévitablement liée à la vie privée des commanditaires dont nous ne connaissons toujours pas l'identité.

## ***B) Les manuscrits liturgiques***

L'étude iconographique des deux manuscrits liturgiques (Pontifical et Épîtres de saint Paul) a pour but de répertorier des catégories d'images en fonction de thèmes communs et de les analyser afin de faire ressortir les types de figures ou les séries d'événements qui ont été volontairement mis en valeur par l'artiste et le commanditaire.

Les *Epîtres de saint Paul* occupent une place particulière dans la mesure où il s'agit d'un manuscrit autonome alors que le plus souvent les Epîtres étaient insérées dans d'autres livres liturgiques comme la Bible ou les Evangélistes.

Dans l'introduction d'une de ses conférences, Alison Stones parle du rôle central des livres liturgiques dans l'évolution de la peinture médiévale, grâce à leur fonction à la fois pratique et symbolique<sup>196</sup>. Leur étude est de plus en plus fondamentale puisqu'ils fournissent un fonds de modèles iconographiques et stylistiques qui servaient de base pour la création d'illustrations dans tous les domaines religieux et séculiers. Elle les classe en quatre groupes : les sacramentaires et les missels, les antiphonaires et les graduels, les bénédictionnaires et les pontificaux, enfin les bréviaires et les martyrologes-obituaire. Parmi eux, elle souligne la valeur emblématique de certains, liée au contenu et au rang des commanditaires, qui étaient surtout des livres de cérémonie et servaient peu. D'autres au contraire servaient dans la liturgie de tous les jours, ce qui explique leur état de conservation fragmentaire.

Pour cette étude, les références iconographiques renvoient aux illustrations du troisième volume.

### **1) Epîtres de saint Paul**

Quatorze miniatures introduisent les quatorze épîtres de saint Paul qui composent le manuscrit de la Bibliothèque Laurentienne. Sans lien direct avec le texte, elles s'inspirent des Actes des Apôtres et de deux récits apocryphes, les Actes de saint Paul et les Actes de saint Pierre constituant ainsi une sorte de biographie de saint Paul.

La vie de saint Paul qui, selon les historiens, s'est déroulée entre 10 et 64 de notre ère, s'articule autour de trois événements : la révélation sur la route de Damas, le conflit avec Jérusalem et son martyre à Rome. L'étude iconographique des images a permis de répertorier

---

<sup>196</sup> STONES A., « L'illustration des Livres Liturgiques français au Moyen Âge », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, n° 139, 2006-7, p.175-180.

une série d'événements sélectionnés par l'artiste et le commanditaire dans le but d'offrir une certaine vision de saint Paul. Ils correspondent à des facettes de la personnalité de l'apôtre ainsi qu'à des épisodes majeurs qui ont marqué sa vie : saint Paul prédicateur, orateur et écrivain, saint Paul thaumaturge, saint Paul apôtre et en parallèle sa conversion, sa rencontre avec saint Pierre et son martyr.

#### **a) Saint Paul prédicateur, orateur et écrivain**

Son rôle de *prédicateur* est souligné dès la première miniature puis répété à trois reprises<sup>197</sup>. Il est alors représenté debout en chaire, sur une place ou dans un lieu de culte ou encore en pleine nature.

Son premier discours s'inspire de la vie du Christ, de sa naissance à sa mort sur la croix, thèmes dispersés sur l'image traduisant les deux sujets fondamentaux développés par saint Paul dans ses prédications, les mystères de l'Incarnation et de la Rédemption (vol.IIIa, fig.189). Il s'adresse à un public en attitude d'adoration plus que d'écoute, ce qui sous-entend une connaissance préalable des sujets évoqués.

Son deuxième discours porte sur sa vision et la révélation qu'il a eue sur le chemin de Damas (vol.IIIa, fig.190). Tous ceux qui l'écoutent se détournent de lui conformément au texte des Actes des Apôtres et il semble ne rencontrer qu'incompréhension et hostilité<sup>198</sup>. Il faut attendre l'avant-dernière miniature pour rencontrer une certaine adhésion de l'auditoire, probablement une des nouvelles communautés chrétiennes constituée lors de son passage (vol.IIIa, fig.191).

Saint Paul, entouré d'autres disciples reconnaissables à leurs auréoles, s'adresse parfois à une assemblée d'hommes regroupés à l'extérieur de la ville (vol.IIIa, fig.192). Cette représentation est semblable à celles que l'on trouve dans les Bibles ou les Bréviaires des siècles précédents pour décrire saint Paul s'adressant aux différentes communautés, Thessaloniens, Corinthiens ou Ephésiens (vol.IIIa, fig.207 à 209).

La localisation de ses interventions est toutefois imprécise. Le folio 7 peut tout aussi bien se référer au premier discours de saint Paul à Antioche de Pisidie, tel qu'il est rapporté dans le chapitre treize des Actes qu'à celui d'Athènes. La représentation de la Chute des Idoles au centre de la miniature, appartenant à l'iconographie traditionnelle de la Fuite en Egypte,

---

<sup>197</sup> Arrière- plan du folio 114.

<sup>198</sup> Actes 9, 20-25.

pourrait cependant se référer au chapitre 17 des Actes où l'auteur note le désespoir de Paul devant la ville d'Athènes remplie d'idoles<sup>199</sup>.

L'image de saint Paul, *prédicateur et orateur* est indissociable de l'image de l'*écrivain*, soucieux de rester en contact avec les communautés qui se créent après son passage. De sa prison, symbolisée par une tour, il envoie des lettres par l'intermédiaire de Tychique, son ami et messenger fidèle (fig.193). Il est difficile de se prononcer sur les destinataires de la lettre, saint Paul ayant été emprisonné à plusieurs reprises<sup>200</sup>. Plus qu'au lieu précis de l'emprisonnement, l'image s'intéresse davantage au contenu de la lettre qui est visualisé au premier plan. La croix d'un calvaire se dresse derrière la tour, image forte et symbolique du salut. La croix est une des références-clés de l'apôtre cité dans un des passages de l'Épître aux Galates où il est écrit:

« Que jamais je ne me glorifie sinon dans la croix de notre Seigneur Jésus Christ.<sup>201</sup>»

### **b) Saint Paul thaumaturge**

Saint Paul est dépeint à plusieurs reprises comme un thaumaturge capable aussi bien de guérir les malades que de chasser les esprits mauvais ou encore de mettre fin au pouvoir néfaste de certains individus.

Il guérit un homme alité, un certain Publius, père du premier magistrat de l'île de Malte qu'il a rencontré après son naufrage (vol.IIIa, fig.195). Il est doublement présent sur la miniature, pour le guérir puis pour le bénir<sup>202</sup>.

On le voit chassant les esprits mauvais sur deux miniatures, en arrière-plan ou au premier plan (vol.IIIa, fig.196 à 198). Une femme possédée par l'esprit de divination, supplie saint Paul de la guérir, ce qui provoque la colère de ceux qui l'entourent et qui ont jusque là profité abusivement de ses pouvoirs (vol.IIIa, fig.198). Le texte mentionne la présence de Silas et de saint Paul qui se retrouvent roués de coups de verge et jetés en prison<sup>203</sup>. Notre artiste a pris une certaine liberté puisque le personnage auréolé qui est à ses côtés a les traits de saint Pierre représenté sur le folio précédent (vol.IIIa, fig.199).

---

<sup>199</sup> Actes 17,16 : « Tandis que Paul les attendait à Athènes, il avait l'âme bouleversée de voir cette ville pleine d'idoles. »

<sup>200</sup> S'agit-il de la Lettre aux Colossiens (Col.1,4) ?

<sup>201</sup> Épître aux Galates, 6,14.

<sup>202</sup> « Il y avait, dans les environs, des terres qui appartenaient au premier magistrat de l'île, nommé Publius...son père se trouvait alors alité, en proie aux fièvres et à la dysenterie. Paul s'est rendu à son chevet et, par la prière et l'imposition des mains, il l'a guéri. » Actes, 28,7-9.

<sup>203</sup> Actes 16, 16-27.

Deux images ont en commun l'opposition entre foi et magie, la foi des apôtres ayant pour effet d'anéantir et de rendre caduque des actes purement magiques.

Il intervient d'abord à l'encontre d'un juif magicien du nom d'Elimas qui se dit prophète et cherche à détourner de la foi le proconsul Sergius Paulus, désireux d'entendre la Parole de Dieu (vol.IIIa, fig.199). Saint Paul le rend aveugle<sup>204</sup>.

Il est présent aux côtés de saint Pierre à Rome lorsque celui-ci se trouve confronté à Simon le Magicien en présence de l'empereur Néron (vol.IIIa, fig.200). La scène est tirée des Actes Apocryphes de Pierre et introduit la dixième épître. Simon les mettant au défi de voler du haut d'une tour située sur le forum, il perd son pari et s'écrase sur le sol après avoir effectué quelques pirouettes dans l'air. On le voit ici soutenu dans son vol par deux démons avant d'être lâché pour se retrouver littéralement à plat sur le sol. Saint Paul n'est pas directement impliqué dans l'exécution du miracle. Il est là en tant qu'accompagnateur mais il approuve et cautionne un geste qui symbolise le triomphe de la foi face à l'orgueil démesuré de l'homme. Son attitude d'orant l'atteste.

### **c) Conversion de saint Paul**

La conversion de saint Paul sur le chemin de Damas reste l'épisode le plus célèbre du cycle paulinien en même temps que l'événement fondateur de son œuvre missionnaire. Les Actes des Apôtres ne nous livrent pas moins de trois récits<sup>205</sup>. Tous racontent la rencontre avec le Christ Ressuscité et insistent sur la soudaineté et la fulgurance de l'événement. Et seul le chapitre 26 omet la rencontre du saint avec Ananie à l'intérieur de la ville. Le folio 36v reprend les différentes étapes de la narration, jetant un éclairage tout particulier sur l'expérience de saint Paul, terrassé par la vision du Christ qui lui apparaît dans le ciel, portant sa croix et entouré d'un halo d'anges (vol.IIIa, fig.201). Il se retrouve à terre, écrasé au sol avec sa monture. Un énorme rocher en pain de sucre l'isole des commentaires de ses compagnons.

Le retournement de sa tête, décrit par l'artiste, l'obligeant à regarder derrière lui et au-dessus de lui veut signifier un changement radical de direction. Chantal Reynier, dans un livre récent sur saint Paul, préfère parler d'une rupture « qui se situe au niveau de la foi au Christ et

---

<sup>204</sup> Actes 13, 9-12 : « Toi qui es pétri de ruse et de manigances, fils du diable, ennemi juré de la justice, ne vas-tu pas cesser de fausser la rectitude du Seigneur ? Voici, du reste, que la main du Seigneur est sur toi : tu vas être aveugle, et, jusqu'à nouvel ordre, tu ne verras même plus le soleil. »

<sup>205</sup> Actes 9, 1-18, Actes 22, 4-16, Actes 26, 9-18.

touche les profondeurs...de sa conscience et de son être » plutôt que d'une conversion qui ne serait qu'un « renoncement à une vie dissolue<sup>206</sup>. »

Dans l'imaginaire des chrétiens, saint Paul tombe de cheval. Or, il n'est jamais question de cheval dans le Nouveau Testament. Dans son analyse du texte, Chantal Reynier hésite entre une référence au chevalier dont la noblesse de caractère s'adapterait à celle de son engagement ou un symbole de l'orgueil figuré sous les traits d'un homme jeté à bas de son cheval.

Ces deux idées s'adaptent bien à notre image, mais on peut aussi la situer dans un registre théologique où la blancheur de la robe du cheval associée à celle de saint Paul symbolisent la pureté d'une âme qui découvre ses erreurs passées.

### **c) Saint Pierre et saint Paul**

La rencontre décisive entre saint Paul et saint Pierre, fréquemment représentée dans les bréviaires des siècles précédents, est une transcription de la réconciliation entre saint Pierre et saint Paul (vol.IIIa, fig.202). Le geste de saint Paul bénissant saint Pierre devient un geste d'acceptation de l'autorité de saint Pierre sur l'institution de l'Eglise. Dans ses lettres, Paul reconnaît la priorité de Pierre et le mentionne toujours en premier<sup>207</sup>. Il rencontre Pierre avant les autres apôtres et le considère comme l'apôtre des Juifs circoncis tandis que lui-même se déclare l'apôtre des gentils<sup>208</sup>. Pierre réapparaît trois fois, lors de la rencontre avec Simon le Magicien (vol.IIIa, fig.200), lors de l'arrestation de Paul et de Silas (vol.IIIa, fig.198) et en arrière-plan du martyre de Paul où il se fait crucifier la tête en bas (vol.IIIa, fig.205). La présence répétée de Pierre signifie bien l'insistance à témoigner de l'entente entre les deux apôtres, nécessaire à la fondation de l'Église catholique.

Cette miniature est doublement intéressante d'une part parce qu'elle occupe une position centrale dans le manuscrit et d'autre part parce qu'un troisième personnage participe à la scène. Le regard tourné vers le spectateur, l'absence d'auréole ainsi que l'habit des pèlerins de saint Jacques dont il est revêtu, sont autant de détails qui nous incitent à penser qu'il ne peut s'agir que d'un commanditaire. Je traiterai de son identité dans le chapitre réservé à l'étude des commanditaires.

---

<sup>206</sup> REYNIER C., *Pour lire saint Paul*, Paris, 2008 p. 20-24.

<sup>207</sup> REYNIER C., *op. cit.*, p. 30, p. 45.

<sup>208</sup> Épître aux Galates, 2, 8-9.

#### **d) Saint Paul, figure du Christ**

Deux miniatures identifient saint Paul à la figure du Christ : la *lapidation* et son *arrestation* à Césarée.

A Lystre où saint Paul guérit un infirme et tente de dissuader la foule d'offrir des sacrifices, des juifs venant d'Antioche et d'Iconium incitent les habitants à le lapider<sup>209</sup>. Saint Paul s'écroule sous les coups répétés de quatre hommes et le sang coule abondamment sur son front.

*La lapidation de saint Paul*, prélude à son arrestation, est rendu avec beaucoup de réalisme et de sensibilité à la fois (vol.IIIa, fig.203). On peut presque ressentir sa souffrance qui s'apparente à celle du Christ lorsqu'il n'oppose aucune résistance aux soldats qui le flagellent ou lorsqu'il tombe sous le poids de la croix.

*L'arrestation de saint Paul* à Césarée, décrite sur une miniature en pleine page, laisse voir plusieurs actions en continu (vol.IIIa, fig.204). Saint Paul comparaît devant Festus puis est transféré à Rome à cause de sa citoyenneté romaine. L'image renvoie à la figure du Christ comparaisant devant Pilate avant d'être emmené par les soldats pour être flagellé.

*La scène du naufrage* qui suit l'arrestation a été intégrée à l'arrestation de Paul en bas de la miniature (vol.IIIa, fig.205). Le chapitre 27 des Actes raconte avec force détails la tempête qui se lève suivi du naufrage de l'embarcation qui s'échoue à Malte<sup>210</sup>. Ce n'est pourtant pas l'anecdote du naufrage qui est retenu par le peintre, mais son arrivée à Malte, le corps plié en deux au-dessus du bastingage aidé par un soldat dont le geste de bienveillance est manifeste.

Marie Françoise Baslez, spécialiste de l'œuvre de saint Paul, rappelle la nature symbolique et pas seulement descriptive de l'événement dans l'historiographie antique. Le naufrage, qui menait souvent dans l'au-delà des morts et symbolisé par une île au bout du monde, pouvait faire passer l'homme qui a triomphé de l'épreuve dans un au-delà de félicité et d'utopie. Les chrétiens reprennent cette image à la lumière de la Résurrection comme un temps de passage entre un péril de mort et un retour à la vie<sup>211</sup>. La triple représentation de Paul sur l'image encourage ce type de réflexion.

---

<sup>209</sup> Actes 14, 8-20 : « ...D'Antioche et d'Iconium survinrent des Juifs qui rallièrent la foule à leurs vues. On lapida Paul, puis on le traîna hors de la ville, le laissant pour mort. »

<sup>210</sup> Actes, 27, 13-44.

<sup>211</sup> BASLEZ M.F., « A Malte, entre utopie et espérance », *Le Monde de la Bible*, printemps 2008, hors-série, p. 42-46.

L'étude comparative qui clôt ce chapitre s'attardera davantage sur le caractère exceptionnel de ces iconographies qui démontre l'originalité de l'artiste.

#### **e) Le martyre de saint Paul**

Le martyre de saint Paul (vol.IIIa, fig.206) conclut l'ensemble de l'iconographie et reprend des éléments puisés dans la Légende Dorée.

La Légende Dorée rapporte qu'une jeune femme nommée Plantille se mit à pleurer en voyant Paul conduit par les soldats sur le lieu de son martyre. Celui-ci lui répliqua : « ...prête moi le voile dont tu te couvres la tête, je m'en banderai les yeux et ensuite je te le remettrai »<sup>212</sup>.

Les Actes de Paul, écrits apocryphes plus tardifs que les lettres, racontent que « ... Paul se tenant debout face à l'Orient, pria longtemps. Et, lorsqu'il eut terminé sa prière..., il tendit le cou, sans plus rien dire. Quand la tête de Paul tomba, du sang jaillit sur les vêtements du soldat.<sup>213</sup> » La Légende Dorée parle de lait qui jaillit du corps mutilé jusque sur les habits d'un soldat et ensuite le sang coula. L'artiste s'inspire bien de cette légende et non des Actes de Paul. En outre, les deux cavités au sol, remplies d'un mélange d'eau et de lait, rappellent une autre légende qui courait depuis le V<sup>e</sup> siècle selon laquelle la tête décapitée de saint Paul aurait rebondi trois fois faisant miraculeusement jaillir trois fontaines.

#### **f) Étude comparative**

En élargissant notre étude à d'autres manuscrits, nous n'avons trouvé aucun manuscrit isolé et illustré des Épîtres de saint Paul, l'exemplaire de Guillaume Budé ayant été rédigé dans une traduction grecque<sup>214</sup>. Les miniatures traitant de la vie de saint Paul sont insérées soit dans un Bréviaire, dans une Bible Historiale ou une simple Bible ou dans un livre d'Heures. Notre manuscrit pourrait alors faire partie de la collection privée de l'évêque et non plus appartenir à l'ensemble des manuscrits liturgiques, propriété en quelque sorte de la cathédrale. Cette privatisation a sans doute des incidences sur un choix plus personnel de miniatures.

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les artistes représentaient le portrait de saint Paul dans les initiales de l'incipit des Épîtres de saint Paul. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la moitié du XV<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>212</sup> VORAGINE J., *La Légende Dorée*, t.1, Paris, 1967, p. 431.

<sup>213</sup> REYNIER C., *op.cit.*, p.57.

<sup>214</sup> Paris, BNF, grec 108.

la prédication de Paul auprès des différentes communautés devient un thème récurrent même si le style et la manière d'aborder l'image sont différents selon les époques.

Dans une Bible conservée à Valenciennes l'épisode de l'évasion de Damas fait l'objet d'une seule miniature alors que notre manuscrit le traite en arrière-plan, comme illustration du discours de saint Paul (vol.IIIa, fig.211).

Dans les *Heures de Louis de Laval*, on observe toutefois un traitement identique des deux thèmes de la Conversion et de la Chute de Simon le Magicien, miniatures en pleine page qui leur donnent un caractère très spectaculaire (vol.IIIa, fig.212-214).

### **g) Originalité du cycle**

L'ampleur du programme iconographique constitue l'originalité de ce cycle. Le peintre ne se limite pas aux quelques épisodes traditionnels mais il développe toute la personnalité de l'apôtre.

L'ensemble de l'iconographie insiste sur les deux rôles de prédicateur et de thaumaturge de saint Paul puisque sur les quatorze miniatures, cinq sont consacrées à chacun des thèmes, soit dix miniatures au total. Les gestes de baptiser et d'imposer les mains, fonction primordiale qui incombe aux ecclésiastiques, prêtres et évêques sont jugés comme secondaires et relégués au second plan (vol.IIa, fig.116-119-126). Ce qui compte pour l'artiste, c'est de noter sa démarche apostolique qui consiste à parler, à écrire et à se déplacer en permanence tout en répondant aux nombreuses sollicitations de guérison.

On peut toutefois s'étonner de la place accordée à l'épisode de Damas qui ne vient qu'en deuxième position alors qu'il marque le début de sa mission apostolique. La scène de prédication qui le précède semble donner le ton à l'objectif principal de ces Épîtres qui est de montrer saint Paul dans son rôle essentiel de prédicateur et d'annonciateur de la foi.

Le manque de précision concernant le temps et l'espace est une des caractéristiques de ce manuscrit. Contrairement au récit des Actes des Apôtres, l'épisode de la lapidation précède celui de l'évasion de Damas et la guérison du père de Publius précède celle de la femme possédée. Cette succession d'images est très éloignée de notre perception contemporaine de l'événement historique indissociable d'une chronologie bien établie. A l'image des *Grandes Chroniques de France*, elle doit être considérée comme une série d'actes exemplaires ou de modèles de vie qui raconte le chemin d'un homme de Dieu, parsemé d'embûches et révélateur de sa foi et de sa persévérance.

L'originalité de l'artiste réside encore dans le rapprochement qu'il fait avec la figure du Christ souffrant. Il réussit à l'identifier à un apôtre capable de témoigner de sa foi jusqu'à la mort. Les actes de violence côtoient des scènes à caractère anecdotique, ce qui donne une plus grande profondeur et une force indéniable à la personnalité du saint capable d'émouvoir le lecteur.

Un tel développement ne serait-il pas révélateur d'une réflexion sous-jacente, soit personnelle, soit partagée avec l'évêque commanditaire ?

## 2) Pontifical

Le Pontifical à l'usage d'Amiens, manuscrit conservé à la Pierpont Morgan Library, contient quarante-quatre rites effectués par l'évêque qui, durant tout le Moyen Âge et bien au-delà, rassemblaient les foules des laïcs dans les cathédrales aux grands jours de l'année. Dix d'entre eux sont illustrés par des petites miniatures disposées indifféremment sur les folios, en tête de chapitres ou insérées dans le texte.

Compilation d'*ordines* décrivant des rites et des sacrements, le Pontifical se distingue des autres livres liturgiques comme le bréviaire ou missel, par son usage réservé à l'évêque, même si certains actes rituels pouvaient être acquittés par un simple prêtre, comme le baptême ou l'extrême-onction<sup>215</sup>.

*Le Pontifical de la curie romaine* réalisé au XIII<sup>e</sup> siècle est le manuscrit de référence qui décida de la normalisation du rituel voulue par les papes, au terme d'un lent travail qui s'échelonna du VIII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Il servit de modèle à un autre Pontifical confectionné par l'évêque Guillaume Durand de Mende, mort en 1296, et qui paracheva la diffusion de la liturgie romaine dans toute l'Église latine.

Le *Pontifical de Beauvais*<sup>216</sup>, réalisé à Paris juste après le quatrième concile du Latran tenu en 1215 fut le premier à avoir mis en images les fonctions épiscopales « dans un détail pictural extraordinaire » et à « préciser les fonctions des membres de la hiérarchie ecclésiastique »<sup>217</sup>. Eric Palazzo note enfin que la fonction épiscopale grandissant, aussi bien sur le plan social et religieux que liturgique, le Pontifical va acquérir une autonomie confirmant la notoriété de la fonction de l'évêque dans son diocèse ainsi que sa responsabilité liturgique<sup>218</sup>. « Il constitue une sorte d'aboutissement dans la reconnaissance de l'évêque comme figure majeure de la chrétienté occidentale ». L'image de l'évêque peut dès lors être considérée comme une légitimation du pouvoir épiscopal.

Dix miniatures ont été regroupées en quatre catégories fondées sur des variations d'habits sacerdotaux et de postures de l'évêque consécutives aux rites retenus.

---

<sup>215</sup> [aedilis.irht.cnrs.fr/initiation-liturgie/rites](http://aedilis.irht.cnrs.fr/initiation-liturgie/rites).

<sup>216</sup> Besançon, BM, ms 138.

<sup>217</sup> STONES A., « L'illustration des Livres Liturgiques français au Moyen Âge », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, n°139, 2006-7, p.175-180.

<sup>218</sup> PALAZZO E., *Histoire des livres liturgiques : le Moyen-Age, des origines au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1993, p.215-220.

### **a) Prise d'habits sacerdotaux**

Avant de revêtir les habits sacerdotaux, l'évêque reçoit le premier vêtement, la tunicelle blanche. Cette prise d'habits est un événement important puisqu'elle l'investit d'une fonction nouvelle, celle de représenter l'Eglise et de diriger son diocèse (vol.IIIa, fig.215). L'image qui occupe la place centrale dans l'illustration, met en valeur et l'habit et l'homme d'église lui-même.

### **b) Chasuble, mitre et crosse**

L'évêque est revêtu d'une chasuble et porte la mitre pour les consécration d'autel ou d'objets du culte mais aussi pour la tonsure des prêtres (vol.IIIa, fig.216 à 218). Elle est de couleur rouge pour la tonsure, dorée pour la consécration de l'autel, ce qui laisse augurer de la solennité de l'événement et bleue pour la consécration des objets liturgiques.

Il est assisté de diacres reconnaissables à leur dalmatique, tandis que les prêtres qui l'entourent ont revêtu la chape et l'accompagnent dans son geste de bénédiction. Sous la chasuble, on aperçoit la dalmaticelle qui recouvre une tunicelle blanche voulant signifier que le sacerdoce de l'évêque est le degré suprême du sacrement de l'ordre. La crosse épiscopale est posée sur le côté de l'autel ou derrière l'assemblée.

Nous remarquons que l'évêque n'est pas debout pour la tonsure des prêtres mais assis sur une cathèdre recouverte d'un tissu damassé, la tonsure étant le rite de l'admission au statut officiel de clerc.

La position sociale de l'évêque, sa place au sein de la hiérarchie ecclésiastique est ainsi bien délimitée par le port de vêtements liturgiques auxquels le peintre porte une attention toute particulière. Ceux qui l'entourent s'en différencient par le port de vêtements attribués à leur fonction. La tunique est réservée aux sous-diacres, la dalmatique aux diacres, la chasuble et parfois la chape aux prêtres. Cette hiérarchie imposée est parfaitement lisible sur ces images et démontre l'importance que l'assemblée des fidèles aussi bien que les participants pouvaient accorder à tous ces détails.

### **c) Chape, mitre, gants, crosse**

Pour les re-consécration d'églises ou cimetières profanés, l'évêque porte la mitre et est revêtu d'une chape damassée et brodée, blanche dans les deux premiers cas ou dorée ainsi que de la mitre. Il porte des gants blancs et tient lui-même la crosse (vol.IIIa, fig.219-220). Des

prêtres portent le livre, sans doute le pontifical où sont inscrites les prières rituelles. Le blanc de la chape et de la mitre symbolise la pureté qu'il est nécessaire de redonner aux lieux profanés.

L'évêque se rend sur les lieux en procession, assurant une forme de visibilité à sa charge. L'activité de l'évêque est tournée vers la vie de la cité et n'est pas seulement restreinte à l'espace clos de l'église ou de la cathédrale.

Pour la bénédiction de la cloche, l'évêque coiffé de la mitre a revêtu une chape dorée, ce qui souligne l'importance accordée à l'événement (vol.IIIa, fig.221). Il ne porte plus de gants et a confié la crosse à un prêtre assistant. Un sous-diacre, revêtu d'une simple tunique blanche, tient le livre ouvert. La cloche acquiert sur l'image une certaine autonomie, d'autant que le fondeur de cloches assiste en arrière-plan à la bénédiction, manière de mettre en valeur un artisanat au service de l'église.

#### **d) Aube et étole**

Pour le sacrement de confirmation, l'évêque a quitté ses vêtements de cérémonie et ne porte plus qu'une simple aube blanche avec un surcot bleu (vol.IIIa, fig.222). Assis au milieu d'une assemblée d'hommes et de femmes agenouillés, il est coiffé d'une toque noire, peut-être cette barette à quatre cornes qui autorisait le titre de docteur en théologie. Il est assisté d'un clerc, vêtu d'un surplis, qui tient le vase du saint Chrême.

Pour les sacrements du baptême et de l'extrême-onction, le vêtement de l'évêque se réduit à un simple surplis blanc surmonté d'une étole. Dans les deux cas, l'officiant lui-même tient le livre et est assisté d'un enfant de chœur (vol.IIIa, fig.223-224).

L'évêque n'est plus seul à occuper la place d'honneur. Le couple qui fait baptiser son bébé, entouré du parrain et de la marraine ainsi que la personne alitée, assistée de ses parents et amis qui attendent à l'extérieur, ont acquis sur l'image un statut identique au célébrant.

La simplicité des vêtements liturgiques veut simplement signifier que ses sacrements peuvent être aussi bien délivrés par un prêtre ordinaire.

#### **e) Étude comparative**

Un tableau réalisé à partir de la comparaison entre cinq pontificaux enluminés allant du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle conclut cette étude. Il permet de rendre compte de l'évolution des thèmes iconographiques du Pontifical sur une période de deux siècles, le Pontifical à l'usage d'Amiens restant le manuscrit de référence.

### Évolution des thèmes iconographiques du Pontifical du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle

Pontifical à l'usage de Beauvais (Besançon, BM, ms 138) (vers 1260)	Pontifical à l'usage de Sens (Arras, BM, ms 986) (vers 1360)	Pontifical à l'usage d'Amiens (vers 1480-85)	Pontifical à l'usage de Besançon, Besançon, BM, ms 115, vers 1490	Pontifical à l'usage de Toul, Besançon, BM, ms 157, 1461-1490	Pontifical Romain, Autun, BM, ms 129, vers 1490
f.1 : Dédicace d'une église	f.3 : Baptême	f.3v : armoiries	f.1v : Confirmation	f.1 : Confirmation	f.1 : Consécration d'un évêque
f.33 : Consécration d'un autel	f.7v : Tonsure	f.12 : Confirmation	f.4v : Tonsure	f.4 : Tonsure	f.36v : Bénédiction des vierges
f.40 : Enterrement	f.9 : Ordination d'un prêtre	f.15 : Tonsure	f.14 : Ordination d'un sous-diacre	f.21 : Ordination d'un ostiaire	f.55 : Bénédiction des cloches
f.52v : Messe	f.21 : Consécration d'un évêque	f.24 : Consécration de l'autel et d'un retable	f.17 : Ordination de diares	f.29v : Ordination d'un sous-diacre	f.87 : Réconciliation d'un apostat
f.55 : Confirmation	f.27v : Bénédiction d'un abbé	f.32 : Consécration des objets du culte	f.24v : Ordination d'un prêtre	f.34 : Ordination de diares	f.91 : Synode diocésain
f.57 : Bénédiction d'un vêtement sacerdotal	f.32v : Bénédiction d'une abbesse	f.36v : Remise des vêtements sacerdotaux	f.34v : Consécration d'un évêque	f.42 : Ordination de prêtres	f.100 : Réception d'un prélat
f.60v : Tonsure	f.34v : Bénédiction des vierges	f.49 : Baptême d'un enfant	f.53 : Bénédiction d'un évêque	f.66 : Bénédiction pontificale	

Pontifical à l'usage de Beauvais (Besançon, BM, ms 138) (vers 1260)	Pontifical à l'usage de Sens (Arras, BM, ms 986) (vers 1360)	Pontifical à l'usage d'Amiens (vers 1480-85)	Pontifical à l'usage de Besançon, BM, ms 115, vers 1490	Pontifical à l'usage de Toul, Besançon, BM, ms 157, 1461-1490	Pontifical Romain, Autun, BM, ms 129, vers 1490
f.62 : Bénédiction de clercs	f.60v : <b>Consécration d'un autel</b>	f.62 : <b>Sacrement des malades</b>	f.67v : Bénédiction d'une abbesse		
f.63v : Archidiacone présentant des ordinants à l'évêque	f.71v : <b>Re-consécration d'une église</b>	f.148 : <b>Re-consécration d'une église profanée</b>	f.73 : Bénédiction des vierges		
ff.74v-75 : Ordination prêtre	f.77 : Sacre d'un roi	f.158v : <b>Reconsécration d'un cimetière</b>			
f.80 : Bénédiction d'un abbé	f.83v : Sacre d'une reine	f.205v : Bénédiction de la cloche			
f.90 : Bénédiction d'une abbesse	f.92v : Réconciliation des pénitents le Jeudi Saint				
f.96 : Bénédiction d'un abbé	f.94v : Messe				
f.100v : <b>Bénédiction</b>	f.95 : Christ en croix				

Pontifical à l'usage de Beauvais (Besançon, BM, ms 138) (vers 1260)	Pontifical à l'usage de Sens (Arras, BM, ms 986) (vers 1360)	Pontifical à l'usage d'Amiens (vers 1480-85)	Pontifical à l'usage de Besançon, Besançon, BM, ms 115, vers 1490	Pontifical à l'usage de Toul, Besançon, BM, ms 157, 1461-1490	Pontifical Romain, Autun, BM, ms 129, vers 1490
des vêtements liturgiques	entre Marie et Jean				
f.103 : Bénédiction des Vierges	f.104v : Bénédiction des Rameaux				
f.111v : L'évêque remet un voile à une veuve	f.109 : Onction Extrême-				
f.112 : Bénédiction d'une veuve	f.117 : Bénédiction pontificale				
f.117 : Evêque expulsant les pénitents le Mercredi des Cendres					
f.120 : Réconciliation des pénitents le Jeudi					

Pontifical à l'usage de Beauvais (Besançon, BM, ms 138) (vers 1260)	Pontifical à l'usage de Sens (Arras, BM, ms 986) (vers 1360)	Pontifical à l'usage d'Amiens (vers 1480-85)	Pontifical à l'usage de Besançon, Besançon, BM, ms 115, vers 1490	Pontifical à l'usage de Toul, Besançon, BM, ms 157, 1461-1490	Pontifical Romain, Autun, BM, ms 129, vers 1490
Saint					
f.124 : Chantres					
f.131v : Bénédiction du Saint Chrême					
ff.132v-134-140 : Bénédiction de l'huile des infirmes					
f.142 : Bénédiction du cierge pascal					
f.143v : Baptême					

L'étude de ce tableau démontre de manière évidente qu'au XV<sup>e</sup> siècle, le nombre de miniatures s'est réduit considérablement, puisque les trois pontificaux sélectionnés ont entre neuf et six miniatures, notre pontifical en ayant pour sa part dix.

Le *Pontifical à l'usage de Beauvais*, daté de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, présente quarante et une initiales historiées dont vingt-sept se réfèrent aux rites de l'évêque. Un siècle plus tard, le *Pontifical à l'usage de Sens*, réalisé vers 1360, contient dix-sept initiales historiées plus une miniature<sup>219</sup>. On peut déjà remarquer que le baptême situé à la fin du premier manuscrit cité est situé au tout début du second manuscrit.

Le *Pontifical à l'usage de Besançon*, réalisé vers 1490 et destiné à l'évêque Charles de Neufchâtel présente une illustration réduite à neuf miniatures dont les sujets évoquent trois ordinations (de prêtres, diacres et sous-diacres), une consécration d'évêque et trois bénédictions (d'évêque, abbesse et vierges). A l'exception du rite de la confirmation, qui concerne les laïcs, tous les gestes y compris la tonsure, sont destinés au monde ecclésiastique (univers de religieux ou religieuses). Certaines représentations ont totalement disparu comme le baptême ou la réconciliation des pénitents ou encore les consécrations d'autels ou d'objets liturgiques.

Le *Pontifical à l'usage de Toul*, datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et destiné à Antoine de Neufchâtel, est encore plus réduit puisqu'il ne présente plus que sept grandes miniatures et deux initiales illustrées par des objets et des vêtements liturgiques dont l'étole (f.15) et la patène (f.16v). Les bénédictions d'évêque, d'abbesses et de vierges ont disparu et seules subsistent les ordinations dont une nouvelle, celle d'un ostiaire ainsi que la bénédiction pontificale.

Le *Pontifical Romain*, conservé à la bibliothèque d'Autun et exécuté à la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour Antoine de Chalon, évêque d'Autun, présente une série d'illustrations réduite à six miniatures. Trois nouvelles scènes, absentes des autres manuscrits, sont présentes : l'accueil d'un prélat, le synode diocésain et la bénédiction des cloches, élément commun à notre Pontifical. La réconciliation d'un apostat (f.87) est aussi évoquée et se rapproche des re-consécérations d'église ou de cimetière de notre Pontifical (ff.148,158v).

Deux autres Pontificaux qui ne font pas partie de ce tableau ont été relevés pour la rareté de la représentation de l'évêque. Le premier est un *Pontifical à l'usage de Chartres*, conservé à la bibliothèque d'Orléans<sup>220</sup> et daté du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Il contient vingt-deux initiales

---

<sup>219</sup> Plusieurs miniatures ont disparu selon le descriptif du site « enluminure.fr ».

<sup>220</sup> Orléans, BM, ms 144.

historiées retraçant la vie du Christ et de la Vierge Marie et deux miniatures en pleine page représentant d'une part le Christ en majesté entouré du tétramorphe et d'autre part la Crucifixion. Seule la dernière miniature montre l'évêque, face au lecteur, trônant sur la cathèdre à la manière d'un souverain (f.129).

Trois siècles plus tard, un deuxième *Pontifical à l'usage d'Amiens* réalisé vers 1510, aux armes de François d'Halwin (Halluin) évêque d'Amiens ne présente aucune miniature historiée. Même si les initiales et les bordures marginales sont ornées ou décorées de figures imagées (hommes, animaux, profils d'hommes), il n'y a aucune référence aux rituels qui incombent à l'évêque.

A travers tous ces exemples, on constate une réduction considérable du nombre de représentations de l'évêque en avançant dans le temps. Les dix rites mentionnés sur notre *Pontifical* réapparaissent six et cinq fois sur les deux plus anciens pontificaux et seulement deux ou trois fois pour les trois autres. Les deux premiers s'intéressent davantage aux bénédictions et aux consécration. Les trois derniers s'attardent sur les ordinations ou bénédictions et ont seulement deux rites en commun avec le nôtre : la Tonsure et la Confirmation. La Bénédiction des cloches est mentionnée uniquement sur le *Pontifical* romain à l'usage d'Autun, qui à l'inverse des deux autres ne représente ni la Tonsure ni la Confirmation .

Si nous observons les miniatures en fonction des thèmes communs (le baptême, la confirmation, l'extrême-onction, la tonsure et la bénédiction des cloches), nous constatons qu'il n'y a pas de grands changements notables dans la perception des rites de l'évêque à l'exception du baptême. Les fonds baptismaux ne sont pas représentés sur notre manuscrit (f.49). Une sorte de rapprochement s'opère entre l'évêque ou le prêtre et ses paroissiens, en l'occurrence la famille et son bébé, les parents entourés des parrain et marraine. L'image fonctionne comme le reflet d'une plus grande implication des laïcs dans le domaine religieux et d'un plus grand souci des hommes d'église envers leurs fidèles.

Les images proposées dans ce *Pontifical* offrent au lecteur non seulement une perception emblématique de la fonction de l'évêque mais donnent une vision explicite des faits et gestes jugés essentiels dans sa vie ecclésiale.

Le choix opéré sur les rites n'est pas dû au hasard mais correspond à l'importance qui leur est accordée par l'évêque commanditaire. D'après l'analyse codicologique, il semble avoir écarté

la plupart des fonctions de bénédiction et toutes les fonctions d'ordinations. Deux rites font l'objet de deux miniatures chacun et sont situés au début du texte et au milieu : la consécration de l'autel et des objets du culte et la réconciliation des églises et des cimetières.

A l'inverse des manuscrits contemporains, le *Pontifical à l'usage d'Amiens* a conservé certains thèmes appartenant à une tradition iconographique antérieure remontant à plus de deux siècles.

Le Maître du Cardinal de Bourbon, quant à lui, privilégie toujours autant les détails anecdotiques comme les ciseaux de la tonsure dont se sert l'évêque ou bien la boîte, tenue par les diacres, qui va recueillir les mèches de cheveux des futurs prêtres agenouillés. La présence du fondeur de cloche lors de la bénédiction apparaît aussi comme un clin d'œil au milieu artisan.

### ***C) Les manuscrits historiques***

Considéré comme le manuscrit de référence du Maître du Cardinal de Bourbon, le « *Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France* » se présente comme une compilation en français, par un auteur inconnu, des faits de la vie de Saint Louis et des miracles accomplis après sa mort sur son tombeau de Saint Denis. Il a été commandé aux alentours de 1480 par le Cardinal Charles II de Bourbon pour l'une de ses belles sœurs, femme de son frère Jean II de Bourbon. Dans l'introduction du fac-similé du manuscrit, Jean Richard fait état de sources écrites multiples utilisées par l'auteur qui s'est inspiré à la fois des textes de Geoffroy de Beaulieu, confesseur de saint Louis, et du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, deux écrits réalisés avant la canonisation du roi par le pape Boniface VIII en 1297<sup>221</sup>. Geoffroy de Beaulieu avait accompagné le roi dans ses deux croisades. Il avait partagé sa captivité et lui avait administré les derniers sacrements. Dans sa biographie, il met en parallèle la vie de saint Louis et celle du roi de Juda Josias, celui-là qui avait fait « ce qui est droit aux yeux de Dieu ». Son texte sert de référence au dossier de canonisation du roi. D'autres textes ont servi également de sources d'inspiration dont les deux *Vie de saint Louis* de Guillaume de Nangis et Guillaume de Saint-Pathus qui y ajouta le récit des soixante-cinq miracles et sa canonisation et la *Vie de Philippe III* de Guillaume de Nangis qui rapporte la mort du roi. Notre auteur fait toutefois œuvre originale en insérant des informations relatives au comportement du roi et en redonnant une cohérence à certains événements, comme les démêlés du roi avec la Bretagne même s'il se trompe en lui attribuant le siège de Marseille à la place de Charles d'Anjou. Jean Richard souligne également son hostilité envers les Anglais, ce qui peut s'expliquer aisément par la guerre de Cent ans qui imprégnait encore les esprits.

Le second manuscrit intitulé « *Gestorum Rhodie obsidionis commentarii, Oratio de morte magni Turci, De casu regis Zizimi* » raconte en grande partie le siège de Rhodes de 1480 et appartient à un genre assez exceptionnel pour l'époque puisqu'il relate des faits contemporains. Rédigé en latin par Guillaume Caoursin peu après le siège, entre 1480 et 1482, il a été commandé par le grand Maître de l'Ordre, Pierre d'Aubusson, sans doute pour lui-même. Divisé en quatre parties, il contient un cycle d'illustrations uniques composé de trente-trois miniatures relatant le siège de la ville de Rhodes par la flotte et l'armée turques,

---

<sup>221</sup> RICHARD J., « Introduction », GOUSSET M.T., AVRIL F., *Saint Louis, roi de France*, Paris, 1990, p. 9-15.  
175/315

de mai à juillet 1480, et la résistance victorieuse de l'île sous la conduite de Pierre d'Aubusson, grand maître de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem. Trois autres parties suivent, de longueur inégale : la mort de Mehmet II en mai 1481 qui mit véritablement fin aux hostilités, illustrée par trois miniatures, le tremblement de terre qui ravagea Rhodes en décembre 1481 dont l'illustration se réduit à une seule miniature et l'histoire de Djem surnommé Zizim, fils cadet du sultan, illustrée par onze miniatures.

Le dernier manuscrit intitulé « *La guerre des Juifs* » reprend le texte de Flavius Josèphe<sup>222</sup>, récit en sept livres écrit vers 79, rédigé ici dans une traduction française de Guillaume Coquillart de 1460. L'histoire débute par le premier soulèvement des Macchabées en 167 avant Jésus-Christ et s'achève par la prise de Jérusalem par Titus en 70.

Le texte initialement écrit dans la langue natale de l'auteur, l'araméen puis le grec, fut transmis aux intellectuels du Moyen-Age et de la Renaissance par la traduction latine du moine Rufinus d'Aquilée en 414. Considérée souvent par les chrétiens comme une sorte de cinquième évangile, l'oeuvre a été totalement rejetée par les compatriotes Juifs de Flavius Josèphe qu'ils considéraient comme un traître et un renégat.

Nommé gouverneur de Galilée, Flavius Josèphe prit part à la rébellion juive contre les Romains en l'an 67 et tenta une négociation infructueuse auprès des futurs empereurs romains Vespasien et Titus. Capturé, il échappa à l'exécution en se présentant comme un prophète et prédit à Vespasien qu'il deviendrait empereur. La prophétie se réalisant à la fin de l'an 69, Vespasien le récompensa en lui accordant la citoyenneté romaine. Il prit alors le nom de Flavius Josèphe puis Titus Flavius Josèphe et c'est aux côtés de Titus qu'il assista en 70 à la chute de Jérusalem et à la destruction du Temple. Devenu non seulement citoyen romain, mais encore historiographe des empereurs, il rédigea *La Guerre des Juifs* non pas comme un historien relatant un événement du passé mais bien comme un chroniqueur qui parle d'événements dont il fut le témoin direct<sup>223</sup>.

Les trois manuscrits véhiculent des images de différentes natures, destinés à donner une vision spécifique des hommes ou des événements relatés. Ces images peuvent aussi bien être des scènes de guerre que des images de pouvoir ou encore des manifestations de foi. Elles

---

<sup>222</sup> Le premier livre parle du soulèvement des Macchabées en 167 avant Jésus-Christ jusqu'à la mort d'Hérode, le livre II, de la mort d'Hérode en l'an -4 jusqu'au début de l'insurrection en l'an 66, le livre III, de la prise du commandement par Vespasien en 67 jusqu'à la soumission de la Galilée en 70, le livre IV, de la soumission de presque toute la Galilée jusqu'au séjour de Vespasien à Alexandrie, le livre V, de l'avance de Titus contre Jérusalem jusqu'aux premiers ravages de la famine, le livre VI de l'achèvement des travaux romains jusqu'à la prise de la ville, le livre VII de la destruction de Jérusalem jusqu'à la prise de Massada.

<sup>223</sup> Remacle.org

sont reliées à la deuxième partie du troisième volume (vol.IIIb).

## 1) Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France

Les représentations du roi saint sont nombreuses d'autant qu'elles sont parfois démultipliées sur un même folio. L'analyse de leurs représentations permet de dégager plusieurs types de figures dont le commanditaire, aidé de l'artiste, désire maintenir le souvenir et en faire un modèle de roi pour ses contemporains. Figure de roi mais aussi figure de père et d'époux, l'image reflète un attachement profond à différentes formes de piété jusqu'à transcrire un parallèle avec la figure du Christ.

### a) Figure de roi

La première image du roi qui est offerte au lecteur est celle du sacre (vol.IIIa, fig.225). Saint Louis, encore très jeune, est assis sur un trône et porte une robe jaune d'or recouverte d'une étole d'hermine. Deux évêques, dont l'évêque de Soissons, lui offrent successivement la couronne et la main de justice. Ce vêtement du sacre fait place par la suite à une robe bleue unie ou fleurdelysée.

#### Roi chevalier

C'est un roi en armure qui fait fuir les Anglais (vol.IIIa, fig.226), armure qu'il troque contre un habit de roi lorsqu'il rencontre le roi d'Angleterre, expression de sa supériorité sur un ennemi qui occupait la France il n'y a pas si longtemps encore (vol.IIIa, fig.227).

Très tôt, il se retrouve à la tête de conflits qu'il lui faut régler par les armes. Dès le premier folio, on le voit à cheval, avec casque et armure, en route pour arrêter la coalition des ducs de Bretagne, de la Marche et de Champagne qui s'opposent à la régence de sa mère. Celle-ci l'aide dans un premier temps et est à ses côtés (vol.IIIa,fig.228). La vision de saint Louis, à cheval en tenue de combat, se répète à plusieurs reprises selon une formule classique. Elle souligne son caractère de chevalier prêt à combattre pour maintenir la paix dans son royaume.

#### Roi juge, clément et pacificateur

Attentif au bon gouvernement de son royaume, saint Louis reçoit souvent l'allégeance des barons dissidents. Les habitants de Saintes lui remettent les clés de la ville (vol.IIIa, fig.229) tandis que le comte de Champagne vient « *crier merci* » auprès du roi qui lui accorde son

pardon (vol.IIIa, fig.230). Son rôle pacificateur est souligné par sa main levée qui n'est pas sans rappeler la figure du Christ qui pardonne tout au long de sa prédication.

La partie supérieure d'une miniature nous le montre dans l'exercice de la justice (vol.IIIa, fig.231), image double qui se veut royale d'un côté et plus familière de l'autre. A gauche, saint Louis assis sur un trône, est représenté avec tous les attributs de sa fonction, la couronne, le sceptre royal, et un collier d'or à trois rangs avec une croix. A ses pieds, le seigneur de Courcy qui a fait pendre « *incontinent* » trois jeunes garçons pour faute de braconnage sur ses terres et autour de lui, des seigneurs et des barons qui implorent sa clémence. Au lieu de la mort attendue, le roi le condamne à l'exil pour trois ans. L'état misérable de l'accusé, à genoux aux pieds du roi, en robe grise et portant une barbe de plusieurs mois, contraste avec la dignité et la grandeur du roi. Sa clémence n'en est rendue que plus honorable aux yeux du lecteur.

A droite, la justice s'applique au propre frère du roi, Charles d'Anjou, à genoux à ses pieds en signe de soumission. Saint Louis lui demande de s'acquitter de sa dette auprès des marchands de Paris venus réclamer leur argent. Son repentir se lit à la position de sa main sur son cœur, geste du chrétien pénitent.

### Roi croisé

En participant aux croisades, saint Louis apparaît comme le défenseur de la foi. Sur une des dernières miniatures illustrant sa vie, on le voit prenant littéralement la croix, en compagnie de sa femme, de prélats « *de ses trois fils, d'un neveu et de nombreux barons et chevaliers* » (vol.IIIa, fig.232). Ce départ pour la seconde croisade est mis en parallèle avec le baptême d'un jeune juif qui précède d'un an l'engagement du roi et de sa famille. La finalité de la croisade est clairement rappelée : convertir les infidèles, aussi bien barbares que juifs.

Sur une miniature précédente, on assiste à un véritable défilé plus proche d'une scène de chasse que d'un départ vers la Terre Sainte (vol.IIIa, fig.233). L'artiste a peut-être voulu souligner la liesse générale qui pouvait accompagner les départs en croisade.

L'image la plus édifiante est son arrivée à Damiette. Deux grandes miniatures s'attardent sur la prise de la ville, suivant en cela le texte qui y consacre également deux chapitres : la prise du port et l'entrée dans la ville.

A l'entrée du port, c'est du château arrière de son navire à quai que Saint Louis dirige les combats pendant qu'un prélat prie à ses côtés (vol.IIIa, fig.234). Combat pour la victoire et

combat pour la foi, c'est ce qu'arborent les drapeaux dont les fleurs de lys, symboles de la royauté, sont associées à la Crucifixion et à saint Denis, symboles de la foi chrétienne.

La seconde image représente l'entrée triomphale de saint Louis dans la ville de Damiette (vol.IIIa, fig.235). Revêtu d'une armure dorée, il entre au son des trompettes sur un cheval richement caparaçonné. Une Vierge à l'enfant trône dans la partie centrale de l'encadrement, témoin privilégié du défilé d'un roi au service de son pays et de sa foi.

Le départ du roi de Damiette, malgré la victoire des Sarrasins, n'est pas véritablement traité comme une défaite (vol.IIIa, fig.236). Les trompettes sont toujours là et c'est sous la forme d'un cortège que la famille royale reprend le bateau qui les ramène en France. Image ambiguë où le roi a échangé son armure de chef victorieux contre un manteau damassé et est accompagné de sa femme élégamment vêtue et de sa suite. Le doigt dirigé vers elle ainsi que son regard semble prouver son profond attachement, en dépit de la présence agressive des soldats ennemis.

#### **b) Figures d'époux et de père, de fils et de frère**

La place dévolue à Blanche de Castille dans le manuscrit montre l'attachement de saint Louis à sa mère mais aussi son rôle dans l'histoire (vol.IIIa, fig.237 à 240). Elle le soutient dès ses premiers combats et préside à son mariage. Sa présence active et efficace est soulignée lors de la seconde rébellion du comte de Champagne qui s'adresse directement à elle pour obtenir la clémence de son fils. Elle intervient alors dans les négociations de paix. Une miniature édifiante est consacrée à sa mort. Entourée du clergé, de sa famille et de ses fidèles amies, elle reçoit les derniers sacrements de la main de l'évêque de Paris. L'autre moitié de l'image est consacrée à son enterrement à Maubuisson, abbaye cistercienne qu'elle avait fondée et où elle s'était retirée à la fin de sa vie pour prendre l'habit.

##### Figure de père

Saint Louis apparaît soucieux de la bonne entente de toute sa famille.

Il est l'organisateur du mariage de sa fille Blanche, mais aussi de celui de ses frères et de son fils Philippe qui épouse Isabelle d'Aragon à Clermont. Il préside au mariage de son frère Alphonse avec Jeanne, fille du comte de Toulouse et au tournoi donné à l'occasion de la cérémonie. Il fait chevalier son autre frère Robert, après avoir assisté à son mariage avec Mahaut, fille du duc de Brabant (vol.IIIa, fig.241-243).

Le mariage de sa fille Blanche avec Ferrant, fils du roi de Castille (vol.IIIa, fig.244) est traité avec beaucoup d'éclat sur une miniature en pleine page, contraste d'autant plus surprenant que son propre mariage avec Marguerite de Provence fait l'objet d'une petite miniature reléguée à l'angle droit d'un folio entre deux scènes de conflits meurtriers qui opposent les bourgeois et le « menu peuple » de la ville de Beauvais (fig.237). On sait de plus que le mariage de sa fille Blanche est voué à l'échec puisque maltraitée, elle sera forcée de rentrer à Paris avec ses enfants. Faut-il en conclure que le seul prénom de Blanche renvoie à celui de sa mère qui avait eu une aura particulièrement forte auprès du jeune roi ou est-ce la preuve d'un attachement particulier du commanditaire à la fille de saint Louis ?

Saint Louis participe personnellement à l'éducation de ses enfants à la prière et à la lecture des textes bibliques et encourage son entourage proche à la pratique régulière d'exercices de piété (fig.245). Par l'intermédiaire d'un messenger, il fait parvenir à sa fille, la reine de Navarre, deux petites chaînettes de fer pour qu'elle puisse se donner la discipline (f.64v).

Les scènes de mariage sont nombreuses, disposées au premier ou au second plan. Le mariage de Blanche est intéressant à plus d'un titre. Il nous plonge dans la société du XV<sup>e</sup> siècle. La célébration a lieu sur le parvis de l'église et non à l'intérieur, comme cela se pratiquait encore. La disposition de l'évêque face au lecteur avec les mariés de trois-quarts semble être une invitation à prendre part à la scène. Le mariage devient une manifestation autant religieuse que profane, avec une participation active de la société civile par la musique par exemple. L'image peut aussi évoquer les nombreux mariages princiers auxquels le Cardinal de Bourbon était convié.

### *La mort du roi*

La mort de saint Louis est représentée sur une petite miniature en fin de chapitre (vol.IIIa, fig.246). Un roi alité, soutenu par des coussins dans un lit recouvert d'un drap rouge, fait face au lecteur. Vêtu d'une simple chemise blanche et coiffé d'un bonnet de nuit blanc, il donne la bénédiction à son fils, le futur Philippe III. Le contraste est saisissant avec la description de la mort de sa mère, Blanche de Castille, qui semble recevoir tous les honneurs dus à son rang quelques folios plus auparavant (fig.239-240). Le mourant ainsi qu'un lit sous un dais surmonté d'une couronne font face au lecteur, son regard de côté tourné vers le nouveau roi. Le peintre semble mettre l'accent sur l'aspect le plus valorisant du roi, sa sainteté, dont l'efficacité va se jouer sur le lieu même de ses reliques. L'image acquiert une force de l'ordre

de la dévotion qui oblige le lecteur à s'interroger sur la fin d'un royaume mais aussi sur sa propre mort.

La mort du roi est suivie par une miniature en pleine page d'une grande richesse retraçant la procession des reliques de saint Louis, menée par Philippe III en direction de Notre-Dame, avant d'être déposées à saint Denis (vol.IIIa, fig.247). Les processions des reliques étaient des occasions de « mises en scène du pouvoir » et cela dès le X<sup>e</sup> siècle<sup>224</sup>. Elles créaient des événements spectaculaires auxquels assistait une foule considérable. La cérémonie prend pour archétype le transport de l'Arche de l'Alliance, « trace tangible et matérielle de l'opération divine. » L'emplacement de la représentation n'est sans doute pas un hasard. Elle opère une sorte de transfert et un renforcement du pouvoir politique par l'intermédiaire des seuls reliques.

### c) Figure de piété et de charité

Saint Louis pratique la charité à maintes reprises. Il recueille les prisonniers chrétiens à Acre, leur donne des vêtements, « *parce qu'ils étaient nus* », et remet à chacun de l'argent (vol.IIIa, fig.248).

Lors de la première croisade, il se rend en pèlerinage à Nazareth et dépose sa couronne à ses pieds en signe d'adoration. « *Du plus loin qu'il aperçut la ville, il descendit de cheval, se mit à genoux et vénéra le lieu très dévotement. Ensuite, en grande humilité il chemina à pied jusqu'à la ville* » (vol.IIIa, fig.249).

Fondateur de l'abbaye de Royaumont, il s'y retire pour prier ou réciter les heures avec les moines. L'effusion de l'Esprit Saint se pose sur lui à plusieurs reprises aussi bien lorsqu'il se fustige que lorsqu'il écoute les prédications des moines (vol.IIIa, fig.250).

Il s'éloigne volontairement de sa fonction de roi à plusieurs reprises. Il ôte sa couronne dans des circonstances très précises, dans ses exercices de piété ou de charité, le Jeudi Saint à l'abbaye de Royaumont (vol.IIIa, fig.251), lorsqu'il baise les pieds des pauvres, lorsqu'il revêt la haire les Vendredi de Carême ou de l'Avent, ou lorsqu'il adore la croix, au cours de l'office du Vendredi Saint. C'est aussi sans couronne qu'il se recueille en Syrie devant un autel surmonté d'une piéta, en apprenant le décès de sa mère en 1254. Entouré d'une foule de moines sur le bateau qui le ramène en France il la remet pour adorer le saint Sacrement (vol.IIIa, fig.252).

---

<sup>224</sup> BOZOKI E., *La politique des reliques de Constantin à saint Louis*, Paris, 2006, p.186-258.

Il porte une vénération toute particulière aux reliques de la croix. Un folio entier traite du sujet (vol.IIIa, fig.253). Après avoir accueilli au bois de Vincennes la couronne d'épines offerte par l'empereur de Constantinople, il la porte en procession, pieds nus jusqu'à Notre-Dame de Paris pour ensuite la déposer à la Sainte Chapelle (vol.IIIa, fig.254). Puis il rachète les reliques de la Croix ainsi que l'éponge qui a servi à désaltérer le Christ. « *Il les fit apporter et déposer en grande solennité en la sainte Chapelle à Paris où chaque année trois fêtes doivent être célébrées en leur honneur* ». Tout au long de ce folio, saint Louis est représenté en train de retirer sa couronne pour ensuite la remettre entre les mains d'un de ses frères. Elle disparaît lorsqu'il est en adoration devant la couronne d'épines ou devant la croix et l'éponge.

L'image semble hésiter entre la figure de sainteté et la figure de pouvoir, éprouvant quelque difficulté à concilier les deux.

#### **d) Figure de thaumaturge et d'apôtre du Christ**

Tout au long du livre, Louis IX a les attributs d'un roi saint, c'est-à-dire la tête auréolée ou nimbée derrière sa couronne qu'il porte le plus souvent sur sa tête, parfois sur un casque lorsqu'il est en habit militaire. Les scènes sont nombreuses là encore, éparpillées dans les miniatures. Il en ressort une impression d'une activité apostolique incessante.

A l'image d'un saint, il *opère des guérisons* (vol.IIIa, fig.255 à 257). Il fait manger un moine lépreux de l'abbaye de Royaumont, en présence de l'abbé et lui présente la croix à baiser. Ce dernier fut guéri avant même que saint Louis ne quitte le monastère. Le peintre a représenté ce miracle sans se référer au texte qui ne le mentionne pas ce qui sous-entend qu'il appartient à une tradition iconographique bien en place.

Sa vie lui est miraculeusement épargnée par le roi des Assassins, surnommé le Vieux de la Montagne. Saint Louis ne le poursuit pas et use de sa clémence en le comblant de dons et de cadeaux.

Lors de la venue du pape Innocent IV à Lyon, il tombe malade à Pontoise. Après maintes prières et multiples processions, il guérit et fait le vœu de prendre part à la croisade pour la deuxième fois. C'est un homme nu que l'on voit assis dans son lit, portant sa couronne et tenant une croix.

*Il convertit les infidèles et les baptise.* Lors de son passage vers la Terre Sainte, le roi de Chypre et ses barons prennent la croix. Dans sa prison de Mansoura, il proclame sa foi et baptise, à l'image des premiers apôtres ou de saint Paul (vol.IIIa, fig.258-259).

La moitié d'une grande miniature est consacrée au baptême d'un juif « de grand renom » à saint Denis, en présence des ambassadeurs de Tunis, un an avant son départ pour la deuxième croisade (vol.IIIa, fig.260). Saint Louis tient un cierge allumé en sa qualité de parrain et pose sa main sur le bras du jeune homme juif représenté entièrement nu dans une cuve baptismale, véritable morceau d'orfèvrerie, aux pieds ornés de lions et incrustés de pierres précieuses et de perles.

#### **e) Figure emblématique du Christ**

Le peintre attribue à la figure de saint Louis des formes réservées à la vie du Christ (vol.IIIa, fig.261 à 264). Arrêté au cours de la bataille de Mansoura qui causa la défaite des chrétiens, il est enchaîné et conduit devant le sultan. Sa comparution, sans ses insignes royaux, devant ce dernier et entouré de partisans très véhéments rappelle la figure du Christ devant Pilate.

Cette même figure emblématique se retrouve deux folios plus loin. Saint Louis rassemble avec beaucoup de compassion les corps déchiquetés et malodorants des ouvriers de Sidon massacrés par les Sarrasins. L'évêque de Tyr meurt pendant que les deux autres se bouchent le nez. L'iconographie rappelle celle de la résurrection de Lazare où la foule qui entoure Jésus se bouche le nez de manière aussi pragmatique.

La miniature qui précède l'arrestation du saint roi est équivoque. Le texte en parallèle parle d'un traître qui révèle au roi l'existence d'un gué pour faire passer les chrétiens sur l'autre rive du Nil. Plus qu'une révélation, l'image évoque une trahison précise, celle de Judas, d'autant que la miniature suivante parle de l'arrestation de saint Louis. Le massacre qui suit la traversée et la mort de Robert d'Artois, frère du roi, représentée en bas de l'image, confirme cette idée.

#### **f) L'Église et le Roi**

La présence des ecclésiastiques autour du roi est constante et reflète un type de relations particulières, chacun essayant de maintenir son statut. Une grande miniature divisée en deux parties fait référence à sa fonction de roi, dont la supériorité est sans équivoque face à

l'autorité des prélats (vol.IIIa, fig.265). Lorsque le cardinal de Sainte-Cécile lui apporte un message du pape confirmant la prise de nombreuses villes et régions de Terre Sainte par les Sarrasins, c'est à genoux devant le roi, assis sur un trône, portant la couronne et le sceptre, qu'il remet sa missive. Il a ôté son chapeau cardinalice qui reste invisible mais qui réapparaît sur l'autre moitié de l'image lorsque le roi fait proclamer « *processions et oraisons...et que l'on punirait les blasphémateurs et pécheurs publics* ».

L'attitude de saint Louis est inversée lors de sa rencontre avec le pape Innocent IV à Lyon. C'est à lui de s'incliner pour recevoir la bénédiction du pape avant de partir en croisade (fig.266).

Des prélats l'accompagnent dans tous ses déplacements en Terre sainte, au même titre que sa famille ou ses barons et chevaliers. Ils cautionnent en quelque sorte l'intervention du roi en terre étrangère, là où le Christ a vécu et est mort.

#### **g) Étude comparative**

Marie-Thérèse Gousset rappelle que les premières illustrations de la vie de saint Louis ont été peintes par Jean Pucelle et ses suiveurs dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>225</sup>, le cycle le plus important étant un exemplaire de la traduction française de Guillaume de Saint-Pathus, peint vers 1330 et comprenant quatre-vingt-dix miniatures<sup>226</sup>. D'autres illustrations apparaissent dans des livres d'heures destinés à des descendantes de la famille de Louis IX. Les *Heures de Jeanne d'Evreux*, peintes en grisaille par Jean Pucelle entre 1325 et 1328 comprennent un Office de saint Louis illustré de huit scènes se rapportant principalement aux vertus du roi<sup>227</sup>. Les *Heures de Jeanne de Navarre*, épouse de Philippe III, comte d'Evreux, reprennent le même ordre liturgique mais les illustrations, peintes entre 1336 et 1340 par un artiste proche de Jean le Noir, disciple de Jean Pucelle, sont centrées sur la jeunesse du roi jusqu'à son départ pour la première croisade<sup>228</sup>. Les *Heures de Marie de Navarre*, fille de Jeanne, contiennent également un Office de saint Louis illustré de neuf scènes ordonnées selon le modèle du manuscrit de Jeanne d'Evreux<sup>229</sup>. Les *Heures de la reine Jeanne Ière de Naples* proposent une série de miniatures se rapportant à la piété du roi et illustrant non pas un

---

<sup>225</sup> GOUSSET M.Th., *Saint Louis, roi de France*, Paris, 1990, p.89-93.

<sup>226</sup> Paris, BNF, ms fr.5716.

<sup>227</sup> New York, The Cloisters, acc.54.1.2

<sup>228</sup> BN, nouv.ac.lat. 3145.

<sup>229</sup> Venise, B. Marciana, lat.I.104

office mais une prière en l'honneur de la fête du roi<sup>230</sup>. Enfin, les *Grandes Chroniques de France*, manuscrit exécuté à Paris entre 1375 et 1379 et hommage de Wenceslas IV à Charles V, comprend 478 folios et 204 petites miniatures. Un ensemble de six scènes disposées sur un même folio retrace le cycle traditionnel de dévotion (naissance, éducation, charité et piété du roi) et une quinzaine d'illustrations, en tête de chapitres, relatent des scènes de bataille non traitées dans le Guillaume de Saint-Pathus<sup>231</sup>. Les illustrations n'ont cependant pas l'ampleur de celles de notre manuscrit. Le ramassement des ossements a été remplacé par des hommes morts découpés en morceaux, avec un grand réalisme qui ne craint pas les effusions de sang.

Tous ces écrits s'inscrivent dans la tradition d'une vénération portée au saint par les rois Capétiens. Sous Philippe le Bel, la composition d'un Office avait été commandée pour sa fête. Ce succès connut une interruption jusqu'à Charles V et en 1392, Charles VI commença à distribuer à ses oncles et ses cousins les reliques du saint roi. Un *Mystère de saint Louis* fut composé pour des tapisseries évoquées dans notre manuscrit et en 1436, Perceval de Cagny, dans sa *Chronique d'Alençon* parle de la descendance du saint roi. Notre manuscrit rédigé une quarantaine d'années plus tard entre dans ce renouveau de la production historique « qui répond à un regain de la ferveur monarchique » consécutif aux épreuves de la guerre de Cent ans. Quelques années plus tard, un autre manuscrit rédigé par Robert Gaguin ou Nicole Gilles verra le jour : « *La vie et les hauts faiz dignes de mémoire de Monseigneur saint Louis* »<sup>232</sup>.

Il n'existe donc pas de cycle aussi important de la vie de saint Louis datant du XV<sup>e</sup> siècle. D'autres manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle ont traité de la vie de saint Louis mais de manière très réductrice. Deux manuscrits des *Grandes Chroniques de France* consacrent respectivement trois et vingt deux folios à saint Louis<sup>233</sup>. Sébastien Mamerot le cite dans ses « *Passages outre mer* »<sup>234</sup> où quatre miniatures traitent de saint Louis et de son armée quittant Lémassol, Damiette et arrivant à Tunis.

Nous remarquons l'absence de saint Louis sur un ensemble de folios.

Le folio 21 (vol.II, fig.150), composé d'une série de petites miniatures juxtaposées, est consacré à l'intervention du pape dans l'affaire de l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen qu'il fit excommunier et l'envoi de son légat à Lyon pour prêcher la croisade. Deux

---

<sup>230</sup> Vienne, O.N., cod.1921

<sup>231</sup> BN, ms fr. 2813

<sup>232</sup> BN, ms fr 13756

<sup>233</sup> BN ms fr 2608, ms fr 2610

<sup>234</sup> BN ms fr 5594, Jean Colombe, vers 1474-75

miniatures situées dans la partie inférieure montrent d'un côté le cardinal de Tusculum, légat du pape Innocent IV, prêchant la croisade, et de l'autre un personnage qui a les traits du cardinal de Bourbon dans la même scène de prédication. Les deux événements se font écho et se situent pourtant à deux périodes différentes de l'histoire. L'image valorise ainsi le rôle du cardinal aussi bien sur la scène religieuse que sur la scène diplomatique.

Quatre autres miniatures en pleine page relatent des événements qui eurent lieu pendant le séjour du roi en Syrie, occultant ainsi naturellement la présence de saint Louis : la croisade des pastoureaux lancée par des imposteurs (f.51v), le retour des deux frères du roi en France (f.53v) et deux batailles dirigées par le frère du roi, Charles d'Anjou, la première à l'encontre de Manfred, le bâtard de l'empereur excommunié Frédéric II (f.71), la seconde contre Conradin et Henri d'Espagne (f.73v), les deux se soldant par la victoire des Français.

La présence de saint Louis au mariage de sa fille Blanche n'est pas soulignée par un détail explicite, une inscription, une couronne ou une auréole (f.75v). Les seuls éléments graphiques sont les noms écrits en lettres gothiques de Blanche et Ferrant.

Faut-il y voir l'intérêt d'un commanditaire pour les grands événements de l'histoire française qui se sont soldés par des victoires ?

Une série de miniatures, en dehors du fait historique à proprement parler, nous plonge littéralement dans l'ambiance contemporaine du XV<sup>e</sup> siècle. La confusion entre le XV<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle est chose aisée. On ne peut qu'évoquer la piété très forte de Louis XI pour Notre-Dame à l'époque de la réalisation du manuscrit ou tout aussi bien la puissance toujours d'actualité des reliques ou encore les relations politiques très tendues entre l'Angleterre et certaines régions de France, comme la Bretagne. Le monde du XIII<sup>e</sup> siècle semble se coller tout naturellement à celui du XV<sup>e</sup>. Louis XI s'affirmait volontiers comme un « roi très chrétien », lors des conseils du royaume ou à Rome par ses ambassadeurs, même si c'était une manœuvre hautement politique<sup>235</sup>. Il n'a pas cessé également de manifester sa foi par d'innombrables pratiques pieuses, dévotions, dons aux églises et offrandes aux pauvres<sup>236</sup>.

L'ampleur du programme iconographique et la qualité des miniatures en fait un manuscrit de première importance dans le paysage artistique français. L'analyse du manuscrit, qui reste une est aussi un bel exemple de contemporanéité des images qui peuvent expliquer les raisons de cette commande majeure d'un des grands représentants de la famille de Bourbon, fier de sa

---

<sup>235</sup> FAVIER J., *Louis, XI*, Paris, 2001, p.312-327.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 329-340.

lignée. N'y a-t-il pas aussi une certaine nostalgie du lieu sacré que représentait saint Denis, nécropole royale ? On sait que Louis XI fut le premier roi à refuser de s'y faire enterrer. Vivre les événements du passé dans le présent, en retirer des leçons, prendre exemple sur les modèles proposés, tels étaient sans doute les objectifs du Cardinal de Bourbon en s'adressant à cet artiste qu'il devait bien connaître.

## 2) Relation du siège de Rhodes

Outre les croisades et la guerre de Cent ans, le siège de Rhodes fut un des conflits majeurs du Moyen Age. La prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, marquait un tournant décisif dans l'histoire de l'Europe, la chute de l'empire byzantin la privant de la plus grande partie de ses terres orientales. La position stratégique de l'île et sa puissance commerciale assurée par l'Ordre des Hospitaliers, allié des chrétiens d'occident, constituaient une menace constante pour les Ottomans. Lors de l'installation du nouveau sultan Mehmed II en 1451, les Hospitaliers refusèrent de payer le tribut de 2000 ducats exigé par les Turcs qui n'eurent alors de cesse de détruire la flotte des Hospitaliers<sup>237</sup>. Le 23 mai 1480, ils abordèrent les côtes de l'île avec cent cinquante navires et cent mille hommes. Le 28 juillet, après quatre-vingt-neuf jours de combat, deux mille cinq cents Turcs réussirent à escalader les remparts lorsqu'une apparition miraculeuse leur fit abandonner la place. La croix, la Vierge éblouissante et saint Jean apparurent dans le ciel, assistant les assiégés. C'est ce que dit une inscription latine de quatre lignes courant sur la partie inférieure du cadre d'un tableau appartenant à l'hôtel de Ville d'Épernay et présenté en octobre 2008 à l'exposition du Musée des Armées intitulée « *Le Glaive et la Croix* ». Contemporain de notre manuscrit et peint par un artiste non identifié, il représente le siège de Rhodes de 1480 et est intégré à notre étude pour des raisons stylistiques (vol.IIb, fig.117). L'inscription mentionne aussi « cent voiles et cent mille hommes » ainsi que deux mille morts et quinze mille blessés du côté turc<sup>238</sup>. D'autres sources historiques parlent d'une flotte hispano-napolitaine venue au secours de Pierre d'Aubusson et entraînant la perte de près de vingt-cinq mille hommes. L'Ordre aurait perdu de son côté deux cent trente et un chevaliers.

Guillaume de Caoursin (1430-1501), témoin oculaire de l'événement et aussi vice-chancelier de l'Ordre est l'auteur du récit. L'Ordre avait coutume d'envoyer des lettres publiques aux rois et reines des différents pays d'Europe pour rendre compte des conflits fréquents dans le bassin méditerranéen qui se terminaient par une demande d'aide matérielle ou financière. En ce sens, le récit de Caoursin resté célèbre est à la fois un rapport historique et une œuvre de propagande.

---

<sup>237</sup> VATIN N., *Rhodes et l'Ordre de saint Jean de Jérusalem*, Paris, CNRS éditions, 2000, p.23-28.

<sup>238</sup> RENAUDEAU O., « Catalogue d'exposition », *Entre le Glaive et la Croix*, Paris, Musée de l'Armée 2008, p.233.

Le manuscrit rédigé en latin est une commande de Pierre d'Aubusson mais François Avril évoque la possibilité d'une destination royale, celle de Louis XI<sup>239</sup>. Les références à l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem sont toutefois tellement nombreuses qu'une commande du Grand Maître pour lui-même reste envisageable.

Les miniatures, le plus souvent en pleine page, se succèdent de manière régulière et continue jusqu'à la fin du manuscrit, maintenant un certain rythme en rapport avec la densité du récit.

L'analyse des enluminures, leur disposition ainsi que leur contenu nous ont permis de définir cinq catégories d'images, des images relatives à l'auteur, des scènes relatives au siège, des représentations topographiques à caractère « stratégique », des images de pouvoir et des images à connotation religieuse et morale.

#### **a) Images de l'auteur**

Une lettre enluminée, répétée quatre fois, représente Guillaume Caoursin écrivant sur un lutrin et assis sous un dais (vol.IIIa, fig.276), la dernière (vol.IIb, fig.88) étant simplement décorée par des feuillages. Elles scandent les quatre parties du manuscrit tout en offrant au lecteur un temps de respiration. Son rôle de mise en page ne s'en tient pourtant pas là. L'auteur apparaît à trois autres reprises, sur des miniatures en pleine page, à genoux sur la scène de dédicace (vol.IIIa, fig.277) lorsqu'il remet le livre à Pierre d'Aubusson en présence du Conseil, à la fin du siège et avant le départ des assaillants où un véritable portrait en pied le représente tourné de trois-quarts vers le lecteur et lisant une lettre papale adressée au grand Maître (vol.IIIa, fig.279). Quelques folios plus loin (vol.IIIa, fig.278), debout dans une chaire et revêtu de vêtements d'apparat, il fait un discours sur la mort du sultan devant Pierre d'Aubusson et son conseil.

Né à Douai, Guillaume Caoursin entre très tôt au service de l'ordre. Nommé vice-chancelier en 1462, il accompagne le grand maître à Rome en 1466 en tant que secrétaire et quatre ans plus tard fait le tour de l'Europe pour obtenir le soutien des grandes nations contre les Turcs. Après le siège de Rhodes, en 1484, il est envoyé à Rome pour offrir ses vœux au nouveau pape Innocent III qui, séduit par ses talents d'orateur, le nomma Comte Palatin et secrétaire apostolique. Il était l'un des rares chevaliers à ne pas être religieux et à être marié à une Rhodiotte.

---

<sup>239</sup>Communication orale de septembre 2008.

Dans ce manuscrit, il acquiert un véritable statut d'écrivain peu fréquent dans les autres manuscrits de cette époque. Nicolas Vatin rappelle que Rhodes était surtout une ville de militaires et de marchands, ce qui ne favorisait pas la formation d'un centre intellectuel<sup>240</sup>. Les statuts de l'Ordre précisait toutefois que le chancelier devait savoir lire et écrire. Il en est de même pour le vice-chancelier, chargé d'archiver les documents, de mettre en forme les statuts et de rédiger le courrier destiné aux puissants de ce monde. Guillaume Caoursin qui avait étudié le droit à l'université de Paris, fut chargé de la refonte des statuts et rédigea une série de mémoires que l'Ordre prit soin de diffuser dans toute l'Europe. Il était donc connu et ses œuvres, qui servaient la propagande de l'Ordre dans tout l'Occident, firent l'objet de plusieurs éditions et traductions.

Sa présence répétée aux côtés de Pierre d'Aubusson et au début de chaque chapitre en fait l'un des personnages très actifs de cette période qui va au-delà du siège proprement dit et souligne sa proximité avec le grand Maître.

#### **b) Scènes relatives au siège**

Scènes de combats, scènes d'assaut, scènes de carnage, scènes de fuite, scènes de préparatifs, scènes de rencontres, les images relatives au siège sont les plus nombreuses et les plus éloquentes et relatent un moment précis des combats.

*Les scènes de bataille* du siège de Rhodes révèlent des qualités d'observation et une volonté d'appréhender l'ensemble des événements en considérant leur progression dans le temps (vol.IIIa, fig.280 à 284). Elles relèvent d'approches visuelles précises et variées. Une série de miniatures décrivant des affrontements se déroulent comme un véritable exposé des différentes méthodes d'attaques utilisées : tirs des arbalétriers turcs, tirs de boulets de canons sur les remparts, tirs de flèches lors de la réplique des chevaliers de l'Ordre.

Après épuisement des munitions, les combats au corps à corps et l'assaut des fortifications sont engagés laissant son lot de morts et de blessés sur son passage.

*Les scènes de délibérations*, les scènes de rencontres qui permettent de décider d'un plan d'attaque sont relevées de manière régulière (vol.IIIa, fig.285 à 288). Décision d'engager les combats, rencontre du grand Maître avec les chefs de troupes ou rencontre avec les

---

<sup>240</sup> VATIN N., *op.cit.*, p.58-62.

renforts, décision de lever le siège, autant d'occasions de montrer l'aspect réfléchi et organisé de la bataille.

*Les conséquences de la guerre* sont relevées avec un grand souci de réalisme (vol.IIIa, fig.289 à 293) : le carnage, là où les combats ont été les plus forts, les maisons en feu, la condamnation à mort des soldats turcs, sujet central de deux miniatures, les uns passés au fil de l'épée, les autres pendus. L'arrière-plan d'une miniature décrit avec force détails quatre types différents de pendaisons réservés aux traîtres : pendaison par les pieds, pendaison au gibet, attachés au pilori ou empalés.

*La flotte et les canons* sont deux des principaux protagonistes de cette guerre, hormis les armées. La flotte de l'Ordre des Hospitaliers occupe le port et l'extérieur du port et semble suffisamment nombreuse pour assurer la sécurité des îliens (vol.IIIa, fig.294 à 300). Face à elle, les bateaux et galères des envahisseurs turcs ont progressivement enserré l'île. La présence constante d'une flotte, qu'il est parfois difficile de différencier, sur bon nombre de vues cavalières de l'île donne la tonalité d'un siège qui a lieu et sur terre et sur mer. Elle se concentre à différents endroits et différents moments, près de la tour saint Nicolas ou côté est, démontrant le succès des uns et des autres ou leur défaite.

La puissance de la flotte des Hospitaliers était bien réelle. A l'inverse de la France, peu axée vers la mer, les Hospitaliers, pendant deux siècles, vont développer une puissante flotte de galères et de navires à destination commerciale mais aussi guerrière. Cette puissance maritime des Hospitaliers dans tout le bassin méditerranéen deviendra légendaire et engendrera la méfiance en même temps que l'admiration des sultans ottomans qui n'auront de cesse de la détruire.

Les canons des Hospitaliers sont nombreux et occupent une partie des fortifications côté est. On peut les voir de très près à un moment de riposte (vol.IIIa, fig.301 à 303). Lors du dernier combat, certains ont gardé leur place malgré les brèches causées dans les murailles. Leur puissance de tir dont l'efficacité est tangible, contraste avec celle des canons turcs qui semble moindre. Trois autres canons sont disposés près de l'entrée du port et du gibet de potence. Visibles également sur le tableau du musée d'Epernay évoqué précédemment, ce sont en réalité des bombardes qui étaient utilisées pour la défense rapprochée des remparts avec un

champ d'environ 200 mètres. Les boulets en granit pouvaient peser jusqu'à 260 kilos, ce qui laisse présager de leur force de destruction<sup>241</sup>.

L'artiste s'est arrêté sur tout un ensemble de détails de manière à rendre ces scènes de combat vivantes et parlantes à la fois.

### **c) Représentations topographiques à caractère « stratégique »**

Une des originalités du manuscrit est la succession dans un ordre parfois aléatoire d'images topographiques de l'île, associées ou non à des scènes de bataille et mettant en avant le contexte géographique d'une île difficile à assiéger. Utilisant un point de vue très élevé et une perspective quelque peu empirique et néanmoins habile, l'île apparaît avec des occupations et des atmosphères variées, des visions de guerre alternant avec des visions de paix et de sérénité (vol.IIIa, fig.305 à 308). Sur trois miniatures consécutives, les troupes turques s'installent progressivement côté ouest (f.18), puis occupent les trois côtés de l'île au-delà des fortifications (f.32) pour l'encercler enfin. Un dernier plan resserré nous montre les bateaux, les campements et les soldats qui ont pris possession de la totalité du territoire (f.37v). La dernière vue de l'île est une image vide de tous ses combattants, occupée par ses seuls habitants et entourée d'une flotte de bateaux amarrés dans le port et tout autour (f.48v).

La tour Saint Nicolas, un des points névralgiques de la bataille, est soumise au même traitement de perspective et offre cinq points de vue rapprochés représentant des moments différents (vol.IIIa, fig.309 à 313). On assiste progressivement à une première occupation de la tour par les troupes des Hospitaliers (f.26v), conséquence de l'installation des troupes turques sur le rivage opposé (f.19v) qui tentent de les encercler (f.30v), l'opération se soldant par un échec (f.80v).

Des vues idylliques de l'île alternent avec les scènes de combat, interrompant l'état de siège (vol.IIb, fig.57-63-66). La Tour Saint Nicolas, immense tour fortifiée sur laquelle flottent les drapeaux de l'Ordre des Hospitaliers, est inoccupée et des oiseaux sur l'eau ou en vol témoignent de cette tranquillité paisible qui permet aux occupants d'exercer leurs activités en

---

<sup>241</sup> LELUC S., « Catalogue d'exposition », RENAUDEAU O., REVERSEAU J.P., *Entre le Glaive et la Croix*, Paris, Musée de l'Armée, 2008, p.236.

« L'exposition du Musée de l'Armée de 2008 présentait une bombarde-mortier en bronze avec ses deux boulets de granit provenant de la ville de Rhodes où elle est restée en place jusqu'en 1862, date à laquelle elle fut offerte à Napoléon III par le sultan Abdul-Aziz pour entrer dans les collections du musée de l'artillerie. Fondue à la demande de Pierre d'Aubusson, elle porte sur la volée, au niveau de son bourrelet, en abrégé, la titulature de son commanditaire et un écu écartelé aux armes de l'Ordre des Hospitaliers : la croix et aux armes de la famille d'Aubusson : d'or, à la croix ancrée de gueules. »

toute sécurité. Ces pauses au sein du siège lui-même ont un caractère poétique indéniable et font peut-être partie d'une décision personnelle de l'artiste d'introduire des temps de respiration et de contemplation pour le lecteur.

#### **d) Images de pouvoir**

Les miniatures mettent en avant à maintes reprises la puissance et la richesse des grands hommes de commandement à travers un type de représentation officielle.

Images de propagande politique, elles sont le reflet de la gloire et de la grandeur de ces hommes : Pierre d'Aubusson, le grand Maître de l'Ordre des Hospitaliers, le sultan, le prince Djem ou encore le pacha Misch Paléologue, grec renégat passé au service de Mehmed II. La mise en scène peut varier mais la forme est identique.

##### *Le trône et le dais*

Placés sous un dais, ils siègent sur un trône surélevé, les pieds reposant sur un coussin (vol.IIIa, fig.314 à 320). Le plus souvent, ils font face au lecteur, à l'exception du Pacha et du sultan représentés de trois quarts. Le peintre ne semble pas vouloir accorder la même autorité aux « infidèles ».

Toutefois dans des circonstances plus ordinaires et triviales, comme un déjeuner, Pierre d'Aubusson et le sultan sont traités avec autant d'importance et occupent une position identique, assis sur un trône enveloppée d'un tissu de brocart (fig.321-322).

La scène de dédicace est particulièrement éloquente de ce point de vue. Pierre d'Aubusson siège sur un trône protégé par un dais à la manière d'un roi. Il est entouré de son conseil que l'on retrouve sur deux autres miniatures (vol.IIb, fig.78-80).

Le Grand Maître de l'Ordre avait une fonction quasi royale. Choisi parmi les chevaliers issus de la grande aristocratie, il était nommé à vie.

##### *Le portrait équestre,*

est un autre procédé efficace de valorisation d'un statut (vol.IIIa, fig.323 à 326). Lors de la confrontation des deux armées, les chefs d'armée sont représentés à cheval sur leurs destriers blancs (f.8). Pierre d'Aubusson, à la tête de ses troupes, défile à cheval sous les yeux du lecteur, son bâton de commandement à la main (f.15v). Le sultan Mehmet II se présente de la même façon, même si la mort l'attend (f.101v). Enfin, la rencontre entre le sultan et le prince Djem, à la tête de leurs armées, se fait également à cheval (f.156v).

### Le bâton de commandement.

est l'attribut récurrent de l'homme au pouvoir (vol.IIIa, fig.327 à 333). Entre les mains du Pacha lorsque celui-ci prépare ses attaques, il atteste de son rôle de dirigeant des opérations. Habillé en civil ou en chef militaire, Pierre d'Aubusson le tient aussi bien lorsqu'il reçoit l'armée de son frère envoyé par Louis XI, que lorsqu'il dirige les grands travaux de la cité, prépare les batailles à venir ou pratique la justice à l'encontre de ses ennemis. Son rôle ne se réduit donc pas à des opérations militaires mais à l'ensemble de l'organisation de la cité de Rhodes.

### Personnalités

Le rôle de grand architecte de la cité attribué à Pierre d'Aubusson est mis en évidence de manière magistrale lorsqu'il visite le chantier des fortifications (vol.IIIa, fig.334). Son bâton de commandement à la main, il reçoit en procession les responsables de la corporation des maçons. Les outils du maître d'oeuvre sont bien mis en évidence à la manière d'une nature morte.

La représentation du prince Djem debout à l'avant d'une barque, trônant telle une statue de Vierge en procession, est pour le moins étonnante et ambiguë à la fois. C'est un prince en exil, et non plus au pouvoir, qui attend d'être déposé à quai pour être accueilli par un nombre considérable de chevaliers (vol.IIIa, fig.335).

La vie hors du commun du prince Djem, surnommé Zizim, futur roi sans couronne, intéresse tout autant les contemporains. L'exotisme du personnage n'y est certainement pas étranger.

Et pourtant l'histoire n'est pas des plus glorieuses puisque l'exil de Djem en France est le fruit de tractations sulfureuses entre son frère Bajazet (Bayazid) et les Hospitaliers. A la mort de son père Mehmet II, Djem et Bajazet entrèrent dans une guerre fratricide qui se solda par la défaite du premier, due à la trahison d'un des siens<sup>242</sup>. Il se tourna alors vers les Hospitaliers, espérant trouver un appui auprès du roi de France. Pierre d'Aubusson l'accueillit avec tous les honneurs dus à son rang tout en concluant un pacte secret avec son frère Bayazid qui promettait de verser chaque année aux Hospitaliers 35 000 ducats vénitiens et 10 000 ducats pour les dommages et préjudices occasionnés par son père à la Commanderie et d'ouvrir tous

---

<sup>242</sup> MORERI Louis, « Histoire du prince Djem », *Dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée*, éd.1740, vol.VIII, p.111.

les ports de la Turquie à ses navires. En échange, les chevaliers s'engageaient à n'ourdir aucun complot contre les ottomans. C'est ainsi que le prince Djem fut envoyé en France, pour des raisons diplomatiques, à Bourgueuf, dans la Creuse, territoire de Pierre d'Aubusson et siège du grand prieuré de la Langue d'Auvergne, où il vécut jusqu'en 1489. Il est décrit « d'aspect physique imposant et royal, très savant dans les lettres anciennes et prompt aux réparties spirituelles et mordantes ». Conduit auprès du pape, désireux de lancer une expédition contre son frère, il mourut à Capoue, le 24 février 1495, dans des circonstances mystérieuses.

L'image ne laisse rien présager de cette vie future d'exilé qui l'attend, encore moins de son exclusion définitive du trône. Au contraire, elle le présente davantage comme un personnage d'exception, digne d'être reçu avec beaucoup d'égard.

#### Scènes diplomatiques

Une série d'images démontrent la capacité de l'Ordre des Hospitaliers à jouer sur deux tableaux ainsi que leur volonté de négociation. Après la mort de Mehmet II, ce sont eux qui prennent l'initiative de renouer des relations diplomatiques avec le nouveau sultan auprès de qui ils envoient deux ambassadeurs (vol.IIIa, fig.336). Ils se sont assurés auparavant de mettre le prince Djem à l'écart. Après avoir demandé l'asile auprès des Hospitaliers, ce dernier est accueilli dans un premier temps dans la grande nef de l'Ordre par l'amiral Ludovic de Scalenghe (vol.IIIa, fig.337). Par la suite, un véritable festin lui est offert en présence de Pierre d'Aubusson qui a su s'entourer de musiciens et a fait préparer de nombreux plats (vol.IIIa, fig.338).

Ces scènes appartiennent à une catégorie de scènes d'intérieur qui permettent à l'artiste de leur donner un caractère plus intimiste et l'occasion de traiter des sujets plus familiers comme le repas ou la musique. La réception à l'intérieur de la nef est particulièrement originale et traitée avec une pointe d'humour.

#### **f) Images à connotation religieuse et morale**

Plusieurs miniatures ont une connotation religieuse plus ou moins explicite.

#### Glorification d'un Ordre religieux

La scène de dédicace (f.3v) offre une vision de la piété mariale attribuée à l'Ordre tout en soulignant leur fonction première d'être un ordre religieux à destination caritative (vol.IIIa,

fig.339 à 342). Le grand Maître ainsi que les membres du Conseil arborent la croix sur leurs vêtements et tiennent chacun un rosaire.

La pratique ecclésiastique est une constante dans ce manuscrit : la messe est célébrée à plusieurs reprises, dans des circonstances aussi variées que le tremblement de terre, la préparation au siège et même la mort du sultan.

### *Victoire miraculeuse*

La victoire des Hospitaliers sur les Turcs fut considérée par beaucoup comme miraculeuse. Selon certains observateurs chrétiens, une croix d'or apparut dans le ciel le 28 Juillet 1480. Les Turcs, pour leur part, affirmèrent avoir vu dans le ciel le « triumvirat » de saint Jean-Baptiste, le saint patron de l'Ordre, l'archange saint Michel portant l'épée et la Vierge Marie vêtue d'une armure<sup>243</sup>. Tous ces éléments cités à l'exception de saint Jean-Baptiste se retrouvent sur une seule miniature montrant la victoire décisive des chevaliers de l'Ordre grâce à l'intervention de forces célestes (vol.IIIa, fig.343). L'image est le reflet d'une tradition ancienne de l'Ordre qui vouait à Marie une dévotion particulière. Le nom de Marie qui figurait dans le serment que les chevaliers prononçaient lors de leur intronisation marquait le souvenir de leur première installation à Rhodes. Lorsqu'ils s'emparèrent de la ville de Rhodes, le 15 août 1310, jour de la fête de l'Assomption, ils dédièrent leur première église conventuelle à Notre-Dame. Sur l'ensemble de l'île, trois sanctuaires abritaient des icônes vénérées par les chevaliers et la population. Après la victoire de 1480, Pierre d'Aubusson entreprit la reconstruction d'un nouveau sanctuaire qu'il dédia à Notre-Dame-de-la-Victoire.

### *La mort de Mehmet II*

Evoquée dans la deuxième partie du récit, la mort de Mehmet II est un autre prétexte à une forme d'édification religieuse. Les Ottomans sont devenus les « infidèles » condamnés aux flammes éternelles de l'enfer (vol.IIIa, fig.344). Figures d'exemples pour le lecteur, les images jouent le rôle de mise en garde pour tous les chrétiens.

## **g) Étude comparative**

Nous avons relevé trois miniatures de siège adaptées à une étude comparative. Deux relatent le siège de Constantinople en 1453 par Mehmet II et la troisième celui de Tyr par Alexandre le Grand (-332). Le siège de Constantinople eut suffisamment d'impact sur toute la chrétienté

---

<sup>243</sup> TAILLIEZ D., *Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem à Nice et Villefranche*, 2006, [www.darse.org]  
197/315

pour être raconté à de nombreuses reprises. Il mettait fin à plusieurs siècles de domination byzantine et l'Europe perdait ainsi ses alliés orientaux.

La première miniature en pleine page est extraite du *Voyage d'Outremer* de Bertrandon de la Brocquière et date de 1455. Dans le fond, Constantinople est représentée comme une ville occidentale avec, à gauche, la Corne d'Or fermée par une barrière de bateaux, et sur la rive opposée, le quartier de Pera ou Galata. Le Bosphore est situé tout en haut de l'image, tandis qu'à l'extrême-droite apparaît la mer de Marmara. Elle reprend le même type de description topographique de l'île de Rhodes et de ses fortifications.

La deuxième miniature, extraite des *Chroniques de Jean Chartier*, est datée de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. De petit format, elle se réduit à une escalade de soldats le long de fortifications qui n'ont rien d'orientales.

Enfin le siège de la ville de Tyr, rapportée dans l'histoire d'Alexandre le Grand par *Quinte Curse*, est le sujet de la dernière miniature. Le siège dura longtemps, la cité de Tyr étant construite sur une île et Alexandre ne disposant pas de flotte. En s'emparant des navires phéniciens de la flotte perse, en quelques mois, Alexandre put aligner une flotte d'une centaine de navires sous les murs de Tyr. En août 332 avant J.C., la ville fut prise, et ses habitants furent tués ou vendus comme esclaves. Trois nefes remplies de soldats s'apprentent à assiéger une ville fortifiée. Une miniature seulement rend compte d'un événement d'une durée de plusieurs mois. C'est sans doute là que réside l'originalité de notre manuscrit dont trente-trois images relatent un siège de deux mois.

Une particularité du manuscrit est sa tonalité de propagande, destinée à renforcer le pouvoir d'un homme et d'un Ordre auprès de tous les états dont ils sont tributaires sur le plan financier. Les sources historiques confirment la puissance de l'ordre aussi bien sur le plan diplomatique, politique et économique que maritime ou militaire.

Une flotte de guerre, établie depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle, protège leurs activités commerciales dans tout l'est du bassin méditerranéen, présence intolérable à l'empire ottoman alors en pleine expansion. L'Ordre instaure une république aristocratique frappant monnaie et entretenant des relations diplomatiques avec d'autres états tout en organisant l'administration de ses biens en Europe. Ce sont vingt-deux prieurés et dix-neuf bailliages ainsi que six cents commanderies qui sont répartis dans toute l'Europe. Chaque commanderie a l'obligation d'accueillir et de soigner les pèlerins et les malades dans des dépendances aménagées en auberges et dispensaires. Les bénéfices de cet ensemble sont collectés pour le trésor général

de l'Ordre<sup>244</sup>. Les Hospitaliers ont donc ce souci constant de démontrer le bien-fondé de leur action auprès de leurs donateurs. C'est précisément l'un des objectifs premiers du manuscrit dont le siège est le sujet central même si ce n'est pas le seul. Le souci de l'auteur relayé par le peintre est de faire revivre l'événement, ce qui va de pair avec sa contemporanéité. Les images collent de très près à la réalité et sous-entendent une collaboration très étroite entre écrivain et artiste doublée d'une exigence de réalisation. Elles contiennent leur propre dynamique instaurée par l'alternance de scènes prises sur le vif et d'images de stratégie ou de plans d'attaque, l'objectif étant de marquer la suprématie des Hospitaliers sur l'armée turque. L'illustration du manuscrit ne se limite pourtant pas à des scènes de combats. L'ensemble des miniatures véhicule, par l'intermédiaire de personnages ou d'événements, des idées sous-jacentes d'idéologie chrétienne mais aussi d'activité diplomatique indispensable à une entente entre chrétiens occidentaux et Turcs musulmans. L'artiste se plait à inclure des détails propices à la rêverie ou à une vision idyllique de la vie au travers de certaines scènes d'intérieur mais aussi par la présence constante de la mer autour de l'île assiégée. Les détails d'architecture qui brillent sous l'éclat du soleil méditerranéen, le point de vue surélevé du port, les neufs aux voiles gonflées qui encerclent l'île, les jardins du palais de Topkapi nous font presque oublier que des combats violents se déroulent sous nos yeux et apportent une note d'exotisme à l'ensemble du manuscrit.

---

<sup>244</sup> VATIN N., *Rhodes et l'Ordre de saint Jean de Jérusalem*, Paris, éd.CNRS, 2000, p.41-67.  
199/315

### 3) La guerre des Juifs

Sur les sept miniatures qui illustraient les sept livres du manuscrit 776, seules deux miniatures nous sont parvenues. Elles introduisent les livres I et III et traitent respectivement de la prise de Jérusalem par Antiochus Epiphane en -168 (f.21) et du siège de Jotapata par Vespasien en 66 suivi de la reddition de Flavius Josèphe en l'an 67 (f.155).

La représentation du premier folio (vol.IIb, fig 100) semble suivre le récit de Flavius Josèphe qui rapporte les dissensions internes des Juifs à propos du royaume de Syrie que se disputaient les rois romains et égyptiens, Antiochus et Ptolémée. Le parti d'Onias, favorable à la cause égyptienne, chassa les fils de Tobie qui se tournèrent alors vers Antiochus pour avoir sa protection et l'aider à entrer en Judée. Antiochus saisit l'occasion pour entrer dans Jérusalem et tuer un grand nombre de ceux qui avaient soutenu le roi d'Egypte. Il pilla le temple et installa un autel du dieu Baal dans le temple de Jérusalem. Puis il entreprit une politique d'hellénisation forcée. Dans un édit de -167, il contraignit les Juifs « à renoncer à leur religion, à ne plus faire circoncire leurs enfants et immoler des porcs » et fit massacrer les opposants au régime. Baccide, l'un des commandants les plus cruels de l'armée d'Antiochus prenait plaisir à « exécuter ses ordres impies » sur toutes les places de Judée. Après son départ éclata la première révolte des Juifs de la famille des Macchabées et quatre ans plus tard, Juda Macchabée s'empara de Jérusalem, procéda à la purification du temple et rendit le sanctuaire et l'autel au culte de Yahvé<sup>245</sup>.

L'image est scindée en deux par un élément architectural représentant la porte d'entrée de la ville de Jérusalem. D'un côté, le parti de Tobie propose ses services au roi Antiochus avec en arrière-plan les troupes de Baccide procédant à des exécutions. De l'autre, des hommes sont sacrifiés à la place des porcs qui trônent sur les tours et en second plan, nous hésitons entre le pillage de la ville ou bien la reprise de la ville par les Macchabées et le rétablissement du culte juif.

Le deuxième folio (vol.IIb, fig.101) juxtapose deux événements du récit, le siège de Jotapata et la reddition de Flavius Josèphe. La ville de Jotapata a joué un rôle majeur dans la première

---

<sup>245</sup> VIDAL-NAQUET P., « Du bon usage de la trahison », FLAVIUS JOSEPHÉ, *La guerre des Juifs*, Paris, 1977.

guerre des Juifs contre les Romains. Elle abritait l'armée de Josèphe et était largement fortifiée, ce qui est souligné par la tour monumentale située au centre de l'image. Après une première attaque sans succès, Vespasien ordonna d'installer le siège qui dura quarante-sept jours, avec une forte résistance du côté des Juifs. La forteresse tomba finalement entre les mains des Romains par trahison. On estima à quarante mille le nombre des morts, tandis que mille femmes et enfants furent vendus comme esclaves. Josèphe et quarante survivants se réfugièrent dans une grotte. Lorsqu'on découvrit leur cachette, les Romains lui assurèrent qu'il aurait la vie sauve s'il se rendait, ce qu'il accepta malgré l'opposition des survivants qui préférèrent un suicide collectif.

Le peintre a choisi de transcrire la reddition devant Titus et non devant Vespasien son père, , chargé par Néron de diriger les opérations. Pour quelles raisons a-t-il représenté Vespasien sur le côté en second plan ? Titus entreprit de faire le siège de Jérusalem quelques années plus tard, après avoir été nommé empereur romain en 70. Par ailleurs, on sait que Flavius Josèphe avait une grande admiration pour Titus qui devint en quelque sorte son protecteur. C'est peut-être une des raisons de cette mise à l'écart.

#### **a) Objectif du récit**

Pour mieux comprendre la portée de ces images, il nous a semblé intéressant de se pencher sur les raisons qui ont poussé l'auteur à écrire ce récit. Ce qui fait la spécificité de Flavius Josèphe, c'est à la fois sa conviction de la supériorité romaine qu'il a démontrée en se ralliant à l'occupant et sa fidélité au judaïsme. Il est soucieux de présenter son propre rôle sous un jour favorable tout en refusant d'anéantir le peuple juif qui eut aussi ses combattants glorieux. Dans son introduction, il présente au lecteur l'objectif de son récit : témoigner pour rendre justice aux uns et aux autres en même temps que rendre gloire à Titus d'avoir eu de la compassion pour son peuple. Désorienté et profondément touché par ce qui se dit sur cette guerre dans le monde gréco-romain, il tient à donner une version plus juste des faits en temps que témoin direct des événements :

« je ne puis souffrir que [...] grecs et romains [...]soient trompés par ces flatteurs d'historiens qui ne leur content que des fables [...] je rendrai justice aux uns et aux autres en les rapportant sincèrement : je n'avancerai rien que je ne prouve et je ne chercherai autre soulagement dans ma douleur que de déplorer la ruine de ma patrie. Mais qui peut mieux que

ce que l'empereur Tite qui a eu la conduite de toute cette guerre en a témoigné lui-même , faire connaître que nos divisions domestiques ont été la cause de notre perte. »

Il insiste en effet sur la force réelle des combattants juifs mais aussi sur leurs désaccords permanents :

« nous devons attribuer nos malheurs à nous mêmes. »

Ses écrits sont donc à la fois une oeuvre de propagande qui magnifie la puissance romaine et une série de documents très précis sur le contexte de la résistance juive qu'il ne peut qu'honorer.

C'est cette dualité qu'il faut sans doute tenter de saisir à la vue de ces images, à la fois une admiration pour le vainqueur et une compassion pour les vaincus. Une représentation récente réalisée au Festival d'Avignon de Juillet 2009 s'intitulait : « *La guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres* ». Un journaliste de la presse locale, Jacques Corot, réagissant au texte lu par la comédienne Jeanne Moreau qui incarnait Flavius Joseph, rapporte ces propos :

« Général juif passé à l'ennemi, il raconte cette guerre du premier siècle avec force détails. On n'ignore ni le nombre de morts, ni la hauteur des fortifications. Mais il laisse aussi bien la parole aux vainqueurs qu'aux vaincus. »

Il ajoute que le texte n'a rien perdu de son actualité d'il y a 2000 ans et en tire quelques leçons comme « le pire ennemi des Juifs ne se trouve pas toujours à l'extérieur mais parfois aussi à l'intérieur même de la communauté » ou bien « aussi hauts et puissants que soient les murs qu'on élève, il n'y en a pas d'infranchissables ».

### **b) Statut de l'image**

A l'inverse des deux manuscrits précédents dont les miniatures parsèment l'ensemble du manuscrit, les miniatures de la Guerre des Juifs sont placées au début de chaque nouveau livre, ce qui implique une illustration parcellaire de l'histoire en même temps qu'une concentration d'événements. La première miniature oppose d'un côté ceux qui trahissent, de l'autre, ceux qui se font massacrer et elle reflète l'esprit de désaccord qui règne chez le peuple juif. Au milieu d'une architecture imposante, les deux folios regroupent des scènes de massacres et d'exécution (vol.IIIa, fig.351-352), des scènes de pillages et de violence où les épées dressées s'apprêtent à trancher les têtes (vol.IIIa, fig.350-353). Elles sont reléguées pour la plupart en second plan, tandis que les images de reddition occupent une partie de l'espace centrale (vol.IIIa, fig.354-355).

La deuxième miniature mêle une image de siège à une image de reddition, accentuant la puissance de l'armée romaine, ordonnée et soudée, victorieuse face à des Juifs dont la force militaire est manifestement moindre, à l'exception des quelques soldats défendant la tour de Jotapata (fig.349). Vespasien est représenté en armure avec le traditionnel bâton de commandement (fig.356). Flavius Josèphe n'est pas représenté en chef de guerre mais fait piètre figure avec les mains liées, les cheveux et la barbe grisonnante lors de son arrestation (fig.355).

Les deux images jouent sur des contrastes. On ne peut qu'être admiratif de la puissance de l'armée romaine et de son organisation et avoir de la compassion pour les vaincus. Les sentiments du lecteur oscillent entre ces deux états contraires.

### c) Étude comparative

Nous n'avons relevé que trois manuscrits traitant uniquement du *De Bello Judaico*. Bien souvent, quelques épisodes sélectionnés s'insèrent dans les *Antiquités Judaïques* ou même dans le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais.

Le *manuscrit français 406* illustré en partie par Jean Colombe possède un nombre considérable de miniatures, plus de deux cents miniatures, répartis tout au long du texte, ce qui reste une exception.

Le *manuscrit français 248* originaire de Poitiers et conservé à la bibliothèque nationale adopte un schéma identique à notre manuscrit, une miniature en pleine page destinée à introduire les différents chapitres, à l'exception d'un folio divisé en quatre scènes (fig.357): Onias chassant les fils de Tobie, Antiochus recevant les fils de Tobie, la prise de Jérusalem par Antiochus et le pillage du temple et la rencontre d'Onias et Ptolémée.

Quelques miniatures du *manuscrit français 50*, « *Speculum Historiale* », traitent de la guerre des Juifs. Deux miniatures sur deux folios successifs relatent la rencontre d'Antiochus et Onias et l'assassinat de ce dernier d'une part (fig.358) et la prise de Jérusalem en l'an -168 d'autre part. La reddition de Flavius Josèphe et le siège de Jérusalem sont évoqués plus loin (fig.359). Le visage de Flavius Josèphe est empreint de la même résignation que sur le folio 155 de notre manuscrit.

L'anachronisme de l'image est un des points communs aux deux manuscrits. Onias porte la tiare pontificale et des évêques sont assassinés lors de la prise de Jérusalem en 70. Le temple de Jérusalem en feu s'est métamorphosé en église du XV<sup>e</sup> siècle (fig.360).

#### ***D) Les manuscrits au contenu didactique et moralisateur***

Dans une étude comparative sur les bibliothèques princières, Geneviève Hasenohr remarque un pourcentage très élevé de livres de morale et de religion<sup>246</sup>. Dans la bibliothèque de Charlotte de Savoie, elle a relevé 71,5% de livres de morale et de religion, 16% de livres de littérature et seulement 3,5% de livres d'histoire. Dans celles de Blanche de Navarre et de Marguerite d'York, le taux est encore plus élevé et atteint respectivement 74% et 83,5% d'œuvres de morale et de religion. Il serait toutefois pertinent de différencier les deux catégories pour avoir une appréciation plus juste.

Trois manuscrits du corpus sont classés dans la catégorie des œuvres de morale, dont un de Boccace, réalisé en collaboration avec d'autres enlumineurs.

#### **1) Les douze périls d'enfer**

Douze sermons sur « les douze périls conduisant les pécheurs en enfer » composent le manuscrit. Chaque sermon est précédé d'une miniature mais il n'en reste plus que quatre y compris la scène de dédicace. Ce sont les VIII<sup>e</sup>, X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> périls d'enfer.

Le texte est une traduction de Robert Blondel, écrivain né dans les environs de Valognes en 1380. Issu d'une noble famille du Cotentin, il s'opposa toute sa vie à l'occupation anglaise et leur voua une haine implacable. Lorsque les Anglais confisquèrent son fief de Ravenoville en 1415, il quitta la Normandie et se réfugia à Angers où il devint précepteur de François, comte d'Etampes, fils de Richard de Bretagne et de Marguerite d'Orléans. Il compose en latin, en 1449, sous le nom de Robertus Blondellus, l'*Oratio historialis*, véritable pamphlet récusant les droits des Anglais à la couronne de France et rappelant toutes les guerres faites par l'Angleterre à la France depuis le XII<sup>e</sup> siècle. En 1454, il est nommé précepteur du second fils de Charles VII et de Marie d'Anjou, Charles de France, duc de Berry et de Guyenne. Il traduit pour la reine les *Douze périls d'enfer* et rédige le *Complanctus bonorum Gallicorum*, traduit plus tard en français par un clerc normand, sous le titre de *La Complainte des bons François*.

---

<sup>246</sup> HASENOHR G., « L'essor des bibliothèques privées aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Histoire des bibliothèques françaises*, VERNET A. (dir.), Paris, 1989, t.1, p. 248-252.

Son ouvrage le plus important, la *Reductio Normandie* (La Réduction de la Normandie et Le recouvrement de Normandie par Berry, herault du roy) présente le récit des événements qui s'accomplirent en Normandie, en Bretagne et même en Guyenne, depuis la *surprise* de Fougères par François de Surrienne le 24 mars 1449 jusqu'à la capitulation des Anglais à Cherbourg le 12 août 1450<sup>247</sup>. Il meurt en 1460.

*Charlotte de Savoie* à qui le manuscrit original était destiné, fille du duc de Savoie et de Marie de Chypre, épousa en 1451, à l'âge de huit ans, le dauphin Louis XI, veuf de Marguerite d'Ecosse. Parmi ses six enfants, Anne épousera Pierre de Beaujeu en 1474, fils cadet de Charles Ier de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne. Au décès de sa mère en 1483, Anne hérita d'une grande partie de sa bibliothèque qu'elle fit transporter au château de Moulins. L'importance de ces bibliothèques prestigieuses, obtenues par héritage, donations ou acquisitions laisse à penser que des échanges sur les sujets des manuscrits en leur possession se faisaient, provoquant le besoin pour l'entourage proche de les copier.

*Catherine de Coëtivy*, dont la licorne au bas du premier folio montre qu'il s'agit d'une commande émanant d'elle seule, appartenait à ce réseau de femmes mécènes qui ont joué un rôle important auprès des peintres-enlumineurs du XV<sup>e</sup> siècle. Selon Anne-Marie Legaré, elles sont une petite centaine de femmes nobles ou bourgeoises à avoir possédé des livres au XIV<sup>e</sup> siècle, alors que pour le XV<sup>e</sup> siècle, leur nombre s'élève à près de quatre cents<sup>248</sup>.

Trois types d'images s'offrent aux yeux du lecteur, des scènes de dédicace, de prédication et des images profanes à caractère moralisateur. Nous les avons rapproché d'images de notre corpus qui développent certains de ces thèmes.

#### **a) Scène de dédicace**

Nous retrouvons la scène de dédicace traditionnelle qui débute un manuscrit destiné à une clientèle royale, si ce n'est que dans ce cas précis, il s'agit d'une copie d'un manuscrit royal pour une clientèle féminine proche de l'entourage du roi (vol.IIIa, fig.361). Les femmes sont majoritairement représentées et entourent la reine assise sur un trône, un lévrier à ses pieds, à

---

<sup>247</sup> HÉRON A., Lestringant A., Rouen, *Œuvres de Robert Blondel, historien normand du XV<sup>e</sup> siècle*, 1891-1893, 2<sup>e</sup> éd., Genève, Slatkine, 1974.

<sup>248</sup> LEGARÉ A.M., « Charlotte de Savoie (1442-1483) aimait fort la lecture et les livres », FREIGANG C., SCHMITT J.C., BLONDEAU C. (dir.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Akademie Verlag, 2006.

l'image des scènes de dédicace dédiées au roi. C'est aussi un personnage féminin vu de dos qui introduit le lecteur dans la scène. Quelques hommes sur le côté droit participent oralement à l'événement. La reine porte un manteau fleurdelysé bordé d'hermine ainsi qu'une couronne sur une coiffe noire. Véritable figure royale, elle tient le sceptre. On peut noter l'anachronisme de l'image qui cite des personnages de l'époque de Charles VII portant les coiffes d'une période ultérieure, celle de Charles VIII.

### **b) Scènes de prédication**

Deux scènes de prédication nous transportent dans le monde religieux.

Un prélat prêche devant une assemblée d'hommes, debout à l'arrière, et de femmes, assises en tailleur pour certaines (fig.362). L'une d'entre elles, devant la chaire, les mains jointes et portant le henné, a les yeux levés vers le prédicateur. Son visage très marqué suggère un âge avancé. Les autres adoptent une attitude de simple recueillement à l'exception d'une seule dont l'attention est attirée par un événement extérieur à l'image.

Sur l'autre image, les femmes ont disparu et c'est un moine qui prêche devant une assemblée qui entoure le roi Charles VII portant sceptre et couronne (fig.363). A la droite du roi est un jeune seigneur, dans lequel il faut reconnaître l'élève royal de l'auteur du livre<sup>249</sup>.

Un lévrier à ses pieds a le regard tourné vers lui. Un manteau rouge avec une étole d'hermine a remplacé le vêtement traditionnel fleurdelysé, motif reporté sur le tissu qui recouvre le fauteuil.

Les deux prédications évoquent le thème de l'enfer, susceptible d'atteindre l'homme pécheur qui ne se repent pas et celui du Buisson ardent qui ne se consume pas, symbole d'un feu, seul capable de détruire le péché.

Cette forme d'enseignement des masses se développe au XII<sup>e</sup> siècle pour combattre les hérésies et connaît un grand essor au XIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence des ordres mendiants, dominicains et franciscains. Contrairement à la messe dite en latin, la prédication se fait en langue vulgaire pour être comprise de tous et peut durer plusieurs heures. Elle s'adresse à tous, mais les femmes et les enfants constituent le groupe le plus conséquent. Au XV<sup>e</sup> siècle, le public se chiffre en milliers de personnes et concerne aussi bien les étudiants que les

---

<sup>249</sup> LABARTE J., *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1854, t.II, p.281 [en ligne : [www.books.google.fr](http://www.books.google.fr)].

maîtres des universités ou des jeunes gens ou apprentis. Ils ont pour habitude d'intervenir pour contester ou demander au prédicateur de préciser ses idées<sup>250</sup>.

La vision de l'enfer est un thème traité à plusieurs reprises dans les livres d'heures et dans les autres manuscrits d'ordre liturgique ou historique. Elle est présente aussi bien dans *l'Office des morts* à travers l'iconographie du Jugement dernier que dans la *Relation du siège de Rhodes*, à travers la vision de la mort de Mehmed II. Dans la mesure où c'est une vision permanente et quotidienne, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle soit présente dans les ouvrages de ce type.

### **c) Images à caractère moralisateur**

Deux miniatures ont un caractère profane et adoptent un langage didactique à connotation moralisatrice. Un juge ou un homme âgé et avisé donne à l'homme fautif ou à un jeune couple des conseils.

Une foule disparate, constituée de personnages doctes, portant coiffes et chapeaux, et d'hommes plus simples dont un prêtre tonsuré, assiste à un jugement (fig.364). Un riche bourgeois, avec aumônière à la ceinture, sert de médiateur entre le juge et le coupable.

Sur la seconde miniature, une femme semble jeter au loin la pomme d'ambition, source d'orgueil et de discorde, sous le regard d'un homme mûr, juge sans réel temporalité, symbole d'une forme de conscience (fig.365).

En ce sens, on peut les qualifier d'images à caractère moralisateur qui sont des modèles de conduite à tenir ou à éviter.

### **d) Etude comparative**

Le corpus d'œuvres offre trois représentations de dédicace comparables (fig.366 à 368). La remise du livre a lieu dans un cadre officiel au milieu d'un groupe de personnalités qui entourent le roi, la reine, le cardinal ou le Grand Maître. L'auteur est agenouillé en signe d'allégeance. Une telle performance est le reflet au préalable d'une autorisation de publication et donc d'une censure émanant d'un pouvoir royal ou ecclésiastique. Seul le cardinal de Bourbon reçoit dans sa chambre, autre lieu dont la fonction n'était pas seulement réservée au coucher mais servait aussi de salle d'apparat, lieu de rencontres et de pourparlers.

---

<sup>250</sup> [www.classes.bnf.fr](http://www.classes.bnf.fr)

La remise du *Livre des Tournois* au roi Charles VIII a lieu dans une salle du trône, mais les anges qui tiennent l'écusson recouvert des armoiries royales et surmonté de la couronne rappellent au lecteur le pouvoir d'ordre divin dont le roi est investi. Image politique où se mêlent le temporel et le spirituel.

En dehors des symboles du pouvoir propres à chaque destinataire, couronne et sceptre pour le roi ou la reine, chapelet et tunique noire marquée d'une croix blanche pour l'Ordre des Hospitaliers, croix et chapeau pour le cardinal, des animaux, pour la plupart des chiens de plus ou moins grande noblesse, participent au cérémonial.

La particularité de notre manuscrit est d'être une copie du manuscrit 449 conservé à la Bibliothèque Nationale et peint par Colombe vers 1480. Son intérêt est double, à la fois parce qu'il témoigne d'un succès littéraire et parce qu'il permet de préciser le statut de la copie qui n'est pas seulement la répétition d'une formule iconographique mais plutôt l'adaptation d'une œuvre d'après un original.

Le manuscrit 449 est l'un des ouvrages les plus soignés qui ait été exécuté pour Charlotte de Savoie. Il comprend une miniature de dédicace et douze tableaux placés en tête de chacun des chapitres. Le maître du Cardinal de Bourbon reprend les mêmes formules pour la majeure partie des miniatures tout en s'octroyant certaines libertés par rapport à l'œuvre de Colombe.

Dans la scène de dédicace, l'auteur Robert Blondel remet son livre à la reine Marie d'Anjou, épouse de Charles VII et dédicataire de l'œuvre, qui a les traits de Charlotte de Savoie dans le manuscrit de Jean Colombe (fig.369). Le Maître du Cardinal de Bourbon réemploie les mêmes groupes d'individus, hommes et femmes, les mêmes attitudes, mais il ouvre la pièce vers l'extérieur. Cette nouvelle respiration suffit à donner un autre ton, comme s'il y avait une intrusion de la cité là où, chez Colombe, l'espace demeurait confiné et par là même réservé.

La troisième miniature (fig.370) utilise le même procédé de copie, mais là encore, les flammes de l'enfer qui sortent de la gueule du Léviathan s'imposent avec davantage de puissance dans le manuscrit de l'Arsenal, effet accentué par une tonalité d'ensemble rouge orangée.

Le thème de Moïse et du Buisson ardent, sujet de la prédication n'est pas évoqué dans le manuscrit 449. Nous n'avons pas eu accès au VIII<sup>e</sup> péril.

## 2) Estrif de Fortune et de Vertu

Le manuscrit a été réalisé pour le couple Chourses-Coëtivy et appartient aux longs ouvrages de portée morale et didactique qui ont rendu Martin Le Franc célèbre. Le texte a été écrit en 1448, quelques années après le *Champion des Dames* (1440-1442) et tous les deux ont été dédiés à Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Oeuvre à caractère allégorique, *l'Estrif de Fortune* relate les faits et les vertus d'un grand nombre de dames historiques et mythologiques avec des digressions contre les nobles, la corruption du gouvernement ou le luxe excessif de la cour. Véritable plaidoyer en faveur des femmes, on y retrouve exaltés, les talents de Christine de Pizan<sup>251</sup>.

L'ouvrage est divisé en trois livres et se présente comme un traité de philosophie en prose et vers sous forme de débat entre Vertu et Fortune en présence de Raison.

La seule peinture de ce très beau volume illustre le prologue de l'Estrif et représente Raison sur un trône, écoutant Vertu et Fortune (vol.IIIa, fig.371). Vertu porte le même vêtement que Raison qui tient un parchemin dans ses mains tandis que Fortune porte le hennin et une robe rose-mauve doublée de vert avec des hachures d'or<sup>252</sup>.

### Image de pouvoir

L'image reprend un type de représentation déjà rencontrée précédemment dans les scènes de dédicace du siège de Rhodes ou du Livre des Tournois, à savoir un personnage assis sur un trône recouvert par un dais (vol.IIIa, fig.372-3). Les figures réelles sont remplacées par des figures allégoriques rappelant un vice ou une vertu. Pour les grammairiens latins, la figure de rhétorique définissait l'allégorie, alors que pour les théologiens, la définition était plus subtile. L'allégorie déployait les trois sens de l'analogie, la tropologie et l'anagogie. Vertu adopte le modèle de Raison jusqu'à se confondre avec elle, tandis que Fortune a des allures de femme coquette, très attentive à son aspect physique.

On peut noter que contrairement aux images de dédicace vus jusqu'à présent, la figure masculine est totalement écartée.

---

<sup>251</sup> BOSSUAT R., PICHARD L., RAYNAUD de LAGE G., *Dictionnaire des Lettres Françaises-le Moyen Age*, Paris, 1994.

<sup>252</sup> MARTIN H., LAUER P., *Les principaux manuscrits à peinture du Musée Condé à Chantilly*, Paris, 1930.

### 3) « des cas des nobles hommes et femmes », Boccace

Trois miniatures sont extraites de la traduction d'un manuscrit de Boccace intitulé « *des cas des nobles hommes et femmes* ». Elles ont été attribuées au Maître du Cardinal de Bourbon par Eberhard König<sup>253</sup>. Si elles sont la démonstration d'une collaboration entre les peintres, ce qui entraîne un réseau d'influences non négligeable et contribue à la création ou à la diffusion de modèles artistiques, leur intérêt ne se réduit pas à cet aspect stylistique. Eberhard König s'est penché sur le rapport entre le texte et l'image d'une part et sur l'origine des représentations.

Le *De casibus virorum illustrium* écrit par Boccace (1313-1375) dans les dernières années de sa vie est devenu très vite célèbre. Il faudra toutefois attendre le début du XV<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître les premières traductions françaises. Vers 1400-1415, elles se diffusent dans les bibliothèques seigneuriales. En 1409, une seconde traduction par Laurent de Premierfait donne naissance à une extraordinaire lignée de manuscrits enluminés. Plus de quatre-vingt manuscrits du *Des cas des nobles hommes* ont été recensés, dont certains illustrés par les plus grands artistes du XV<sup>e</sup> siècle comme le Maître de Boucicaut, le Maître de la Cité des Dames et Jean Fouquet<sup>254</sup>.

Le texte de Boccace, introduit par la vision de la Roue de Fortune et par le récit de la Création d'Adam et Eve et du Pêché originel, raconte les malheurs souvent tragiques des personnages célèbres de l'histoire de l'Antiquité, de la légende ou de l'histoire médiévale. Chaque histoire vise à assurer une valeur morale et à convaincre ses lecteurs du bien fondé de la vertu et du contrôle de soi-même face aux épreuves. Le traducteur français enrichit encore le texte original en puisant des réflexions morales ou des compléments d'information chez les historiens latins dont il est un familier.

#### a) folio 67 : Xercès ou Darius

La première image attribuée au Maître du Cardinal de Bourbon relate la victoire de Xercès Ier, roi de Perse de -485 à -465, et de son armée au défilé des Thermopyles. Six ans après la

---

<sup>253</sup> KÖNIG E., « Boccaccio und Petrarca in Paris : der Boccace des Nicolas-Joseph Foucault, Paris, 1460-1470 sowie der Petrarca der Anne de Polignac », *Leuchtendes Mittelalter*, n°38, Ramsen, 1997

<sup>254</sup> QUENTEL TOUCHE C., « Les femmes mécènes à l'époque médiévale », Journée d'étude, *Calenda*, publié le vendredi 31 octobre 2008 [calenda.revues.org]

mort de son père, Xercès relance les offensives contre la Grèce, connu sous le nom de seconde guerre médique. Victorieux face à la coalition des cités grecques dans le défilé des Thermopyles, il mène le sac d'Athènes en l'an -480, avant de connaître sa première défaite dans le détroit de Salamine.

C'est pourtant le nom de Darius qui se déroule sur le bord du caparaçon et ses initiales DR qui s'impriment sur son bouclier. Le nom de Xercès s'affiche en lettres d'or entre les pieds du cheval.

Le peintre n'a donc pas tenu compte du texte. Certes les illustrations ont pu précéder le travail du copiste mais M. König penche davantage pour une volonté délibérée du peintre de traduire la lourde menace que les Perses faisaient peser sur Athènes et sur la Grèce entière<sup>255</sup>. Selon Hérodote, dans son récit de la deuxième guerre médique, l'armée de l'empire était gigantesque, au total plus de deux millions de combattants sur terre et sur mer. Même si les chiffres sont exagérés, il n'en reste pas moins que c'est une armée puissante, fruit d'un gigantesque effort, qui écrase la coalition grecque aux Thermopyles.

La représentation équestre du roi s'ajoute à la mention d'une lignée prestigieuse et est sans aucun doute un procédé très efficace pour prouver au lecteur la puissance de l'armée perse.

Dans les premiers exemplaires du Boccace traduits en français, deux miniatures sont consacrées au roi Xercès. La première concerne les infamies de celui-ci tandis que la seconde illustre l'assassinat de Xercès par Artaban (-465). Fouquet relie la mort du roi à la bataille navale de Salamine, au cours de laquelle Xercès fut vaincu par Themistocle et les Athéniens. Fouquet a donc choisi de mettre en avant un roi vaincu et détrôné, attitude inverse de celle du Maître du Cardinal de Bourbon .

### **b) folio 136v : meurtre de Hiempsal par Jugurtha**

La seconde miniature raconte le meurtre de Hiempsal par Jugurtha, roi de Numidie qui mena l'une des plus grandes guerres contre Rome et dont le déroulement des événements était surtout connu par l'historien romain Salluste dans son livre *La Guerre de Jugurtha*. Né vers 160 avant Jésus-Christ et mort vers 104 avant Jésus-Christ, il s'opposa durant sept ans à la puissance romaine entre l'an 111 et 105. Adopté trois ans avant sa mort par le roi Micipsa, frère de son père, il devient un héritier potentiel du pouvoir. Après sa mort, le royaume est partagé entre ses fils Adherbal et Hiempsal et son fils adoptif Jugurtha. Ce dernier n'accepta

---

<sup>255</sup> KÖNIG E., *op.cit.*

pas de voir le royaume ainsi divisé par la seule décision du sénat et il fit assassiner Hiempsal puis poursuivit les hostilités avec Adherbal qui subira le même sort en 113 avant Jésus-Christ. Jugurtha, quant à lui, sera livré aux mains des Romains par son beau-père et il mourra, sans doute étranglé, en captivité dans la prison de Tullianum vers 104 avant Jésus-Christ. Jugurtha est donc vu par Boccace comme l'usurpateur qui, après avoir éliminé de son chemin sa propre famille fut finalement victime de la puissance romaine.

Les connaissances historiques conjuguées du peintre et du copiste sont pourtant quelque peu floues. C'est ce que confirme la suite du texte, où le copiste a indiqué le nom du roi par *Ignota = inconnu*, pour le corriger par la suite. « L'écrivain italien aussi bien que son traducteur français ne semblaient pas connaître véritablement ce roi Jugurtha » qui fut finalement vaincu par Marius<sup>256</sup>. Les premiers illustrateurs ne s'accordent pas non plus sur la mort de Jugurtha. Pour certains, il tombe d'une tour alors que Fouquet le fait mourir dans son lit.

Eberhard König suggère que c'est cette connaissance vague et imprécise qui va pousser le peintre à donner une orientation quelque peu personnelle à sa composition. Il s'attache à représenter la cruauté entre les rois, sous le regard impuissant des spectateurs séparés de la scène par une rambarde de bois infranchissable. Une sorte de « drame de l'humanité, un spectacle comme dans un théâtre fictif » se déroule sur l'image. L'artiste s'attarde d'ailleurs sur les visages pour traduire avec une certaine efficacité le mépris aussi bien que la souffrance et la cruauté et provoquer chez le lecteur des « émotions violentes » comme l'indignation. Ce qui prime, ce n'est donc pas de coller littéralement au texte, mais de « s'imposer face à lui, pour pouvoir parler son propre langage. De plus, comme toute bonne littérature, elles sont reliées à du connu, parce que le spécifique ne pénètre la conscience que lorsqu'il se rapporte à des expériences familières ».

Monsieur König sous-entend donc que l'image doit faire appel à l'expérience de l'homme dans le contexte de son époque. Elle a ce rôle fondamental de s'approprier l'histoire et de l'adapter à l'époque contemporaine pour mieux l'appréhender.

### **c) folio 184 : Prise de Jérusalem par l'empereur Titus**

Le dernier folio relate la prise de Jérusalem en 70 par Titus, fils aîné de l'empereur Vespasien. Cette victoire, commémorée par l'arc de Titus à Rome, lui assura les honneurs du triomphe.

---

<sup>256</sup> KÖNIG E. : *op.cit.*

La représentation choisie ici par le Maître du Cardinal de Bourbon est d'autant plus étonnante qu'elle n'a rien à voir avec les images correspondantes des manuscrits de Londres (add 35321) ou de Glasgow.

L'armée romaine qui a pénétré dans la ville et a détruit les tours, passe tous les habitants au fil de l'épée et les poursuit jusque dans les maisons. Titus, qui a revêtu une armure dorée aux armes de l'aigle royal à deux têtes, insigne royal répété sur le drapeau de l'armée en arrière-plan, porte la couronne de l'empire.

L'événement joua un rôle important dans la conscience des hommes du Moyen Age. Connus surtout par les écrits de Flavius Josèphe, les récits de bataille de l'Antiquité romaine étaient beaucoup lus à la fois par intérêt historique mais aussi pour un certain regard posé sur la communauté juive. Ils trouvaient là une forme de justification de la cruauté des Romains causée en partie par la corruption des Juifs qu'ils rendaient responsables de la mort du Christ. Boccace a largement répandu un type de représentations d'atrocités commises à l'égard des Juifs dans l'esprit d'une propagande chrétienne. C'est le cas de la mère dévorant son propre enfant dans la Jérusalem assiégée qui rappelle inévitablement le massacre des saints Innocents. « Le choix d'une forme pathétique va totalement à l'encontre de l'intention du texte. Le coloris incandescent et la hardiesse du regard créent une image d'une grande efficacité<sup>257</sup>. » L'image est particulièrement violente. « Le sol est parsemé de cadavres, de morceaux de corps et de têtes, le sol est taché de sang. L'artiste montre là sa propension aux raccourcis. Comme dans une plaisanterie macabre, la main coupée par le bord inférieur semble inviter le spectateur de façon sarcastique à contempler les abominations dans les moindres détails. »

Eberhard König pose la question de savoir dans quel but ces miniatures étaient peintes.

En dehors de leur intérêt stylistique, il souligne un manque de cohésion entre le texte et l'image et conclut qu'elles sont davantage des instruments de propagande chrétienne que la traduction des faits décrits dans le récit.

#### **d) Étude comparative**

Dans son étude sur le manuscrit de Boccace, M. König rappelle que la première version de la traduction de Premierfait ne se prêtait pas à un cycle iconographique d'envergure alors qu'il existe quatre types de cycles iconographiques illustrant la seconde traduction. Un premier

---

<sup>257</sup> KÖNIG E., *op.cit.*

groupe de manuscrits ne comprend qu'une seule enluminure en tête de volume tandis que le second

groupe d'une soixantaine d'exemplaires présente une illustration en tête de chacun des neuf livres. Une vingtaine d'ouvrages contient un cycle long qui traduit en image la quasi-totalité des cent soixante seize chapitres, allant de la chute d'Adam et Eve au supplice de Philippa la catinoise et ses fils. Enfin, un dernier groupe de manuscrits, dont le texte est réduit à un chapitre sur deux environ, s'accompagne d'une image en tête de chaque livre et de chaque chapitre ce qui fait un total d'environ quatre-vingts enluminures.

Un tableau comparatif a été réalisé à partir de miniatures extraites de huit manuscrits du *de Casibus* conservés à la Bibliothèque Nationale pour tenter de voir dans quelle mesure notre peintre a fait preuve d'originalité.

### Iconographie comparative

cote	date	Victoire de Xercès I	Jugurtha et Hiempsal	Prise de Jérusalem
Fr. 226	1 <sup>er</sup> ¼ du 15 <sup>e</sup> me de Rohan	f.76 : Xercès et son armée	f.152 : exécution de Jugurtha	f.206 : prise de Jérusalem  f.209 : Marie de Batéchor mangeant son fils
Fr. 230	3 <sup>e</sup> ¼ du 15 <sup>e</sup>	f.74v : assassinat de Xercès  f.76v : fuite de Xercès devant Léonidas	f.154 : exécution de Jugurtha	f.205 : destruction de Jérusalem
Fr. 232		f.86v : Xercès I <sup>er</sup> buvant le sang de ses hommes  f.89 : Boccace et Xercès  f.90v : assassinat de Xercès par Artaban		f.261 : siège de Jérusalem  f.265 : prise de Jérusalem
Fr.233	3 <sup>e</sup> ¼ du 15 <sup>e</sup>	f.80 : assassinat de Xercès		
Fr.234			f.66v : assassinat de Hiempsal ?	
Fr.235	2 <sup>e</sup> ¼ du 15 <sup>e</sup>	f.103v : bataille des Thermopyles assassinat de Xercès		
Fr.236				f.128 : prise de Jérusalem
Fr.127			f.181v : exécution de Jugurtha	f.241 : siège de Jérusalem

*La victoire de Xercès aux Thermopyles* en – 480 est reprise deux fois tandis que trois autres ont choisi de représenter l'assassinat de Xercès. Dans le manuscrit 230, la scène est suivie de la fuite de Xercès devant Léonidas, ce qui est pour le moins invraisemblable.

Le *manuscrit français 232* ne mentionne ni bataille ni victoire mais le remplace par un détail très réaliste, celui de Xercès buvant le sang de ses hommes (f.86v) suivi d'une leçon de morale de Boccace lui-même qui cite « *ceux qui sont aveugles* » par excès de convoitise (f.89). Le récit s'achève par l'assassinat de Xercès par son ministre Artaban (f.90v). Ainsi trois miniatures sont réservées à Xercès, ce qui n'est le cas pour aucun autre.

Le folio 103v du *manuscrit 235* décrit l'assassinat de Xercès par son ministre Artaban (-465) en même temps que la victoire des Thermopyles, raccourci de l'histoire un peu hasardeux mais efficace pour parler d'une victoire de courte durée.

Trois manuscrits ne traitent pas du sujet.

*Le meurtre de Hiempsal* n'apparaît qu'une seule fois et avec une incertitude sur la représentation. Les autres manuscrits décrivent l'exécution de Jugurtha et quatre manuscrits éludent la scène.

*La prise de Jérusalem* avec le massacre des enfants reste une exception. La prise de Jérusalem par Titus en 70 est majoritairement sélectionnée. Seul le *manuscrit français 226* fait suivre la prise de Jérusalem (f.206) d'une miniature représentant le récit de Marie de Batéchor mangeant son fils (f.209).

Le Maître du Cardinal de Bourbon semble donc avoir fait preuve d'une certaine originalité en mettant l'accent sur la puissance de l'armée perse plus que sur la portée morale d'un homme épris de gloire et de suffisance. Son choix de la scène du meurtre de Hiempsal garde un caractère d'exception. Enfin il a préféré décrire le massacre des saints Innocents plutôt que l'épisode de la femme juive dévorant son fils, l'inscrivant de ce fait dans un contexte chrétien.

## IV - Etude stylistique

Avant de traiter de l'analyse stylistique proprement dite, nous devons prendre en considération le manque d'homogénéité et la disparité de certains manuscrits qui ont entraîné des interrogations voire des changements sur les attributions. Des doutes et des incertitudes ont été émis, révélateurs de la difficulté à évaluer la technique du peintre de manière assurée et définitive et posant véritablement le problème de la réalisation des œuvres par une ou plusieurs mains.

D'autre part, un premier parcours des livres d'heures permet déjà de mesurer des différences de style, ce qui nous a incité à établir un classement selon quelques critères de qualité artistique.

### 1) Difficultés d'attribution

Le manuscrit de la collection Tenschert avait été identifié dans un premier temps à Colin d'Amiens, nom attribué par Nicole Reynaud au Maître de Coëtivy. Actif à Paris de 1461 à 1488, le manuscrit de référence est encore une *Cité de Dieu* de Mâcon, peinte vers 1480. L'origine de son art est à chercher dans les pays du Nord et plus spécialement à Amiens, les rapports de technique et de forme étant nombreux avec l'atelier de Simon Marmion<sup>258</sup>. Cependant une grande majorité de ses livres d'heures sont à l'usage de Paris, ce qui impliquerait en partie pour Nicole Reynaud un atelier ou une officine de décoration à Paris. Il avait déjà réalisé un manuscrit de *l'Estrif de Fortune et de Vertu* pour Prigent de Coëtivy, le père de Catherine, titre que nous retrouvons dans notre corpus pour une commande de Catherine de Coëtivy.

Dans des *Heures à l'usage de Saint-Jean-de-Jérusalem*, le peintre use de ce coloris mauve déjà vu dans les architectures du Maître du Cardinal de Bourbon, mais les personnages sont plus courts et n'ont rien de commun avec ceux de notre peintre.

M. Tenschert renvoie également l'exécution des deux miniatures du *livre d'heures de la bibliothèque de Grenoble* à l'atelier d'Antoine Vérard et les deux miniatures du *livre d'heures à l'usage de Rome de la vente Sotheby's de 1997* à l'atelier de Pichore, voire à Jean Pichore lui-même. Enfin il émet des réserves sur l'attribution du manuscrit de la *Geste de Rhodes*

---

<sup>258</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p.58-59.  
217/315

ainsi que sur la peinture de dédicace du *Livre des Tournois*, réserves confirmées par François Avril. Ce dernier n'est pas non plus convaincu par le rapprochement fait par Isabelle Delaunay entre le personnage dépeint sur le *tombeau de Ferry de Beauvoir* dans la cathédrale d'Amiens et celui de saint Bernard dans le *livre d'heures à l'usage de Mâcon*. Le nom de Guérard Louf qui lui a été attribué récemment, à partir de recherches aux archives de Rouen, rencontre une certaine réticence. Enfin l'éventuelle attribution du tableau du Siège de Rhodes au maître du Cardinal de Bourbon ne rencontre pas non plus son aval, même si le rapprochement avec le manuscrit éponyme est évident.

L'analyse du *manuscrit français 2829* relatant la vie de saint Louis a engendré des différences de point de vue entre François Avril et Marie-Thérèse Gousset. Pour les folios 9, 10 et 10v, des petites miniatures s'insèrent dans le texte, occupant les réserves laissées par le copiste. François Avril parle alors de la possibilité de mains différentes là où Marie-Thérèse Gousset parle de « dispersion des peintures au fil du texte [...] peut-être suscité par la complexité même du récit<sup>259</sup>. »

## 2) Classement des livres d'heures selon certains critères artistiques

Comme nous l'avons montré dans l'étude iconographique, les livres d'heures ont en commun une base de données constituée de motifs iconographiques identiques, ce qui n'est pas le cas des autres manuscrits. Sans remettre en cause les attributions des livres d'heures, il nous a semblé opportun de les classer selon plusieurs critères : des critères d'homogénéité et des critères de qualité d'exécution. De plus, deux types de bordures marginales se dégagent de cet ensemble, ce qui suppose deux localisations ou ateliers différents.

Les Heures à l'usage de Mâcon et le Tenschert 2000 sont les manuscrits les plus élaborés et on peut y associer le seul folio du Sotheby's 1914 qui offre la même précision de dessin et la même densité de composition.

Les *Heures à l'usage de Mâcon* dont nous n'avons que des reproductions en noir et blanc offrent une originalité de composition déjà évoquée au début de cette étude, ce qui laisse augurer d'une qualité aussi remarquable de coloris. Une des miniatures a cependant été attribuée à un épigone de Maître François.

Le *livre d'heures de la collection Tenschert* se situe en marge de l'ensemble des livres d'heures par un très grand raffinement dû aussi bien à la finesse de dessin qu'à une

---

<sup>259</sup> GOUSSET M.Th., AVRIL F., RICHARD J., *Saint Louis, roi de France*, Paris, 1990, p.90  
218/315

composition très recherchée, comme en témoigne celle de la Mort et des deux Vifs qui n'est pas sans rappeler le style des grands peintres flamands.

Pourtant le dernier folio (vol.IIa, fig.19) se singularise. Il représente une Crucifixion encadrée par les scènes de la Passion et contemplée par la destinatrice en prière au pied de la croix. Réalisé sur une peau beaucoup plus grossière, il est le seul à présenter une miniature en pleine page alors que toutes les autres miniatures sont entourées de bordures marginales. Sachant que les Heures de la Passion ont été développées longuement (f.225v-f.271) et sont illustrées par une très belle Arrestation du Christ, cette dernière miniature se retrouve comme en surnombre (vol.IIa, fig.18). En outre, la prière est en français. Ce folio a vraisemblablement été ajouté à une période ultérieure.

Le *manuscrit 5 de la collection Brotherton* et le *Latin 1382* sont homogènes dans la réalisation des miniatures mais offrent une plus grande légèreté d'exécution.

Les personnages sont plus linéaires, les volumes moins marqués et moins achevés. Les thèmes iconographiques développés semblent appartenir à des modèles pré-établis et diffusés en nombre.

La peinture des miniatures du *ms 5* a un caractère très aquarellé. Il n'y a pas de traits d'or pour traduire les volumes, à l'exception de l'Annonciation. L'exécution semble plus rapide. Pourtant, l'agencement d'ensemble des miniatures obéit à un plan très précis. Les grandes miniatures sont disposées au centre, encadrées par un groupe d'initiales historiées, délimitées par des traits épais soulignés à la feuille d'or.

Le *livre d'heures à l'usage d'Amiens* s'ouvre par un calendrier dont la résonance des couleurs le situe dans la première catégorie, mais les miniatures réparties tout au long des offices ne sont pas toutes de qualité équivalente. Le dessin n'est pas toujours accompli ni régulier. L'auréole de Marie, debout au pied de la croix, passe sous le nez de la femme placée derrière, ce qui lui crée une moustache malencontreuse (vol.IIa, fig.51). Certains apôtres qui entourent la Vierge de la Pentecôte sont trop hâtivement peints créant quelques maladresses (fig.52). Les visages des angelots qui tiennent les armoiries de l'évêque d'Amiens, sous la représentation de l'Annonciation, manquent singulièrement de finesse (fig.53). Cela est d'autant plus surprenant que c'était la miniature qui recevait les soins du meilleur artiste de l'atelier. Les visages des deux anges en arrière plan de la Fuite en Egypte ne sont pas équilibrés alors que celui de la Vierge l'est (fig.56). Sur la miniature de la Pietà, la tête du Christ pend misérablement sur les genoux de la Vierge, ce qui fausse l'impression première de compassion de Marie pour son Fils mort sur fond de paysage nocturne (vol.IIa, fig.62).

Enfin, le corps écartelé de saint Hippolyte n'est pas très convaincant surtout au premier plan (vol.IIa, fig.66).

Les miniatures des *Heures Leclerc* dont nous ne possédons que des reproductions en noir et blanc sont aussi de qualité inégale. L'Annonce aux Bergers (vol.IIa, fig.94) et la Présentation de Jésus au Temple (fig.95) sont de qualité inférieure à l'Annonciation ou à la Crucifixion, ou bien à la représentation de David et à la Danse macabre, comme si deux mains étaient intervenues. Les initiales des folios 130v et 134v, différentes des autres, appuient en ce sens (vol.IIa, fig.100-101).

Le livre d'heures de la vente *Sotheby's de 1997* montre une évolution ou un changement dans la représentation de la figure qui prend beaucoup d'ampleur (fig.111-112). L'artiste semble avoir adopté les nouvelles formules qui se mettent en place dans la miniature à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. L'encadrement écarte toute référence à la faune et à la flore telle qu'elle se développait dans les bordures marginales pour faire place à des entablements se référant à des moulures de tableaux ou de retables caractérisées par une grande sobriété.

Les deux folios du *manuscrit 1010 de Grenoble* sont quelque peu déroutants dans cette production dans la mesure où les figures se sont agrandies démesurément et si elles gagnent en visibilité, elles perdent en finesse (vol.IIa, fig.87-88). Il est difficile d'imaginer qu'un même artiste ait pu passer du manuscrit de la collection Tenschert à ces folios dont les visages surprennent par leur rusticité.

L'observation des bordures marginales, sans entrer dans une étude détaillée, a permis de déceler deux types d'encadrements. Les uns sont compartimentés par des figures géométriques et des lignes stylisées ou encore par des éléments végétaux comme des treillis ou des branches d'arbre, les autres ont un décor végétal non quadrillé au sein duquel les animaux évoluent librement. Les bordures marginales du *Latin 1382* contiennent ainsi des animaux qui circulent librement entre les rinceaux de feuillages et les fleurs (vol.IIa, fig.1-2-5-6-9-10). Cette autonomie accordée à la faune résulte d'un certain intérêt porté à la nature en tant que tel, même si elle garde encore des connotations symboliques. Chats jouant de la vielle, sauterelle, singes, chouette de la lettre D, papillons sont décrits avec beaucoup de réalisme et procèdent d'une observation sur le vif ce qui tranche avec le reste de la production, beaucoup plus stylisée. Le paon du folio 40 contraste cependant par un dessin maladroit.

On retrouve cette même liberté d'exécution et ce naturel dans le manuscrit de *Leeds* et ceux des ventes *Sotheby's de 1980 et de 1914 ou Christie's 1983* (fig.20 à 23, 36-7, 103-5, 113).

Les bordures provenant vraisemblablement de mains voire d'ateliers différents n'influent cependant pas sur la miniature centrale réalisée indépendamment à l'exception du manuscrit de Leeds où les lettres historiées rognent sur la réglure réservée au texte ou sur des bordures différentes de celles des grandes miniatures. La spécificité de ce dernier est visible également sur une série de lettrines historiées de très bonne qualité, encadrées par une feuille d'or. Situées en début et fin de manuscrit, elles encadrent en quelque sorte les miniatures centrales et introduisent progressivement le lecteur au cœur de l'ouvrage. Cette mise en page originale suggère un échange d'idées et de propositions entre l'artiste et le commanditaire.

Ces remarques étant faites, nous pouvons aborder plus sereinement la question du style de l'artiste tout en sachant qu'il faut tenir compte du format et du support utilisé.

Le travail effectué sur les miniatures des livres d'heures en termes de composition et de disposition d'image est différent de celui réalisé sur les manuscrits historiques de plus grand format. De même, la peinture sur panneau de bois, plus proche d'une peinture murale est difficilement comparable à une peinture sur parchemin.

## ***A) Critères stylistiques***

A partir d'une série d'exemples sélectionnés dans l'ensemble des manuscrits du corpus, un certain nombre de critères stylistiques, aptes à cerner la personnalité de l'artiste et sa manière de faire, ont pu être définis. Après une analyse de la place de l'image au sein du texte, de sa structure et de la disposition des figures, je me pencherai sur les personnages, la traduction de leurs expressions ou de leurs mouvements ainsi que leur insertion dans le paysage. Je m'attarderai également sur le goût prononcé de l'artiste pour l'anecdote et le détail qui ne sont pas seulement à considérer comme une accumulation d'objets. Je terminerai par une analyse du traitement de la couleur, en regrettant de n'avoir pas pu réaliser d'étude plus poussée des pigments eux-mêmes.

### **1) Composition**

#### **a) Image et texte**

L'insertion de l'image au sein du texte prend des formes variées et est loin d'être uniforme. Pour quelques miniatures en pleine page des livres d'heures et pour une grande partie des miniatures de la *Vie de saint Louis*, le texte est situé aux deux tiers de l'image et assure la séparation entre les scènes du haut et du bas. Cette disposition mise en place par des enlumineurs parisiens à partir de 1470, Maître François et son successeur, le Maître de Jacques de Besançon n'est pourtant pas systématique. Un grand nombre de miniatures en pleine page n'ont plus de texte dans les livres d'heures (vol.IIa, fig.69-71), même si l'image est divisée en plusieurs registres (fig.73-79). La partie basse est remplacée par un entablement (vol.IIa, fig.91) sur lequel peut courir un texte (fig.96-97) ou par une sorte de prédelle (fig.93-98).

Lorsqu'une bordure marginale encadre la miniature, l'incipit du texte s'insère directement sous l'image sur trois ou quatre réglures<sup>260</sup>.

Dans les *Heures à l'usage de Mâcon*, deux folios disposés côte à côte présentent le texte à droite en regard de la miniature en pleine page à gauche. Le texte de la partie droite vient se poser sur une image constituée d'une série de scènes en partie cachées ce qui donne l'illusion

---

<sup>260</sup> C'est le cas de la majeure partie des livres d'heures et des trois manuscrits suivants : les *Épîtres de saint Paul*, la *Guerre des Juifs*, les *Douze périls d'enfer*.

d'un espace élargi. Ce procédé est utilisé également dans le manuscrit de la *Vie de saint Louis* à deux reprises, sur deux folios successifs (vol.IIb, ff.13-13v). Deux textes se déroulent dans le sens de la hauteur, séparés par un motif central représentant des tours qui semblent sortir naturellement de l'espace.

Ce dernier manuscrit n'est d'ailleurs pas homogène dans la disposition de l'image. Après les deux premières miniatures, une succession de petites miniatures délimitées par un trait doré encadre une partie du texte de manière aléatoire (vol.IIb, fig.5-3-4-11-19) ou occupe le folio entier divisé en six (fig.12-13-15-18) laissant apparaître l'incipit du texte aux deux-tiers habituels. Cette disposition a pour inconvénient de donner la même importance à toutes les images. Selon Marie-Thérèse Gousset, ce nouveau parti pris est peut-être suscité par la complexité du récit. Il est en effet question dans ce passage des « nombreuses révoltes des grands féodaux et des conflits répétés avec le roi d'Angleterre<sup>261</sup>. »

A partir du folio 34v, la présentation se modifie et devient relativement stable avec une scène centrale qui occupe les deux tiers de l'espace, séparée de la partie basse par un texte. Ce dernier est coupé en son milieu par un élément d'architecture (tour) ou de paysage (arbre, fig.29). A deux reprises pourtant la partie médiane du texte est restée étrangement vierge de toute illustration (vol.IIb, fig.18-32).

Les miniatures du *Pontifical* sont disposées au début des rites sélectionnés à l'exception de deux qui s'insèrent au sein du texte (vol.IIa, fig.131) entre les réglures ou à la fin du texte (fig.133), cette dernière occupant une position centrale dans le manuscrit.

Les grandes miniatures de la *Geste de Rhodes* sont les seules images qui se déroulent en continu en regard d'un texte qu'elles illustrent et sans être interrompu par lui. Le type d'encadrement utilisé en fait des œuvres autonomes à l'image d'un tableau.

### **b) Encadrement**

L'encadrement des miniatures participe à la fois de la mise en page de l'image, c'est-à-dire de son décor et de sa mise en relation avec le texte. Il est ainsi soumis à la réactivité de l'œil du lecteur.

Le peintre utilise plusieurs types d'encadrement, un simple trait doré, une bordure marginale qui peut être en lien avec la scène centrale ou bien un encadrement prononcé de style gothique.

---

<sup>261</sup> GOUSSET M.TH., AVRIL F., RICHARD J., *op.cit.*, p.91.  
223/315

Un simple trait doré délimite l'espace pour les petites miniatures. Dans certains cas, l'usage de la feuille d'or offre une esthétique plus riche et plus raffinée (vol.IIa, fig.23). Dans les livres d'heures, le haut de la miniature adopte une forme arrondie, un procédé réservé le plus souvent aux scènes extérieures. Pour les scènes d'intérieur, le trait se double d'un deuxième encadrement constitué de voûtes laissées libres ou soutenues par des colonnes. Les scènes d'intérieur du manuscrit de *Leeds* adoptent ce principe du baldaquin de style gothique qui recouvre la partie supérieure, ce qui lui donne un caractère d'intimité plus grande (vol.IIa, fig.24).

Dans le *livre d'heures de la collection Tenschert*, le trait à la feuille d'or isolant la miniature de la bordure se superpose occasionnellement à des éléments d'architecture : une voûte à clé pendante lors de l'Annonciation (vol.IIa, fig.13), un arc de style gothique servant de baldaquin au couple d'Anne et Joachim (fig.15).

Une bordure marginale encadre les miniatures de tous les livres d'heures ainsi que celles des *Épîtres de saint Paul* alors qu'elle est inexistante dans le *Pontifical*<sup>262</sup> et dans presque tous les manuscrits historiques à l'exception de la *Guerre des Juifs*. Dans les *Périls d'enfer*, les bordures sont davantage de l'ordre du décor.

Même si son exécution relève le plus souvent d'une main différente, on observe sur certains manuscrits l'introduction de figures ou de motifs en rapport avec la scène centrale qui attestent d'une volonté de l'artiste de mettre les deux espaces en parallèle.

Dans le manuscrit des *Épîtres de saint Paul*, les ailes d'un diable sortent de la bordure pour venir toucher le trait d'encadrement et sa tête est orientée vers ses deux compères qui viennent de provoquer la chute de Simon le Magicien (vol.IIa, fig.123).

La bordure marginale à fond noir du *livre d'heures à l'usage d'Amiens* est parfaitement adaptée à la scène de la Danse macabre (vol.IIa, fig.59). Le treillis qui encadre la Fuite en Egypte et sur lequel s'accrochent les fleurs (fig.56) ainsi que la branche écotée de la Pentecôte (fig.52) ne semble pas être non plus le seul fruit du hasard mais découle d'un choix de l'artiste.

---

<sup>262</sup> Seules les lettrines sont décorées de motifs floraux et animaliers. Un oiseau est représenté au folio 32 et un papillon au folio 12.

Les deux miniatures qui restent de la *Guerre des Juifs* sont entourées d'une bordure marginale qui se confond avec le trait initial de séparation et qui devient le lieu de référence du statut du commanditaire. Tous les symboles de son appartenance à la noblesse y sont exposés de manière répétitive. La page est piquetée de points d'or et parsemée des initiales, devises et armoiries des Chourses-Coëtivy : licorne, roses ou pivoinés, lettres A et K entremêlées, blason. La bordure entre ainsi en concurrence avec l'épisode central.

Pour la réalisation d'une grande partie des encadrements, le peintre fait appel au *langage architectural du gothique flamboyant* (pinacles, gâbles, contreforts, sculptures dans des niches, clés pendantes) ainsi qu'aux éléments d'orfèvrerie (pierres précieuses et semi-précieuses enchâssées dans des cabochons, perles serties). La cohabitation des deux langages n'est pas exclue. Des éléments d'architecture occupent alors les trois côtés de l'image (vol.IIb, fig.48). L'encadrement qui fait appel aux éléments d'architecture gothique reste le plus fréquent. Il peut aussi bien entourer la totalité de l'image que les deux tiers, un simple trait encadrant le dernier tiers, ou bien se poser sur un entablement destiné à recevoir des armoiries ou des scènes annexes à la manière d'une prédelle.

Le peintre utilise deux autres éléments de décor de manière récurrente, la colonne et les ornements réticulés.

Une colonne imitant le marbre, de couleur rose ou bleue s'insère sur un des côtés du cadre et soutient un arc à clé pendante. Elle accompagne le plus souvent la représentation de saintes, sainte Christine dans le manuscrit d'Autun (vol.IIa, fig.109) et sainte Suzanne (fig.108). Sainte Barbe est encadrée par deux colonnes dans le Soth's 1982 (fig.99).

La représentation du Christ bénissant dans le *livre d'heures à l'usage d'Amiens* est soutenue par ce type de colonnes (vol.IIa, fig.60). Dans celui de *Leeds*, deux colonnes de marbre alternativement rose et verte soutiennent une voûte gothique pour l'Annonciation (fig.24) et une seule en marbre rose pour la représentation de David (fig.32).

Dans les *Heures de la collection Tenschert*, une colonne décorée de fleurs de lys ajoutée à un mince trait à la feuille d'or isole la scène de l'Office des morts de la bordure marginale (vol.IIa, fig.17). Un deuxième pilier plus monumental sépare l'espace noir et obscur d'où émerge la Mort, de l'espace coloré et éclairé du monde des Vivants.

Le peintre excelle dans l'utilisation des ornements réticulés qui contribuent à donner à l'ensemble de la miniature une légèreté et une élégance propice à la contemplation.

Les exemples sont nombreux dans le manuscrit de la *Geste de Rhodes*. Une dentelle aux fils d'or s'applique directement sur l'image tout en étant rattaché au cadre et se superpose aux lucarnes du toit (vol.IIb, fig.51). La dissymétrie est largement utilisée. Les réticules d'or peuvent être plus fournies à gauche qu'à droite (vol.IIb, fig.77) ou encore le plein de la partie gauche répond au vide de la partie droite (fig.80). Sur la majeure partie des miniatures relatant le siège, les éléments du décor se posent sur la partie supérieure du cadre allégeant l'ensemble (fig.54-57-50-49), ce qui contraste avec d'autres où un cadre imposant et massif répond à une architecture d'intérieur très fournie.

On retrouve cette même finesse et ce même principe de décor réservé à la partie supérieure du cadre dans le *Pontifical* où peu d'éléments extérieurs à l'image viennent troubler le regard puisque le parchemin est vierge de bordure marginale. Ce parti pris esthétique met en valeur la position de l'évêque.

*L'orfèvrerie* semble réservée à une catégorie de miniatures dont le peintre s'attache à souligner l'importance. Dans les *Heures à l'usage de Mâcon*, un cadre d'orfèvrerie entoure les deux miniatures où les commanditaires sont représentés (vol.IIa, fig.69-73) ainsi que celle qui clôt le manuscrit (fig.86).

La première miniature de la Vie de saint Louis adopte ce type d'encadrement de manière magistrale (vol.IIb, fig.1). Un cadre imitant l'orfèvrerie, composé d'une alternance de perles et de pierres précieuses disposées en quinconces enchaînés, rappelle curieusement la bordure de la reliure orfébrée des Évangiles de la Sainte Chapelle<sup>263</sup>. Il sera repris beaucoup plus loin sur quatre folios consécutifs (vol.IIb, fig.40-41-43-45), le folio intermédiaire (fig.42) se différenciant par un encadrement gothique de couleur lie-de-vin. La largeur accordée au cadre des derniers folios évoque les panneaux précieux de châsses ou de reliquaires serties de pierres et de perles.

*La statuaire* est omniprésente et le peintre joue sur l'épaisseur du cadre pour introduire des sculptures dans des niches dont l'existence est liée à la scène centrale.

Les scènes de dédicace adoptent la formule « typologique » de statues en grisaille posées de chaque côté de l'arc supérieur du cadre. Les statues de Charlemagne et de saint Louis accompagnent la remise du manuscrit de la *Vie de saint Louis* au cardinal de Bourbon, celle

---

<sup>263</sup> B.N., ms latin 8851

de Saint Jean-Baptiste est associée à Pierre d'Aubusson lors de la remise de la *Geste de Rhodes*.

La Vie de saint Louis offre des exemples très éloquentes de statues en filigrane disposées en évidence sur le cadre, nous n'en citerons que quatre:

- Une Vierge à l'enfant dans une niche centrale accompagne le débarquement du roi à Damiette (vol.IIb, fig.27).
- Dieu le Père et le Pape bénissent la bataille de Mansoura où saint Louis est fait prisonnier (fig.29).
- Un cardinal, un évêque, un moine, un roi et Mahomet assistent à l'arrestation de saint Louis, sachant que la statue qui occupe la place centrale est Mahomet, le vainqueur du moment, (fig.30).
- L'ange de l'Annonciation et la Vierge Marie se font face et accompagnent la scène du massacre des ouvriers de Sidon (fig.32)<sup>264</sup>.

Dans les *Heures à l'usage d'Amiens*, deux miniatures en pleine page (vol.IIa, fig.53-58) adoptent un cadre avec des statues posées à l'extérieur. Sur le cadre de l'Annonciation, elles sont comme dédoublées de chaque côté du baldaquin gothique qui coiffe la loggia.

Sur les deux miniatures des *Heures de Sotheby's 1997*, le cadre posé sur un entablement subit le même traitement que la figure (vol.IIa, fig.111-112). Il se rapproche du spectateur et s'épaissit en largeur et en profondeur donnant l'illusion d'une niche. Les sculptures en filigrane sur les montants latéraux ont ainsi plus de relief.

Certains manuscrits adoptent des *formules originales* qu'on ne rencontre qu'une seule fois ou rarement dans le corpus.

La rencontre d'Anne et Joachim des *Heures à l'usage de Mâcon* est entourée par une bordure constituée d'éléments d'orfèvrerie qui est interrompue sur un des côtés (vol.IIa, fig.71). Le cadre a été évidé faisant place à deux statues d'Adam et Eve posées sur un piédestal soutenu par une fine colonne. Elles encadrent l'entrée de la porte de la rencontre. Figures typologiques

---

<sup>264</sup> Des vierges ou saintes femmes observent la scène de trahison (f.38v).

- L'histoire du mouvement des Pastoureaux déborde sur le cadre : l'un célèbre un mariage pendant que l'autre donne l'absolution à un pénitent (f.51v). Ces détails illustrent le passage de la chronique où il est dit que les Pastoureaux agissaient comme des prêtres et s'arrogeaient le droit de confesser et de bénir les mariages<sup>264</sup>.

- Le Christ bénissant face à une moniale en prière entoure la mort et l'inhumation de Blanche de Castille, la mère du roi (f.55).

- Le roi Louis IX et une vertu encadrent les folios 59v et 64v, un prélat et un laïc le folio 69v.

de même dimension que les deux autres, elles prennent vie sous les yeux du lecteur et symbolisent la venue d'une nouvelle Eve, Marie.

Sur le folio 146 des *Épîtres de saint Paul*, l'encadrement « s'emboîte » sur la totalité de l'image tel un baldaquin constitué de colonnettes qui assurent la séparation entre les différents événements de l'histoire et en fixent la chronologie (vol.IIa, fig.125).

Le cadre ne semble pas avoir été conçu comme un simple élément de décor mais il assure un certain type de transition entre le texte et l'image, à la fois en isolant l'image et en l'associant à un espace scénique. La matérialité du cadre crée un espace clos que le regard doit franchir avant de s'imprégner de l'histoire.

### **c) Éléments de structure**

Les scènes compartimentées, c'est-à-dire la représentation de plusieurs scènes sur une même image, est un système de représentation fréquemment utilisé par les enlumineurs parisiens de cette époque. François Avril souligne toutefois que notre artiste ne s'enferme pas dans le procédé puisqu'il l'abandonne au milieu du manuscrit de la *Vie de Mgr St Louis* au profit de compositions plus amples.

L'horizon placé très haut permet au peintre d'inclure un maximum de scènes et de conduire le regard dans des directions multiples. L'œil est alors en instabilité permanente.

L'absence du vide caractérise cet espace occupé dans sa totalité par un système de fenêtres qui s'ouvrent au centre et sur les parties latérales sur une infinité de lieux extérieurs ou intérieurs. Sur certaines miniatures, le regard peut se projeter sur cinq lieux différents (vol.IIb, fig.164).

Le plus souvent, des éléments d'architecture ou des rochers en pain de sucre assurent la transition d'un lieu à un autre. Dans le premier cas, les scènes s'imbriquent les unes dans les autres à la manière d'un jeu de cubes alors que dans le deuxième cas, elles se déroulent avec une fluidité apparente, le paysage unifiant l'ensemble.

### **d) Éléments d'architecture**

Des éléments d'architecture servent de séparation entre les différentes scènes.

La tour massive qui sert de prison à saint Paul (vol.IIa, fig.118) aide à la différenciation de la scène suivante. Un mur en diagonale coupé à mi-hauteur (vol.IIb, fig.32) instaure une séparation franche entre la scène de massacre de la ville de Sion où se tient saint Louis et l'extérieur. Un mur identique isole les scènes annexes de la rencontre d'Anne et Joachim à la

Porte d'Or, événement central inséré dans un espace divin clos (vol.IIa, fig.50). Ces éléments constituent des obstacles qui s'imposent au regard contraint de s'arrêter.

A l'inverse, des murs s'ouvrent et jouent le rôle de fenêtres pour laisser voir ce qui se passe à l'intérieur ou à l'extérieur, ici une procession (vol.IIb, fig.34), là la construction d'une abbaye (fig.38), là encore des ateliers d'artisans, des messes qu'on célèbre, un tremblement de terre et même grâce à un découpage astucieux du gaillard d'avant d'un bateau, un déjeuner à bord de la nef des Hospitaliers avec le prince Djem (vol.IIb, fig.62-87-96).

Une colonne divise parfois l'espace en deux parties le plus souvent inégales. Sans évoquer deux lieux différents, elle suggère deux moments ou deux mondes que le lecteur est invité à dissocier.

Dans les *Heures à l'usage de Mâcon*, la Vierge en adoration devant l'enfant Jésus occupe à elle seule un espace plus large de quelques millimètres, à peine perceptible. Les deux lieux sont séparés par une colonnette soutenant deux arcs gothiques (vol.IIa, fig.81).

Dans la *geste de Rhodes*, la colonne introduit un temps de pause entre la rencontre diplomatique du prince Djem et de Pierre d'Aubusson et les festivités, deux temps pourtant simultanés mais deux mondes différents. Des serviteurs attendent de poser les plats pendant que des musiciens jouent de la trompette et d'autres instruments (vol.IIb, fig.99).

Lors de la consultation du Pacha auprès des chefs de son armée, une colonne sculptée de style gothique met en évidence cette séparation entre le Paléologue et ses conseillers d'un côté et l'armée de l'autre (vol.IIb, fig.52).

Des colonnes identiques séparent des scènes de la *Vie de saint Louis*. A la différence des scènes précédentes, elles assurent une succession dans l'espace et dans le temps.

La mort de Blanche de Castille est précédée du sacrement des malades (vol.IIb, fig.35). Le jugement d'Enguerrand de Coucy précède celui du frère du roi, Charles d'Anjou, sommé de régler ses dettes (fig.37). La prise d'habit de la sœur du roi précède la remise des chaînes de pénitence à sa fille par un messager (fig.38).

### **e) Éléments de paysage**

Le rocher en pain de sucre est une formule récurrente pour isoler les scènes et bloquer le regard, l'obligeant à pratiquer un arrêt sur image.

Dans la vie de saint Louis, ils sont réduits le plus souvent à un ou deux rochers par image. On peut toutefois dénombrer jusqu'à six rochers disséminés sur la scène de la bataille de Mansoura (vol.IIb, fig.29).

Lors de la conversion de saint Paul sur le chemin de Damas, un imposant rocher l'isole des scènes annexes, procédé qui incite à se concentrer sur la figure centrale (vol.IIa, fig.115).

La séparation entre les différentes scènes n'est pas toujours aussi clairement suggérée. La réduction des figures permet alors de différencier un arrière-plan mais elle ne rend pas la lecture plus aisée pour autant.

### **f) Éléments de décor**

Certains éléments décoratifs servent aussi à isoler une figure ou un groupe de figures.

Le tissu damassé suspendu derrière un personnage permet de l'isoler de l'architecture intérieure ou d'un éventuel mobilier et ainsi de le projeter en avant. Dans les Heures de Mâcon, un large tissu est suspendu entre deux colonnes derrière la Vierge couronnée. Elle acquiert ainsi un statut de figure de contemplation identique à celui de la statuaire.

Le baldaquin est un autre moyen d'isoler les personnages, lors des scènes de dédicace par exemple ou de l'Annonciation (vol.IIa, fig.13-1-24).

## **2) Jeux de perspective**

La profondeur est suggérée à la fois par des lignes de fuite traditionnelles comme un chemin sinueux ou un dallage, par un ensemble de lignes droites ou de diagonales et enfin par des plans parallèles qui se succèdent jusqu'à l'horizon.

### **a) Lignes de fuite**

Le manuscrit du siège de Rhodes offre plusieurs exemples de jeux de lignes utilisées dans la construction de l'espace scénique.

Les deux estrades qui encadrent le trône sur le folio de dédicace sont dirigées vers les deux ouvertures où deux personnages discutent avec des singes tandis que les visages des Hospitaliers ainsi que le haut des stalles convergent vers la chaire centrale (vol.IIb, fig.49).

Lors de la confrontation entre les deux armées, une diagonale part d'un groupe de rochers à droite de l'image et au premier plan vers les différents suppliciés en arrière-plan créant ainsi une ligne naturelle de séparation (fig.50).

Sur une des nombreuses scènes de combat, la ligne constituée par un premier rempart mène au camp turc puis est interrompue par la tour détruite pour repartir dans le sens contraire vers la croix dessinée dans le ciel (fig.76).

Dans la scène du massacre de Sidon, les lignes des deux murs se croisent là où l'échafaudage a été détruit et où gisent les corps des deux ouvriers (vol.IIb, fig.32).

Les lignes sont toujours destinées à créer des points d'impact sur un élément essentiel de la narration.

Pour décrire la bataille de Mansoura, une diagonale part de l'angle gauche où sont allongés les morts et les blessés, se pose sur les trois cavaliers au galop en train de décocher des flèches sur l'ennemi et s'achève sur la ville fortifiée en arrière plan (vol.IIb, fig.29). Les trois cavaliers forment à eux seuls un groupe digne d'être observé pour eux-mêmes.

Dans la scène de comparution de saint Louis devant le sultan, les regards du soldat agenouillé et du sultan vont se poser sur le visage de saint Louis (fig.30). L'impassibilité du visage de saint Louis contraste fortement avec l'agressivité presque audible du soldat.

Une ligne courbe est utilisée pour décrire la foule qui accueille le prince Djem sur la place de Rhodes qui se trouve ainsi surélevée. Le lecteur a le privilège d'avoir à la fois une vue sur l'arrivée du prince au port et sur la place à l'intérieur des remparts (fig.97).

Ce réseau de lignes fait appel à des notions de perspective aussi bien mathématique qu'empirique et permet de guider l'œil de manière efficace.

### **b) Plans parallèles**

Une succession de plans parallèles entrent parfois dans l'organisation de scènes extérieures. Cette disposition est cependant très relative, les scènes étant toujours démultipliées et donc le paysage est soumis aux mêmes restrictions.

Sur une des miniatures de David et Bethsabée, pas moins de quatre plans se succèdent avant d'arriver au château qui se déroule en arrière plan et clôt l'horizon (vol.IIa, fig.97).

Certaines scènes de guerre de la Vie de saint Louis se déroulent sur trois plans parallèles, un premier plan constitué d'un sol caillouteux occupé par des personnages, un second plan constitué d'un paysage verdoyant où sont disséminés des éléments d'architecture et de paysages, des arbustes ronds ou pointus, des rochers et enfin un horizon bleuté de type flamand (vol.IIb, fig.29-32-33).

Pour autant, ce type de paysage n'existe pas pour lui-même mais sert de toile de fond à la narration.

### **c) Points de vue multiples**

L'œil est aussi soumis à des variations de points de vue qui créent des distorsions de perception. Dans la plupart des descriptions architecturales, l'artiste adapte ses architectures à la mise en place des personnages et aux points de vue qu'il souhaite développer.

Un des folios du siège de Rhodes propose deux points de vue, l'un en hauteur qui englobe une partie de l'île occupée par la flotte turque et ses campements et l'autre rapproché, remontant vers le lecteur et dévoilant la rencontre de l'armée turque avec le Pacha (vol.IIb, fig.79). La vision est quelque peu troublée par une position surélevée qui place le lecteur dans la situation d'un intrus.

### **d) Disposition des figures**

Différentes techniques illusionnistes sont utilisées par le peintre pour contenir et contracter l'espace ou à l'inverse l'élargir. La disposition des figures dans ces espaces jouent un rôle fondamental et oriente la perception même du lecteur qui est invité à entrer dans la scène ou au contraire à s'en écarter.

Les personnages en groupe sont souvent vus en perspective plongeante et placés de part et d'autre de l'image ou sur un seul côté. Ils sont là en observateurs de la scène (vol.IIa, fig.118-127). Ils peuvent aussi occuper tout l'espace central, occultant quelque peu les scènes annexes. Ils deviennent alors acteurs. Le groupe des Pastoureaux évoqué dans la vie de saint Louis est saisissant de ce point de vue. Une foule compacte de bergers partant d'un horizon lointain s'avance en masse vers le lecteur (vol.IIb, fig.33). Une perspective identique est utilisée pour l'Arrestation du Christ au mont des Oliviers dans deux livres d'heures, avec cet effet d'être plongé littéralement dans la scène (vol.IIa, fig.18-91).

### **e) Plans rapprochés et coupés**

Le peintre utilise des plans rapprochés et coupés de manière à élargir l'espace scénique vers le lecteur. Les personnages sont alors coupés ou débordent du cadre (vol.IIb, fig.26)

Trois des quatre chevaux qui écartèlent saint Hippolyte sont coupés, donnant toute son ampleur au corps nu du saint qui occupe la profondeur de l'image (vol.IIa, fig.66). Le peintre veut insister sur le mouvement de l'écartèlement.

L'aile de l'ange de l'Annonciation du *livre d'heures de Leeds* est coupée (vol.IIa, fig.24) ainsi que les drapés de la Vierge et de l'Ange, écartant ainsi les rebords du cadre, les mêmes drapés

s'étalant démesurément sur le sol, un moyen de donner une consistance plus grande aux personnages (vol.IIa, fig.16-25-57).

#### **f) Figures repoussoir ou inversement**

Des personnages disposés au premier plan, seuls ou par groupes de trois ou quatre, vus de dos, de profil ou de trois-quarts, debout ou assis jouent le rôle de repoussoir de la scène invitant le lecteur à pénétrer dans l'image pas à pas (vol.IIb, fig.49-82-28-30).

Au premier plan, un soldat aide saint Louis à mettre ses étriers, un autre est vu de dos en train de se hisser sur son cheval (fig.34).

Au mont des Oliviers, un soldat est vu de dos, un autre tombe, mouvement repris quelques folios plus loin par un homme surpris par la Mort (vol.IIa, fig.17-18).

Au mariage de sa fille Blanche, un petit page debout sur le côté droit, tient une balayette d'une main et de l'autre une lanterne. Il fait face à un musicien qui joue de la harpe. Les deux personnages ont le regard tourné vers le lecteur qu'ils invitent à assister à la cérémonie (vol.IIb, fig.42).

Une disposition fréquente semble être un appel à la méditation.

Deux femmes sont agenouillées de dos au pied du lit de la reine Blanche et une autre prie assise sur le côté (fig.35). On retrouve ce type de posture à plusieurs reprises autour des chaires de prédication de saint Paul (vol.IIa, fig.121) ou de Guillaume Caoursin (vol.IIb, fig.82). L'un des personnages adopte une position de méditation, les yeux fermés, la tête posée sur une main, invitant le lecteur à adopter un type de recueillement imposée par le sujet même de l'image.

#### **g) Jeux de perspective**

L'alignement en perspective de l'arrière-train richement caparaçonné de cinq destriers est sans doute davantage un jeu de construction mais en même temps, il témoigne de la grande connaissance du peintre de tout ce qui touche à la guerre (vol.IIb, fig.65).

Il multiplie avec un bonheur manifeste les postures et les mouvements des cavaliers et de leurs montures en temps de guerre ou de paix malgré des perspectives et des proportions inégalement respectées. Un mouvement de tête de cheval retournée vers le lecteur est réutilisée à plusieurs reprises (fig.45-34-97).

### **3) Personnages**

Deux types de silhouettes co-existent, des silhouettes élancées et cambrées ou droites, d'autres plus courtes et rondes. Sur la scène de dédicace du manuscrit de saint Louis, les personnages de gauche qui entourent le cardinal de Bourbon ont des silhouettes plus épaisses mais respectant les proportions. Ils portent des toges ou des habits d'ecclésiastiques et sont coiffés de toques. Ceux de droite ont des silhouettes élancées, peut-être parce que plus jeunes ou plus simplement pour souligner une différence de statut, les lettrés d'un côté et les seigneurs de l'autre (vol.IIb, fig.1).

Les silhouettes très longues de Titus et des soldats qui l'entourent contrastent avec la figure plus arrondie et plus souple de Flavius Josèphe (fig.103). De même les seigneurs qui entourent Charles VIII lors de la remise du livre des Tournois ont ce caractère efféminé qui s'oppose à la figure du célèbre bibliophile flamand, Louis de Gruthuuse, beaucoup plus ronde et naturelle (vol.IIb, fig.110).

L'ange de la collection Tenschert adopte une forme allongée présente sur plusieurs livres d'heures (vol.IIa, fig.24) tandis que sur d'autres les figures sont plus arrondies (vol.IIa, fig.1-53).

#### **a) Expressions**

Lorsqu'ils sont disposés en groupe, les personnages s'animent et font des gestes le plus souvent codifiés en rapport avec l'histoire, d'approbation, de surprise ou d'étonnement. L'image donne à voir et à entendre. On peut presque entendre la clameur de la foule lors du retour de David ou l'agitation qui se crée autour des soldats en fuite, l'animation au sein de la troupe de soldats au pied de la Croix ou encore les conversations alimentées par le martyre de St Hippolyte (vol.IIa, fig.14-29). Cela est particulièrement sensible dans les scènes de dédicace où les commentaires semblent nombreux (vol.IIb, fig.1-48-82).

Des expressions se lisent sur les visages même si bon nombre d'entre eux sont impassibles (vol.IIIb, fig.1 à 6). On est sensible aussi bien à la joie partagée de Joachim et d'Anne qu'à la délicate attention de Joseph envers Marie ou à la douleur de Marie au pied de la croix avec ses petits poings serrés et ses sourcils arqués. On participe tout autant à l'étonnement de Néron devant la chute de Simon le Magicien qu'à la joie des retrouvailles des époux et des épouses au retour de croisade.

Même si les attitudes sont souvent contenues et empreintes d'une grande réserve, il y a une sensibilité réelle du peintre aux émotions telles que la souffrance et la peur, la colère et l'emportement.

La terreur de la femme devant la Mort est lisible ainsi que la fureur de l'homme surpris dans sa promenade avec sa belle ou encore la colère de la femme de Manfred forcée de se soumettre à la volonté de Charles d'Anjou (vol.IIIb, fig.7 à 9).

L'agressivité des deux Sarrasins lors de la comparution de saint Louis devant le sultan, qu'accroissent les proportions démesurées des figures et la description détaillée de leur tenue, saute aux yeux du lecteur (fig.10).

Les bouches s'ouvrent laissant parfois voir les dents. Les anges chantent, les clercs proclament une parole lors d'une bénédiction ou d'un baptême. Un traître parle, un homme s'adresse à voix haute à son voisin lors d'un mariage. C'est aussi le procédé choisi pour dire l'horreur sur les visages des mourants ou juste décapités (fig.11 à 16).

La maladie est savamment restituée. Le visage de saint Louis est livide sur son lit de mort, de même celui de sa mère qui reçoit le sacrement de l'extrême-onction.

L'homme alité que saint Paul a guéri sur l'île de Malte est pâle et maigre (vol.IIIb, fig.17-18). Toutes ces expressions sont des caractéristiques de l'art flamand en général, très attentif à rendre compte de son environnement naturel sans se soucier de le modifier pour des raisons de critère esthétique.

### **b) Visages**

Le peintre travaille sur les modelés plus que sur les lignes. Il dispose des touches de couleurs ou des traits à quelques endroits précis du visage, les sourcils, les cils, les pupilles, la base du nez et une partie seulement de l'arrondi du visage et autour des doigts de la main. Le plus souvent un trait marque une lèvre supérieure tombante et un autre, épais et court, la lèvre inférieure. Quelques touches de rouge sont parfois posées et le bas du visage est ombré d'une couleur rose orangée appliquée de manière très discrète.

Une similitude pourtant caractérise bon nombre de visages. Les visages de femmes sont empreints d'une grande douceur et sont reproductibles à l'infini. Les femmes qui entourent l'écrivain de la *Vie de saint Louis* sont toutes identiques, seules leurs attitudes changent. Il n'y a pas de réelle individualisation mais plutôt un idéal féminin selon les canons d'une époque, représenté par une carnation blanche et un front haut dégagé (vol.IIIb, fig.19-20).

Le visage de Blanche, fille de saint Louis, est peint avec beaucoup de délicatesse. Des traits

fins soulignent un visage ombré de rose et des yeux en amande (fig.21). Deux de ses suivantes reproduisent pourtant le même schéma qui s'applique aussi au folio suivant, sur le visage de la femme de saint Louis, Marguerite de Provence (fig.22).

Certaines figures de la Vierge sont particulièrement fines et gracieuses comme celle des heures à l'usage de Mâcon, que ce soit la Vierge Couronnée ou celle de l'Annonciation aux longs cheveux déroulés sur le dos (fig.23-24).

A l'inverse certains visages d'hommes sont caractérisés par une certaine rusticité et une rudesse de traits. D'autres ont des caractères très affirmés, proches de la caricature. Le chef des Pastoureux est dépeint avec un visage émacié et long, des traits très marqués, des cheveux longs et une barbe divisée en deux (fig.25). On retrouve ce même faciès dans une figure de Dieu le Père (fig.28) et dans celle de Titus et des deux soldats qui l'accompagnent malgré des traits moins prononcés dus à un point de vue plus éloigné (fig.26).

Le visage de saint Christophe reprend les traits de saint Paul, visage arrondi avec une longue barbe séparée en deux (fig.27) et se rapproche de celui du Pacha dans son palais de Topkapi (vol.IIb, fig.52).

Sur la scène de dédicace du *Livre des Tournois*, la plupart des visages sont identiques et reproduits indifféremment de profil ou de trois-quarts, y compris la figure du roi, les profils étant traités de manière très plate, comme une simple découpe. Seuls quelques-uns sont différenciés dont celui qui remet le livre au roi Charles VIII, Louis de Gruuthuyse. Le personnage debout à côté de lui est répété de profil et de trois-quarts (vol.IIIb, fig.30).

Le peintre reproduit aussi des types de figures pour les jeunes gens. Le jeune page qui accueille le roi et sa femme sur le bateau au départ de Damiette réapparaît comme messenger auprès de sa fille ou comme l'écuyer d'un des frères du roi (vol.IIIb, fig.31 à 33).

Un même dessin peut être employé indifféremment pour un homme ou une femme.

Le visage de saint Louis (fig.34) est réemployé pour le dessin de profil de sa sœur Isabelle qui prend l'habit monastique.

L'ange de l'Annonciation et Marie se ressemblent sur plusieurs manuscrits (fig.35 à 37).

### **c) Portraits**

Quelques visages se distinguent du lot par des traits différenciés qui ont valeur de portrait.

Le visage du cardinal de Bourbon, sur la scène de dédicace, correspond au portrait réalisé par le Maître de Moulins dont une copie réside au Musée de Chantilly. D'autres personnages de l'assemblée qui l'entourent sont des portraits de personnalités connues dont l'un d'eux avec

un visage très allongé qui a son regard tourné vers nous. La duchesse de Bourbon porte une coiffure spécifique qui correspond à une réalité (vol.IIb, fig.1).

Pierre d'Aubusson et certains de ses conseillers bénéficient de véritables portraits même si le visage du grand Maître apparaît plus âgé qu'il ne l'était en réalité. Le visage de l'un d'entre eux que l'on retrouve quelques folios plus loin se remarque ainsi que le regard très concentré d'un des chevaliers en robe bleue. Le prince Djem, quant à lui, se reconnaît à un visage très fin (vol.IIIb, fig.39 à 41).

Des visages se distinguent par un beau modelé (fig.42) comme celui du berger au chapeau bleu, derrière le chef des Pastoureaux, ou au contraire par une certaine dureté. L'âge avancé d'Elizabeth, lors de la Visitation, autorise sans doute le peintre à durcir ses traits alors que la douceur reste le privilège de la jeunesse (fig.43).

L'évêque qui donne les derniers sacrements à la mère de saint Louis est aussi peint avec beaucoup d'attention et de soin et semble être unique (fig.44).

Le visage doux d'une amazone se reconnaît dans la suite royale et séduit davantage que celui du messenger d'un chef tartare (fig.45-46).

Il y a donc des visages adaptés aux circonstances, c'est-à-dire des modèles, ce qui n'exclut pas une observation et une attention à la figure humaine. Comme pour les expressions, les portraits pris sur le vif se veulent être sans concession. La femme n'est pas davantage épargnée comme on pourrait le penser de premier abord. La jeunesse est toutefois soulignée chez les jeunes garçons en particulier, qu'ils soient de la noblesse ou du monde rural ou ouvrier. Hormis les portraits d'apparat qui occupent les scènes de dédicace, ils se trouvent dispersés au milieu de l'assemblée. Au lecteur de les reconnaître à un regard de côté ou une tête penchée.

## **6) Réalisme et naturalisme**

L'artiste aime se référer au réel donnant à certaines situations un caractère concret relevant de la vie courante. Il a aussi ce don d'observation qui lui permet de donner une impression de vie à tout ce qu'il touche, les mouvements du corps, la vie animalière, le travail de l'homme, les rencontres festives. Certaines scènes sont toutefois empreintes d'un réalisme outrancier qu'on peut presque qualifier d'hyperréalisme, comme se le peintre prenait plaisir à choquer le lecteur. Cette absence d'idéalisme dans la représentation procède bien d'une approche flamande.

### **a) Mouvements naturels**

Certains mouvements sont décrits avec beaucoup de naturel et sont indubitablement le fruit d'une observation directe.

Le calendrier du livre d'heures à l'usage d'Amiens offre un bel exemple d'étude des gestes des paysans à travers une seule figure. Le geste du semeur, de celui qui coupe le blé avec une faux ou qui coupe le bois mort, celui qui tond le mouton, qui tue le cochon, ou encore celui qui foule le raisin tout en goûtant le vin dans un gobelet, tous ces gestes, même si la perspective reste encore maladroite, sont d'autant plus vivants qu'ils sont exécutés par un seul personnage et qu'aucune anecdote ne vient troubler le regard (vol.IIa, fig.38 à 49).

Le corps de Paul qui s'écroule sous les jets de pierre est saisi avec beaucoup de naturel. On ressent le lent affaissement du corps qui n'offre plus de résistance, en même temps que ses yeux se ferment (vol.IIIb, fig.56).

Il en est de même du geste de la femme qui se baisse pour ramasser une pomme, geste d'autant plus convaincant qu'il n'y a pas de cassure dans le mouvement (fig.57).

Un homme penché sur son bâton, genoux fléchis, écoute attentivement saint Louis désireux de le convertir, lui et ses compagnons (fig.58). L'intérêt qu'il porte au discours est manifeste.

Le soldat qui retient Paul pris par le mal de mer avant d'arriver à Malte est un geste d'attention assez inattendu (fig.59).

Le geste du marin qui affale ses voiles semble avoir été saisi sur le vif (fig.60).

### **b) ...décomposés**

Pour s'accorder au dynamisme de la narration, les enchaînements successifs sont juxtaposés sur une seule image, ce qui a pour effet de voir l'action se démultiplier et donc d'augmenter le temps d'arrêt imposé au lecteur.

Sur une série de petites miniatures, deux événements consécutifs sont traités sur une même image. Un ours urine sur une croix puis s'écrase mort sur le sol. Plus loin, un sarrasin frappe la croix de son poing et sa main se dessèche, un autre urine sur la croix puis se retrouve mort. Le lecteur devient ainsi le témoin d'une série de gestes blasphématoires qui engendrent immédiatement la colère divine (vol.IIb, fig.16-17).

La lapidation de Paul est exécutée par trois hommes qui exécute trois mouvements à la suite : l'un ramasse les pierres par terre, l'autre en retient quelques-unes dans un pan de son manteau tout en les lançant de son autre main et un troisième s'apprête à le lapider (vol.IIIb, fig.47-48).

Dans un même espace, on assiste à la chute d'un soldat du haut de la tour pendant qu'un autre lance une pierre et un troisième au sol se protège avec son bouclier. Pendant ce temps, deux autres soldats s'apprêtent à prendre d'assaut la tour avec une échelle (fig.49).

Au même titre que les actions, les gestes sont décomposés. Simon le Magicien tombe au sol en trois temps sous le regard ébahi de Néron (fig.50).

Une épée tenue par trois hommes est vue sous trois angles différents, en l'air à la verticale, à l'horizontale et au-dessus de la tête puis enfoncée dans le corps (fig.51).

Le tir à l'arbalète est décrit en deux temps. L'un des soldats le pose à terre pour introduire la flèche, l'autre s'apprête à tirer. Un même tir est décomposé en trois temps lors de l'attaque des remparts de Rhodes par les Turcs (f.52-53).

Trois cavaliers turcs lancés au galop lancent leurs flèches sur les croisés, occasion pour notre artiste de transcrire trois gestes consécutifs (fig.54).

Les chevaux subissent le même traitement. Entremêlés sur le lieu de la bataille, ils obéissent à des perspectives approximatives et sont vus sous différents angles. Le corps du cheval blanc est rétréci pour traduire une position de retrait tandis que celui de couleur mauve pâle est allongé démesurément en position d'attaque (fig.55). Deux autres chevaux dont les cavaliers se rendent, se répondent, l'un de dos, l'autre de face.

### **c) Vie animalière**

Les animaux sont très présents sur les deux manuscrits les plus importants de notre corpus. Expressions d'un statut social et référence à la chasse, l'un des passe-temps favoris des seigneurs, les faucons sont les attributs traditionnels des rois, des nobles ou des seigneurs. Un faucon est souvent tenu par un des nobles de l'assistance dans les scènes de dédicace.

Les lévriers noirs ou blancs, assis aux pieds du roi ou tenus en laisse sont aussi signes de noblesse. Absents de la scène de dédicace des *Douze périls d'enfer*, un lévrier blanc est représenté dans la scène de prédication, assis au pied de la chaire, la tête tournée vers le roi. Il ne fait donc pas partie de l'univers féminin mais a une connotation royale et masculine (vol.IIb, fig.108).

### **d) Rencontres festives**

Plusieurs scènes de repas sont évoquées dans le manuscrit du siège de Rhodes. Le repas pris en compagnie du sultan respecte la tradition arabe qui est de manger assis sur des coussins à même le sol (vol.IIb, fig.101). Celui qui est pris à bord du bateau des Hospitaliers ne manque

pas d'originalité, puisque le lecteur, grâce à un procédé de gros plan et de découpe du gaillard d'avant, peut assister, tel un intrus, à la rencontre (vol.IIb, fig.96). Enfin un dîner officiel en tête à tête avec Pierre d'Aubusson est donné au palais du grand Maître (fig.99). Le peintre respecte scrupuleusement le récit fait par l'auteur :

« On leur servit toutes sortes de mets, et les assaisonnements dus à l'art des cuisiniers ne manquèrent point. Le barbare admire les moeurs des Latins. Il ne s'installe pas sans gêne, car il n'a pas les jambes repliées à sa manière habituelle. Il goûte d'abord les assaisonnements de l'index et dédaigne ce qui est doux, choisit ce qui est aigre. Tout en mangeant il examine les assistants et, penché sur la table, saisit la nourriture le corps courbé. Il jette fréquemment des coups d'oeil sur le grand maître pour voir comment il mange. Les musiciens ne manquèrent pas pour charmer l'ouïe par l'harmonie de leurs instruments. Entre autres, certain Britannique produisait des sons forts doux en pressant de l'avant-bras des soufflets reliés à quatre flûtes. La voix sonore des chanteurs ajoutait au charme. Mais le barbare, qui n'était pas habitué à un chant si suave, n'éprouva aucun plaisir jusqu'à ce qu'un Turc qui travaillait à la cuisine émit une mélodie avec un instrument barbare. Retrouvant alors son intérêt, Djem sourit un moment.<sup>265</sup> »

En plus de donner à voir, les images donnent aussi à entendre. Des femmes musiciennes accueillent David à l'entrée de Jérusalem au son des luths, violes et clochettes. Des joueurs de harpe, lyre, vièle, hautbois et cor animent le mariage de Blanche, la fille de saint Louis, avec Ferrant de Castille. Le son des cors, des trompettes et du hautbois emplît la salle où déjeunent Pierre d'Aubusson et son convive le prince Djem (vol.IIb, fig.99). Les anges musiciens accompagnent bon nombre de livres d'heures, le couronnement de la Vierge des *Heures à l'usage de Mâcon* restant l'exemple le plus abouti (vol.IIa, fig.83).

#### **e) Eloge des métiers**

Le peintre ne manque pas de faire l'éloge des métiers par la simple présence des artisans ou des paysans avec leurs outils et leurs gestes spécifiques (vol.IIIb, fig.76 à 83).

Un terrassier creuse à la pelle les tombes dans le cimetière de Sidon, un autre enfoncé jusqu'aux genoux creuse à la pioche. Des maçons élèvent le monastère de Longchamp avec pelles, pioches et truelles. L'un d'entre eux gravit une échelle avec sa coupelle sur l'épaule. Le fondeur de cloche est présent en arrière-plan lors de la bénédiction de la cloche par

---

<sup>265</sup> VATIN N., *Rhodes et l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem*, Paris, 2000, p. 61.  
240/315

l'évêque. Les ateliers de cordonnier ont leurs pignons ouverts sur la rue lors de la préparation de la défense de Rhodes. Les bergers de l'Annonce aux bergers sont un prétexte à une description détaillée de leurs outils.

Un maître d'œuvre et toute son équipe travaillent au chantier de réfection des remparts de Rhodes. Deux d'entre eux, les pioches sur l'épaule, sont chargés de rendre compte de l'avancée des travaux devant le Maître de l'Ordre. Dans le même esprit, l'échafaudage qui servait à bâtir et à élever les murs de la ville de Sidon occupe une place monumentale à côté des charniers pleins des ouvriers massacrés. La structure devient une sorte d'emblème du métier de maçon.

#### **f) Réalisme outrancier, hyperréalisme**

Le peintre prend plaisir à choquer le regard, à montrer plus qu'il ne faut pour la crédibilité de la scène, à aller au-delà de la simple anecdote pour se complaire dans une sorte de réalisme outrancier.

David rentre à Jérusalem en triomphe avec la tête de Goliath piquée littéralement au bout de son épée, les yeux encore ouverts tournés vers le lecteur (vol.IIa, fig.58).

Le sang coule abondamment que ce soit pendant les croisades de saint Louis ou le siège de Rhodes. Les chevaux tombent (vol.IIb, fig.28), les têtes sont tranchées et traînent sur le sol, les yeux encore ouverts, les jambes et les bras sont coupés laissant d'abondantes traces de sang.

Le roi assiste à la décapitation de deux hommes dont l'un a encore les cheveux dressés sur la tête en attendant son exécution imminente. Il observe en spectateur le sang qui continue de couler de la première tête tranchée (vol.IIb, fig.41). La mort est vue comme un châtement, une forme de damnation.

Les massacres sont constants. La révolte des Pastoureaux est violemment interrompue par les bourgeois de la ville de Bourges (vol.IIb, fig.33) qui les passent au fil de l'épée.

Pendant le siège de Rhodes, un croisé tue un soldat turc sous nos yeux avec sa lance. Derrière lui, des corps gisent sans vie, les uns sur les autres. Un bras est disloqué (vol.IIb, fig.65).

La dernière scène offre la vision d'un véritable carnage avec des corps déchiquetés, entassés les uns sur les autres, décapités, bras, mains et pieds sortant de l'eau, éclaboussant le sol de leur sang versé (fig.77).

Il insiste sur les détails de violence transformant certaines scènes en véritable caricature.

Un homme est marqué au fer rouge à l'aide d'un fer en forme de lys pour avoir blasphémé (vol.IIb, fig.39).

Les pendaisons sont multipliées presque à plaisir. Nul doute cependant qu'elles soient le reflet d'une réalité (vol.IIb, fig.33-37-39-50-69). Après la scène de dédicace, le récit du siège de Rhodes commence par la pendaison de plusieurs sarrasins offerts au regard du lecteur dans toute leur nudité. Ils subissent quatre types de pendaison : empalés, attachés à une potence, pendus par la tête et par les pieds. L'objectif premier des croisés de tuer les Ottomans nous est rappelé de manière implacable.

### **5) Goût pour le détail et l'anecdote**

Le détail est ce qui fait la spécificité du peintre, ce vers quoi son regard se fixe, ce qui l'attire dans le monde qui l'environne et qu'il va retraduire dans ses mises en scène. Il peut aussi être un élément porteur de message, avoir sa propre valeur symbolique. Il s'applique aux vêtements en tant que signe et symbole d'un statut social, mais aussi à des motifs de décor ou des scènes de vie quotidienne. L'anecdote est ce détail qui complète le récit mais qui n'est pas nécessaire à sa compréhension et qui appartient à la personnalité propre de l'artiste.

#### **a) Détail vestimentaire**

Le maître du Cardinal de Bourbon prête une grande attention aux vêtements dont il aime souligner les moindres détails. Il décrit avec autant d'intérêt les habits traditionnels des paysans ou des bergers que ceux des nobles, des rois ou des ecclésiastiques. Les manifestations publiques, les mariages, les départs ou les retours de croisade sont autant d'occasions de traduire le luxe exhibé par les membres de la famille royale ou les seigneurs.

Les vêtements sacerdotaux sont toujours décrits avec la précision due au rang des ecclésiastiques. Françoise Pouponnier, dans un livre sur la société du XV<sup>e</sup> siècle, décrit ainsi les vêtements des hommes d'église :

« l'aube de toile recouvre les vêtements quotidiens. Sur cette longue tunique à manches, ceinturée par un cordon qui retient aussi l'étole....sont revêtus des vêtements de forme et de fonction différente... Pour le diacre et le sous-diacre, il s'agit de la dalmatique, tunique assez courte, fendue sur les côtés. Le prêtre, lui, revêt la chasuble de forme circulaire avec une ouverture centrale pour passer la tête. L'évêque superpose la chasuble à la dalmatique. Ces tenues sont réservées à la célébration de la messe. Lors des autres cérémonies liturgiques et des processions, l'évêque et les prêtres posent sur leurs épaules des chapes, taillées en rotonde

comme les chasubles mais ouvertes devant [...] les cordons de fermeture disparaissent au profit de lourds fermaux d'orfèvrerie<sup>266</sup>. »

Nous retrouvons tous ces vêtements dépeints avec beaucoup de minutie dans le *Pontifical*, manuscrit réservé à l'évêque. Chapes, chasubles, dalmatiques, le peintre ne semble rien vouloir omettre.

Dans la vie de saint Louis, des pierreries bordent le bas des dalmatiques ou le rebord des chapes (vol.IIb, fig.12-15). Le luxe des vêtements de l'archevêque de Tyr détonne dans le contexte de la scène de massacre de Sidon. La chape ornée d'orfrois décorés de figures ainsi que la mitre et les gants blancs mis en avant contrastent avec la simplicité de la mise du roi. La scène est d'autant plus surprenante que l'évêque s'écroule mort à cause de la puanteur qui se dégage du lieu (fig.32).

L'ange Gabriel, l'envoyé de Dieu, a lui aussi revêtu la chape d'un évêque bordée d'orfrois pour l'Annonciation, signe de l'importance accordée à ce milieu clérical et Dieu le Père porte la tiare pontificale pour couronner la Vierge Marie (vol.IIa, fig.53-69-33).

Le vêtement permet aussi de définir un statut social immédiatement identifiable. Les membres du conseil de l'Ordre des Hospitaliers sont reconnaissables à leur grande robe noire marquée d'une croix blanche et au chapelet qu'ils tiennent, symbole de leur dévotion à la Vierge Marie. Ils les portent lors des grands rassemblements ou de la messe célébrée après le tremblement de terre ou lors de rencontres diplomatiques (vol.IIIb, fig.49-87-100).

La peinture de dédicace de la vie de saint Louis fourmille de détails vestimentaires s'appliquant aussi bien aux hommes d'église et hommes de loi ou de lettres reconnaissables à leur toque et à leur toge d'un côté et aux nobles de l'autre avec leurs aumônières fixées à la ceinture (f.3).

Un détail du rituel de confirmation nous est donné sur une des miniatures du *Pontifical*. Le jeune confirmé reçoit un bandeau, simple linge blanc, pour maintenir le saint Chrême sur le front jusqu'à complète absorption (vol.IIa, fig.129).

Le peintre s'attarde sur la description des matières comme le damassé des tissus ou les fourrures.

Dans le livre d'heures à l'usage d'Amiens, saint Joseph porte un vêtement damassé pendant la Fuite en Egypte, de même que Joachim quelques folios auparavant, manière efficace de

---

<sup>266</sup> PRIGENT C., *Art et société en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1999.  
243/315

l'honorer et de le considérer au-delà de son statut de charpentier ou de simple père nourricier, comme c'était souvent le cas (vol.IIa, fig.56).

L'hermine est aussi bien portée par saint Louis tout au long du manuscrit que par ses hommes de loi qui l'entourent pour rendre la justice ou par le cardinal de Bourbon en guise de plastron sous son manteau (vol.IIb, fig.1-37). Commanditaire du manuscrit, il est désireux d'apparaître dans toute sa magnificence.

L'hermine fait aussi partie de la garde-robe des femmes. Dans le livre d'heures à l'usage d'Amiens, l'une des femmes qui accueille David porte une robe bordée d'hermine, signe de son haut rang (vol.IIa, fig.58). Le jour de son mariage, la fille de saint Louis porte un petit gilet d'hermine sous une longue cape (vol.IIb, fig.42-43) et le jour du départ de la famille royale pour la dernière croisade, sa femme a revêtu une longue jupe d'hermine.

### **b) Coiffures**

Une véritable galerie de chapeaux animent les différentes scènes du manuscrit : chapeaux des paysans adaptés aux saisons, toques colorées des érudits, chapeaux des pastoureaux, chapeaux doublés de velours ou de soie des sarrasins, chapeaux pointus, toque noire de Pierre d'Aubusson (vol.IIb, fig.51).

A plusieurs reprises, des chapeaux agrémentés de plumes de toutes les couleurs, jaunes, rouges ou bleues, sont portés par les nobles sur leurs chevaux de parade mais aussi par le chef des Pastoureaux (fig.33-34) ou bien par les seigneurs qui entourent Charles VIII lors de la dédicace du Livre des Tournois. Ce détail plutôt de connotation festive devient incongru dans la scène des Pastoureaux qui représente une révolte.

Dans la première partie du manuscrit de la vie de saint Louis, le hennin est portée par les femmes. Il est remplacé dans la seconde partie, celle des miracles, par la coiffe et le décolleté carré selon la mode apportée par Anne de Bretagne<sup>267</sup>, détail qui pourrait confirmer un second temps d'exécution du manuscrit.

### **c) Armes et armures des chevaliers**

Les descriptions de chevaliers et d'armures parsèment l'ensemble des manuscrits historiques.

---

<sup>267</sup> Anne de Bretagne devient reine de France en 1491 par son mariage avec Charles VIII.

La figure la plus éclatante est celle de saint Louis qui, après avoir débarqué, se dirige vers la ville de Damiette sur un cheval richement caparaçonné, pendant qu'un écuyer l'aide à mettre ses éperons, représentation hautement emblématique du pouvoir royal (vol.IIb, fig.27).

Pour célébrer en quelque sorte la victoire de Charles d'Anjou, un chevalier tournant le dos offre à la contemplation du lecteur son magnifique bouclier en même temps que son armure et les différents tissus colorés qui la recouvre. Son épée atteint d'ailleurs des proportions quelque peu démesurées (f.73v).

Certaines armes sont mises en avant soit par contraste, c'est le cas des cimenterres des Sarrasins qui s'opposent aux épées des croisés, soit par intérêt stratégique. Deux arquebusiers de la cité de Damiette lancent leurs projectiles sur les bateaux qui ripostent par des tirs de canon (vol.IIb, fig.26-29).

La massue du Sarrasin concorde avec la barbarie des visages et a pris des proportions telles qu'elle semble n'attendre qu'un mot du sultan pour s'abattre sur les prisonniers (fig.30).

Les destriers, chevaux de combat, font aussi partie de l'armement. Ils sont vus sous tous les angles et les palefrois, chevaux de parade offrent des harnachements plus ou moins conséquents, le plus haut en couleur étant le destrier de saint Louis qui entre dans le port de Damiette (fig.27).

#### **d) Détails décoratifs**

Certains *décors d'église* s'imposent au regard à des moments précis de l'histoire.

Un retable dans l'église des Cordelières à Longchamp constitué d'un tableau représentant les stigmates de saint François et surmonté d'un Trône de grâce est bien mis en évidence (vol.IIIb, fig.51). L'image nous rappelle l'attachement de saint Louis à cet ordre issu des Franciscains ainsi que sa participation à la fondation de l'abbaye. L'appellation même de Cordeliers remonte à saint Louis qui remarqua des religieux très combatifs envers les Sarrasins lors de la croisade de 1250. On les appelait « de cordes liés ».

La description du baptistère dans lequel un juif converti est baptisé avant le départ de saint Louis pour la dernière croisade, s'accorde bien au luxe qui entourait les objets liturgiques encore au XV<sup>e</sup> siècle. Une vasque large et profonde décorée de perles sur son pourtour est fixée sur un pied incrusté de pierreries et de perles soutenu par des lions (vol.IIIb, fig.62). La précision des détails renvoie à un baptistère existant.

Un type de *décor intérieur* est récurrent sur un grand nombre de miniatures : une desserte recouverte d'une nappe blanche brodée et sur laquelle sont disposées des vases et des aiguières est un motif récurrent du décor des pièces d'habitation. Placée sous deux baldaquins de style gothique, elle jouxte le trône du sultan devant qui Saint Louis est amené à comparaître (vol.IIIb, fig.63). Elle est en arrière-plan de la rencontre entre deux chefs d'armées avant le siège de Rhodes (vol.IIb, fig.56) et on la retrouve dans la salle où saint Louis reçoit le légat du pape (vol.IIb, fig.39). Elle occupe également un côté de l'arrière-plan de la dédicace des *Douze périls d'enfer* (vol.IIb, fig.104).

Un décor unique dans le corpus sert de cadre à la scène de l'Office des Morts (vol.IIIb, fig.64). Le couple est surpris par la Mort devant un comptoir derrière lequel un homme est assis. Un coffre est posé dessus et des objets sont éparpillés sur le sol dont un masque, un collier, un chapeau, une ceinture. Un miroir porte le reflet du squelette à la manière des peintures de Van Eyck.

Certains éléments de décor font partie du registre de la *nature morte*, un savoir faire inspiré par les peintres flamands.

Dans la dernière scène de la *Relation du siège de Rhodes*, un repas organisé à la table du sultan retient toute notre attention (vol.IIIb, fig.65). La disposition des ingrédients du repas et des couverts sur une table recouverte d'une nappe dont les plis sont encore visibles transforme l'instant présent en une véritable scène de nature morte. La situation est d'autant plus incongrue que c'est le moment choisi pour assassiner le Pacha.

Sur la scène de dédicace, un espace central évidé est occupé par une variété d'animaux parfaitement à l'écart de la narration (fig.67). Un singe retenu par un boulet nous invite à pénétrer dans ce lieu hors du temps. Deux lévriers blancs tenus en laisse, un chien de berger, un deuxième singe au pied de l'estrade et un perroquet vert aux pattes rouges constituent l'ensemble de cette petite ménagerie. L'un des lévriers s'approche avec suspicion du singe et l'autre singe est en conversation avec un petit caniche. L'exotisme de la scène est également souligné par la présence d'un homme de couleur dont le regard est tourné vers le lecteur. Est-ce une volonté de l'artiste de rappeler l'exotisme de cette île du bassin méditerranéen ? Cette scène dénote une grande attention à la nature sous toutes ses formes.

Lorsque Pierre d'Aubusson se rend sur le chantier des remparts, l'espace central est réservé à toute une série d'instruments disposés sur le sol à la manière d'une nature morte : équerre, compas, marteau témoignent de la grandeur du métier de maître d'œuvre et des maçons qui

participent à l'édification des fortifications (vol.IIIb, fig.66). Elle est aussi la signature de l'architecte en chef qui n'est autre que Pierre d'Aubusson lui-même.

### **e) Détail anecdotique**

Certains détails sont quasi imperceptibles et placés à des endroits inattendus. Leur caractère énigmatique parfois « décalé » témoigne d'un esprit artistique qui ne craint pas la touche d'humour ou de fantaisie.

Que dire du diable qui tire la langue à l'aigle de Jean (vol.IIa, fig.78) ou de Adam qui manque de s'étrangler avec la pomme (vol.IIa, fig.71) ?

Qui est ce personnage curieux que l'on aperçoit sur le côté de la chambre d'apparat du cardinal ou ce visage qui sort des courtines (vol.IIIb, fig.68-69) ? Le singe derrière la figure agenouillée de David est tout aussi mystérieux. Que fait-il précisément à l'entrée d'une chapelle privée, un lieu imprégné de sérieux ? peut-être veut-il rappeler le péché de David, l'adultère (fig.70).

La présence des singes a ce caractère d'exception qui incite à prendre le temps de regarder les détails prodigués avec bonheur par notre artiste. Ils sont retenus par un boulet ou un rouleau accroché à une chaîne pour les empêcher de s'échapper et se mêlent aux chiens, petits et grands, de la scène de dédicace du Siège de Rhodes (vol.IIIb, fig.67). Un singe pareillement attaché précède la montée du couple royal sur le bateau accosté à Damiette (fig.71).

Placés dans l'encadrement d'une fenêtre, ils semblent appartenir à un décor dont ils ne peuvent s'échapper et sur la scène de dédicace du siège de Rhodes, ils entretiennent une conversation énigmatique avec deux inconnus (fig.72-73). On les retrouve mêlés aux autres chiens du premier plan. En dehors de l'exotisme de la représentation, on est tenté de chercher une signification symbolique.

Michel Pastoureau rappelle que le symbole médiéval est polymorphe et se construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance entre deux mots, deux notions ou deux objets. Il faut donc retrouver ce lien entre ce qui est apparent et ce qui est caché pour comprendre la vraie raison d'être d'un symbole. Si la présence de ces singes reste énigmatique, on peut y déceler ce goût de la parodie des élites très développée à la fin du Moyen Age, sachant que le singe représentait aussi la luxure.

Un modèle de chien de berger apparaît fréquemment. Le chien de berger qui suit l'un des pastoureaux est reconnaissable à son collier rouge à clochettes. On le retrouve en partie dans la scène de l'Annonce aux bergers des heures à l'usage d'Amiens (vol.IIIb, fig.74-75).

Un chien en boule, sorte d'élément passif de la scène, occupe souvent un premier plan et fait partie du décor. Il apparaît comme une signature de l'artiste.

## 7) Couleur

La richesse des coloris, l'heureux assemblage des tons froids et des tons chauds attestent des qualités indéniables de coloriste du peintre même s'il maintient une tradition déjà développée par Jean Fouquet, celle de l'utilisation des traits d'or pour traduire aussi bien le volume et les modelés que la lumière.

*L'or* se pose sur les tissus sous forme de traits plus ou moins resserrés et aussi sur les buissons et arbustes comme de petits points lumineux destinés à accrocher le regard. Il s'associe à un bleu profond pour traduire les nuages ou les étoiles dans le ciel et n'est pas étranger à l'atmosphère lumineuse de certains livres d'heures.

Des traits à l'or fin soulignent le modelé des drapés ou dessinent les tissus damassés et les brocarts (vol.IIa, fig.15-16-17-20). A eux seuls, ils esquissent les formes des signes du Zodiaque dans les Heures à l'usage d'Amiens sur un fond de bleu lapis-lazuli d'une opacité qui fait surgir les figures en filigrane d'or et comble le regard.

Les deux couleurs dominantes sont le bleu et le rouge orangé. Le jaune et le vert s'ajoutent à ces deux couleurs de base pour animer les personnages de l'image. Disséminées un peu partout, elles forcent l'œil à se déplacer d'un personnage à l'autre et aident à les différencier.

Le peintre distribue habilement les couleurs sur les vêtements. Il joue beaucoup sur les contrastes de toute nature en associant des couleurs complémentaires mais aussi en réduisant leur nombre pour en accroître l'intensité. Il ne craint pas d'utiliser le noir et le blanc de manière isolée.

*Le noir* des robes des Hospitaliers de Rhodes résonne d'autant mieux qu'il est rapproché du blanc des aubes et surplis des clercs (vol.IIb, fig.87).

*Le blanc* de l'architecture s'associe à la tenue blanche qui recouvre l'homme qui s'apprête à être pendu, situation rendue d'autant plus paradoxale par la présence d'un décor lumineux (vol.IIb, fig.69).

La blancheur des robes des hommes de l'armée du pacha, en contraste avec les vêtements colorés du pacha lui-même et de ses conseillers, illumine l'espace qui leur est réservé et

renvoie au paysage en arrière-plan évocateur des jardins réputés à caractère féerique du palais de Topkapi (vol.IIb, fig.52).

L'inhumation de la mère de saint Louis, Blanche de Castille se déroule avec les moniales vêtues de noir en opposition avec le rouge de la scène adjacente où elle reçoit des derniers sacrements (vol. IIb, fig.35). Seules les lumières des torchères ponctuent la scène de touches de flammes rouges et apportent leur propre vibration.

La danse macabre du livre d'heures à l'usage d'Amiens reprend cette tonalité de blanc qui se pose sur les vêtements mais aussi sur l'architecture. Elle contraste d'autant mieux avec le fond noir qui envahit la bordure marginale (vol.IIa, fig.59).

Dans le *Pontifical*, l'évêque se présente en aube blanche devant un ecclésiastique qui s'apprête à le revêtir des vêtements sacerdotaux (vol.IIa, fig.133). La couleur elle-même véhicule une idée de pureté ou de chasteté inhérente à la fonction d'évêque.

Le bleu est une couleur associée à la Vierge mais aussi à saint Louis et à la royauté. C'est aussi le ton des nombreux tissus et tentures, baldaquins, trônes, devants d'autel. Il entre enfin dans la composition des paysages atmosphériques présents dans tous les manuscrits, caractéristiques de la manière flamande.

Le rouge est particulièrement à l'honneur sur la peinture de dédicace de la vie de saint Louis, puisqu'elle envahit le lit et les vêtements. Le chapeau rouge cardinalice se confond même avec le couvre-lit (vol.IIb, fig.1).

La couleur rouge donne la tonalité du massacre de Sidon, le rouge évoque le sang qui coule et qui déborde sur les tissus blancs des charniers (fig.32).

Il entre en concurrence avec le blanc des lits des malades ou des mourants comme saint Louis sur son lit de mort ou sa mère recevant l'extrême-onction (fig.44-35). La vue d'un malade dans le *Pontifical* reprend le même schéma (vol.IIa, fig.135).

Le jaune utilisé sur certaines miniatures est une couleur naturellement pétillante. Elle est particulièrement présente dans trois manuscrits dits historiques : la Vie de saint Louis, la geste de Rhodes et la Guerre des Juifs et confère une forme de dynamisme et d'éclat à l'ensemble de l'image.

Le jaune vif des chausses d'un des pasteurs du premier plan est ensuite disséminé sur quelques têtes de la foule pour se poser sur les chapeaux, plumes et revers des bonnets. Il répond habilement au vert des tuniques (vol.IIb, fig.33).

Des touches de vert, du vert intense au vert délavé ponctuent de manière efficace la scène du départ de saint Louis et de sa famille de Damiette (vol.IIb, fig.31). Elles se posent aussi bien sur les chausses d'un des soldats de droite que sur un chapeau, le revers d'un gilet, le plumeau d'un casque et en face, sur le chapeau du roi qu'il tient à la main, la ceinture de la robe de la reine, le chapeau d'une des suivantes pour se retrouver dans le groupe de musiciens.

Dans la représentation d'une piété, le vêtement de Marie-Madeleine d'un vert plus tendre répond aux deux taches vertes du revers de la robe de Jean (vol.IIa, fig.12).

La couleur lie-de-vin ou mauve pâle envahit l'architecture de certaines miniatures avec plus ou moins de discrétion. La couleur est un peu trop soutenue pour dépendre le bassin dans lequel se baigne Bethsabée (vol.IIa, fig.5) ou la tour de sainte Barbe (fig.8).

Elle est beaucoup plus nuancée dans une série de folios de la vie de saint Louis où elle colore des tours ou des éléments isolés d'architecture en apportant un nouvel élément de douceur et de légèreté qui atténue les contrastes trop forts (vol.IIb, fig.37 à 39).

Des personnages aux vêtements bicolores apparaissent à plusieurs reprises, traduction d'une forme d'humour ou d'une catégorie sociale (vol.IIb, fig.28-30) (vol.IIa, fig.127).

L'ombre est peu présente hormis au sol, autour des pieds et des jambes.

Une jambe agenouillée d'un des soldats projette une grande traînée d'ombre noire sur le dallage (vol.IIb, fig.30). Un chien qui s'agrippe à son os laisse une ombre intense derrière lui (fig.80).

Les ombres sont parfois colorées. Des taches colorées de rouge se superposent à la partie jaune d'une chausse d'un soldat pour traduire un modelé (fig.33).

Cette observation sur les couleurs nous fait entrevoir les qualités d'un coloriste sensible aux nuances et attiré par la touche plus que par la ligne ou le trait. Elle nous sensibilise déjà à la nature de notre artiste qui a des qualités de peintre et pas seulement d'enlumineur.

## **8) Perception du paysage**

Deux types de paysage entrent dans la composition des miniatures, un paysage naturel et un paysage architectural. Un fond bleuté envahit fréquemment les horizons lointains, caractéristique des paysages atmosphériques de type flamand, en même temps qu'une architecture constitue l'arrière-plan de beaucoup de miniatures. Ailleurs ce sont des éléments d'architecture tronqués qui servent de toile de fond : porches d'églises, entrées de châteaux, rues et ruelles bordées de maisons.

### **a) Paysage naturel**

Le peintre schématise les quelques éléments naturels du paysage (vol.IIIb, fig.84 à 87). Des arbres stylisés, arrondis ou en triangle parsèment l'espace, des pierres jonchent un sol terreux, l'herbe est suggérée par de simples traits parallèles ou des croisillons, les fleurs sont éparses et rares. Pourtant quelques paysages témoignent d'une réelle sensibilité à la nature. Le livre d'heures de la collection Tenschert recèle quelques beaux exemples. La piéta s'accorde avec le paysage réalisé dans des couleurs ocre et brun dorées par le soleil couchant qui lui confèrent une certaine douceur et une tristesse. On devine Joseph d'Arimathie dans le lointain qui porte sur son dos l'échelle qui a servi à descendre le Christ de la Croix. Un arbre au feuillage épais se dresse près d'un clocher en réponse aux deux arbres desséchés du second plan, symboles de vie et de mort.

Les jardins que l'on aperçoit à travers la loggia du palais où le pacha reçoit les chefs de son armée évoque ceux de Topkapı qui avaient alors une grande renommée. La miniature dégage une atmosphère presque « orientale » avec ses tons mauves et blancs qui atténuent toutes les autres couleurs.

Dans la scène de David pénitent, un paysage aquatique se déroule paisiblement à l'horizon avec un cygne, un bateau à quai et un pont.

La mer est un élément essentiel dans la représentation du siège de Rhodes, l'élément naturel qui donne au manuscrit une ambiance très spécifique. Certaines vues topographiques de l'île ont tendance à faire oublier l'état de siège (vol.IIb, fig.66). L'une d'entre elles nous fait entrevoir la vie paisible de l'île avec les paysans qui vaquent à leurs occupations et les oiseaux en vol ou à l'arrêt (vol.IIIb, fig.87).

### **b) Paysage architectural**

Le calendrier du livre d'heures à l'usage d'Amiens reproduit un château aux toits de tuiles sous des angles différents qui évoquent des régions de bords de Loire plus que du Nord de la France. Ce même château occupe l'arrière-plan de beaucoup de scènes qu'il serait fastidieux d'énumérer.

Les deux scènes de la Guerre des Juifs se déroulent dans un espace dominé par des tours et des remparts, des châteaux et d'autres éléments d'architecture qui bloquent l'horizon.

Le siège de Rhodes mêle des vues de la ville avec ses remparts et des vues des tentes des campements de l'armée ennemie. Le peintre joue sur ce genre de contraste, solide et souple, pour créer une forme d'équilibre entre deux parties distinctes. Les murs blancs des maisons serrées et imbriquées les unes dans les autres sont ponctués de multitudes de toits plats orangés et entrecoupés par intermittence de quelques arbustes verts (vol.IIb, fig.62-64-65-77). Une luminosité se dégage de cette architecture de type méditerranéen.

La scène de pendaison qui se déroule sur une des places centrales a quelque chose d'irréel. Elle concentre et bloque le regard sur un habitat compact de maisons blanches agrémenté de quelques coupoles et toits orangés. Le premier plan est fermé par une ligne de tours très serrées qui se poursuit sur le côté par des remparts. Aucun point de fuite n'autorise le lecteur à sortir de cette sorte de guet-apens créé par un espace entièrement clos (vol.IIIb, fig.89). Le contraste entre la lumière et la pendaison engendre une sorte de malaise chez le lecteur.

Un point de vue surélevé d'une des places centrales de Rhodes nous fait survoler les remparts de la ville, les tours rondes et carrées qui dominent le port jusqu'à la flotte imposante de carraques qui se profile dans le lointain (vol.IIb, fig.51). Cette architecture s'impose au lecteur comme un élément solide qui ne craint pas le siège à venir, d'autant plus que des maçons travaillent à sa consolidation.

Un morceau d'architecture est exceptionnellement identifiable sur deux folios de la vie de saint Paul (vol.IIIb, fig.90 à 92) : un châtelet, composé d'une tour carrée surmontée de quatre tourelles d'angle. Le même châtelet est représenté sur une miniature de la *Vie de saint Louis* et est devenu le lieu des retrouvailles des frères du roi et de leurs épouses. Une telle précision réitérée suppose une référence à un lieu réel.

Le peintre s'attarde plus sur l'étude des mouvements, des gestes, des expressions que sur la physionomie d'un visage en particulier. Le portrait en tant que tel, avec son caractère individuel et autonome n'existe pas véritablement, même si certains visages sont parfaitement

différenciés. Ces derniers n'existent que par l'interaction des individus au sein du groupe. Et c'est ce principe qui anime la scène, qui lui donne ce caractère vivant indéniable.

## ***B) Peintures et miniatures : rapprochements stylistiques***

### **1) Tableau de l'hôtel de ville d'Épernay**

François Avril met en parallèle un tableau provenant du musée d'Épernay et représentant le siège de Rhodes avec le manuscrit 6067 qui traite du même sujet. Il pourrait faire partie d'une commande de Louis XI, peu avant sa mort (+1483), « *d'un tableau et pourtraiture de la victoire de Rodes* » destiné à être placé dans l'église Notre Dame de Paris<sup>268</sup>. Le peintre n'a pas été identifié.

Le grand format du tableau permet de rassembler sur une même surface une description très minutieuse de la ville et de son système défensif en même temps que la bataille décisive du siège qui va assurer la victoire des Hospitaliers. Le spectateur est confronté à trois types de vues : une vision topographique du site, une vue de siège et une image d'ex-voto.

#### **a) Vue topographique**

L'île est montrée depuis le Nord avec un horizon placé très haut. Au premier plan, on aperçoit avec netteté le bassin principal du port où sont mouillés des vaisseaux chrétiens, protégé par un môle où tournent quatorze moulins à vent et dont l'extrémité est dominée par la Tour des Moulins (vol.IIIb, fig.93-94). Une chaîne interdisant l'accès au port rejoint l'autre côté occupé par la grande tour de Naillac, reconnaissable à son plan carré et à son parapet cantonné de quatre tourelles. À l'ouest, la Tour saint Nicolas, objet des attaques turques, défend le second bassin du port, le Mandraki, au-dessus duquel les Turcs tentent sans succès de jeter un pont volant.

La baie d'Acandia, sur la gauche, à l'est de la cité, est fortement réduite, sans doute pour des raisons d'équilibre du tableau. C'est là que les Turcs avaient installé une puissante artillerie qui avait en partie détruit la muraille du quartier juif.

Les poteaux de justice sont plus proches de la Tour des Moulins qu'ils ne le sont en réalité<sup>269</sup>. D'autres détails des remparts sont décrits avec une grande précision : les portes, les courtines qui les relient et les fausses braies, fortifications moins élevées qui empêchaient l'accès au

---

<sup>268</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 273-4.

<sup>269</sup> RENAUDEAU O., *op.cit.*, p.232-5.

pied des murailles. Les deux promontoires rocheux (vol.IIIb, fig.95-96) qui se dessinent en arrière plan abritent des forteresses, sans doute celles de Monolithos et Lindos<sup>270</sup>.

Un dessin d'une précision d'architecte permet de reconnaître les bâtiments et lieux phares de l'Ordre des Hospitaliers : la place principale de la ville, dite place saint Sébastien, occupée par les échoppes du marché, le palais du Grand Maître, dont on distingue le haut logis, la cour quadrangulaire et les deux tours semi-circulaires du châtelet d'entrée, les auberges où logeaient les chevaliers, l'hôpital et l'église conventuelle Saint-Jean, dont on reconnaît les trois nefs et son haut clocher qui servait de tour de guet sur le port et l'arsenal, visible un peu à droite de la tour de Naillac (fig.94 à 97).

Des gravures d'époque postérieure ont permis de vérifier l'exactitude des détails.

### **b) Vue de siège**

La vue cavalière de l'île permet au spectateur de visualiser d'un seul coup d'oeil la distribution des forces en place et les points névralgiques de la bataille finale, là où s'est jouée la victoire, à l'est près de la baie d'Acandia et à l'ouest autour de la tour saint Nicolas et du bassin du Mandraki. La flotte est un élément de première importance. Les nefs des Hospitaliers sont amarrés au port, protégés par la chaîne d'accès, tandis que des navires encerclent l'île, aussi bien galères turques que nefs.

Les campements des soldats occupent l'extérieur de la ville fortifiée au-delà des remparts (fig.100).

Les forces des Hospitaliers, arbalétriers ou archers en position de combat, sont déployées tout autour de la ville et sur les remparts. Quelques tirs de flèches proviennent des galères turques et tentent d'apporter leur soutien au reste de leurs troupes (fig.101). Les « infidèles » sans armures se noient dans les deux bassins du port ne laissant plus voir que des têtes, des jambes ou des pieds qui flottent (fig.102-103). L'horreur se lit sur certains visages. La tentative des Turcs d'accéder à la tour saint Nicolas par un pont flottant a échoué.

### **c) Image d'ex-voto**

La formule de « l'ex-voto » est utilisée pour célébrer la victoire des Hospitaliers grâce à l'intervention miraculeuse de Marie et de saint Jean-Baptiste. Une Vierge à l'enfant

---

<sup>270</sup> VATIN N., *op.cit.*, « A 50kms au sud, sur la côte occidentale, Lindos avait un château et des défenses naturelles [...] et à l'est Arangelos où les chevaliers avaient fait construire un petit château dans les premiers temps. », p.13

couronnée et encadrée par deux anges sort d'une mandorle dorée sur fond rouge, surmontée d'une croix (fig.104). La figure de saint Jean-Baptiste portant l'agneau, une épée à la main, se devine au milieu de la mêlée (fig.105). Il n'est pas certain qu'il ait été placé là à l'origine. Le tableau porte en effet le reflet d'une autre épée avec un pommeau arrondi quelques millimètres plus loin (fig.106). Il s'agirait donc d'un repeint.

Reflet de la piété de Louis XI envers la Vierge Marie, en accord avec celle des Hospitaliers de Jérusalem, l'image témoigne du rapport au sacré d'une société. Catherine Vincent, dans une étude sur l'intercession au Moyen-Age rappelle la fonction des ex-voto qui pouvaient prendre des formes très variées :

« conserver, aux yeux de tous les futurs visiteurs, le souvenir d'un bienfait reçu, durablement pour les ex-voto en métal ou en bois, de manière plus éphémère pour les très nombreux ex-voto en cire. »<sup>271</sup>

#### **d) Parallèle avec le manuscrit latin 6067**

Quatre miniatures du manuscrit (ff.18-32-37v-48v) reprennent la même vue d'ensemble que le tableau du musée d'Eprenay. La victoire n'est cependant pas relatée sur l'une de ces images mais sur un folio qui adopte un point de vue focal très resserré sur les remparts de la baie d'Acandia (f.77v). Ce même point de vue est réutilisé par le peintre pour décrire les temps forts du siège (fig.107 à 109). La même précision dans les détails, la même description linéaire et la même attention au déroulement de la bataille et à la disposition des forces en place se retrouvent sur l'ensemble des miniatures du manuscrit traitant de la bataille. L'affrontement décisif sur la tour saint Nicolas est cependant davantage développé sur le tableau. La destruction du pont de bois permet aux archers de l'Ordre de repousser les Turcs. Les blessés sont jetés à l'eau. Des têtes, des jambes, des bras et des mains coupées flottent. A aucun moment, sur le manuscrit, le carnage n'est associé aux vues de la tour (ff.19v,24v,26,30v). La dernière scène ne mentionne que le pont brisé, les deux forces occupant leurs bases de départ (f.80v).

Deux différences sont à noter. La manière de traiter le miracle est plus littérale, plus conforme au texte dans le manuscrit et les détails sont disséminés dans le ciel. Saint Jean-Baptiste n'apparaît pas davantage mais l'archange saint Michel (fig.109).

---

<sup>271</sup> MOEGLIN J.M., *L'intercession du Moyen Age à l'époque moderne : autour d'une pratique sociale*, Paris, Droz, 2004, p.182.

Le premier plan du tableau, dont le calme contraste avec la bataille engagée qui fait rage des deux côtés, est suffisamment étrange pour être remarqué (fig.110-111). Trois bateaux barrent l'entrée du port dont deux galères turques encadrant une nef. Les marins affalent la grand-voile pendant que deux autres, en grande conversation, tournent le dos à la scène et font face au spectateur. A cela, il faut ajouter le détail quasi burlesque de la barque d'accostage du premier plan, avec deux hommes à bord qui rament dans une direction inconnue. Pourquoi cet arrêt sur image ?

François Avril suggère une même source ou des influences réciproques et Olivier Renaudeau, à sa suite, considère que l'artiste a soit visité le site, soit s'est appuyé sur les récits de témoins directs du siège<sup>272</sup>.

Quel type de document a pu servir de source ? le récit de Guillaume de Caoursin n'a pas pu suffire même si en sa qualité d'homme de guerre, il était soucieux de relater le siège avec force détails. Il faut envisager une carte, un dessin ou un plan comme point de départ. Certes, des cartes circulaient auparavant comme en témoigne une carte réalisée par un prêtre florentin du nom de Crisoforo Buondelmonti qui se rendit à Rhodes en 1414 lors d'un voyage en mer Egée<sup>273</sup>. Son *Livre des îles de l'Archipel* demeura longtemps la base des connaissances géographiques des savants de l'époque<sup>274</sup>. Une autre gravure célèbre illustrant le voyage en Terre sainte d'un pèlerin allemand représente Rhodes et fait preuve d'une plus grande précision puisqu'on reconnaît la Tour des Moulins et la tour Saint-Nicolas. Mais elle date de 1486 et décrit des brèches dans les murailles ainsi que le palais magistral endommagé. La position de Guillaume Caoursin dont les écrits étaient diffusés dans toute l'Europe lui confère une compétence comparable à celle de ces voyageurs pour dessiner le plan d'une île qu'il connaît bien avec toutes les précisions nécessaires à la représentation de la victoire des chrétiens.

#### e) Rapprochements stylistiques

La douceur de la Vierge en partie due à la rondeur de ses traits et à son sourire ainsi que les doigts effilés renvoient au modèle flamand et plus particulièrement à Van der Weyden même si les expressions sont moins marquées. Il en est de même de cette lumière chaude d'où jaillissent les rayons ou bien de la position de l'enfant Jésus. Son visage se rapproche aussi

---

<sup>272</sup> RENAUDEAU O., *op.cit.*

<sup>273</sup> VATIN N., *op.cit.*, p. 12.

<sup>274</sup> Paris, BNF, ms latin 4825, f.12v, *Liber Insularum Archipelagi*, Buondelmonti.

beaucoup de celui de la Vierge du triptyque de la *Vierge en gloire* réalisé vers 1497 par le Maître de Moulins, au détail près que sur le tableau d'Épernay, la Vierge est déjà couronnée. Nous avons tenté de rapprocher des visages de notre corpus (fig.112 à 121). L'ange de droite, dont le bras droit est maladroitement dessiné, correspond à un type de visage jeune et masculin utilisé dans le manuscrit de la *Vie de saint Louis*. Le profil de l'ange de gauche est suffisamment différencié et dur pour être associé aux visages expressifs de notre artiste. Le visage de la Vierge correspond à celui de l'Annonciation du *Livre d'heures à l'usage d'Amiens* malgré l'état d'ébauche de celui-ci. Il y a le même liseré situé au-dessus du décolleté de la robe.

Les autres personnages disséminés sur toute l'image ne font pas partie du même registre. Au paroxysme de la bataille, les vainqueurs sont sans visage véritablement. Ils ne sont que des formes que l'on peut distinguer soit par leurs armures soit par la croix de l'ordre des Hospitaliers tandis que les vaincus ont des visages qui souffrent, qui meurent ou qui luttent âprement. La majorité des armures sont noires avec de minuscules points blancs sur lesquels la lumière accroche. Certaines jambières semblent être inachevées<sup>275</sup>.

La scène du premier plan reste une énigme et se pose comme une avant-scène. Quel est le rôle de ces marins occupés à affaler les voiles pendant que d'autres discutent ou encore des deux personnages dans leurs barques. Le traitement bicolore d'un des marins qui nous tourne le dos rappelle certains personnages décrits dans le corpus comme le bourreau de saint Paul.

Le paysage adopte la même perspective atmosphérique de conception flamande avec les fonds bleutés dans le lointain. Des bosquets d'arbustes concentrés sur les promontoires rocheux ou bien clairsemés dans la ville rappellent le traitement pointilliste des miniatures. Les couleurs sont moins franches dans le tableau, les verts en particulier sont délavés ce qu'ils ne sont pas sur le manuscrit, le jaune a la même luminosité.

Malgré ces rapprochements, il reste difficile de se prononcer de manière définitive sur une attribution du tableau au Maître du Cardinal de Bourbon, même si les sources sont évidemment communes. La figure de la Vierge à l'enfant pourrait être de sa main, de même que la description très linéaire de la ville fortifiée qui reprend les mêmes motifs avec des points de vue variés mais il est plus hasardeux de se prononcer sur les personnages qui ont des

---

<sup>275</sup> Voir les soldats du côté de la tour saint Nicolas

attitudes identiques à ceux du manuscrit mais ont toutefois des visages différents avec des pommettes hautes et sans sourire.

## 2) Tombeau de Ferry de Beauvoir

Isabelle Delaunay a fait des rapprochements stylistiques entre des figures d'une peinture murale qui encadre le tombeau de Ferry de Beauvoir situé sur le côté sud du chœur de la cathédrale d'Amiens et certaines du *Livre d'heures à l'usage de Mâcon*. Elle en déduit que le Maître du Cardinal de Bourbon a dû travailler un temps au décor de ce tombeau en collaboration avec d'autres artistes.

Ferry de Beauvoir, nommé évêque d'Amiens en 1457 par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, resta fidèle toute sa vie au duc contre le roi de France, ce qui lui valut d'être exilé à Montreuil-sur-mer, ville frontière de son diocèse. Il meurt le 28 février 1473 et est enterré dans la collégiale de saint Firmin. Dix-sept ans plus tard, vers 1490, son neveu Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre de la cathédrale d'Amiens, ordonne la translation de son corps dans la cathédrale. Chanoine puis doyen du chapitre de 1495 à 1529, il devient maître de la Confrérie du Puy en 1492 et peut être qualifié de mécène actif puisqu'il lance, de 1489 à 1527, les travaux de sculpture de la clôture du chœur représentant la vie et l'invention des reliques de saint Firmin. Les travaux qui furent payés avec ses propres deniers furent réalisés par le sculpteur Antoine Ancquier. Il commande également un manuscrit des « *chants royaux du puy notre-dame d'Amiens* » auprès de Jean Pichore en 1515<sup>276</sup>. Enfin, peu de temps avant sa mort en 1531, il fait exécuter son tombeau dont un testament du 18 Juillet 1527, complété par ses comptes d'exécution, fournissent des renseignements très détaillés.

### Situation et décor

Situé dans une niche, le tombeau de Ferry de Beauvoir est composé d'un enfeu qui contient une dalle funéraire imitant un catafalque sur lequel repose un gisant en haut-relief (fig.122 à 132). L'évêque est représenté la tête posée sur un coussin et surmontée d'un dais, les pieds reposant sur un lion couché<sup>277</sup>. Le mur dans lequel s'inscrit l'enfeu et l'intérieur de la niche sont ornés de peintures murales. La composition du décor extérieur est conçue comme une

---

<sup>276</sup> Paris, BNF, fr.145

<sup>277</sup> [www.inventaire.picardie.fr](http://www.inventaire.picardie.fr)

véritable mise en scène destinée à dévoiler progressivement l'ensemble du catafalque<sup>278</sup>. Deux anges, ouvrant des rideaux rouges, laissent apparaître deux chanoines qui écartent à leur tour des tentures vertes portant les armoiries de l'évêque. La présence des deux chanoines fait écho à celle des deux anges qui les précèdent dans un espace intermédiaire et rappelle le statut du neveu, désireux d'honorer la lignée familiale. En ouvrant le rideau vert, les deux personnages découvrent d'un côté les armoiries, symbole d'une famille rejetée par Louis XI puis réhabilitée par un neveu commanditaire, et de l'autre l'Agneau mystique entouré du tétramorphe, rappel de la fonction même de l'évêque, garant de la foi au Christ mort et ressuscité.

La peinture murale du fond de la niche représente les Apôtres, à mi-corps, tenant des phylactères avec des extraits du Credo. Deux pleurants sont représentés sur les côtés de la niche. Le parti pris de l'artiste et du commanditaire de dessiner un collège des Apôtres est intéressant doublement. La peinture évoque les douze chanoines qui constituent le plus souvent un chapitre et rappelle l'importance qu'ils ont dans le bon gouvernement d'un diocèse. Le collège assistait voire remplaçait l'évêque souvent absent, absentéisme qui se renforça lorsque les chanoines perdirent le droit d'élection épiscopale sous Louis XI<sup>279</sup>. Les nouveaux prélats, devenus serviteurs du souverain, recevaient leur siège comme une récompense, cumulaient les bénéfices et séjournaient peu dans leur diocèse. Les chanoines se considéraient dès lors comme dépositaires de la tradition, gardiens des usages de la cathédrale voire du diocèse, ce qui ne facilitera pas la tâche d'uniformisation de la liturgie romaine engagée quelques années plus tard par Pie V.

Le personnage peint de droite qui fait le pendant du portrait présumé d'Adrien de Hénencourt, a été rapproché par Isabelle Delaunay de la figure de saint Bernard dans les *Heures à l'usage de Mâcon* (f.17). On peut y voir en effet une certaine ressemblance à la fois dans l'absence de sourire et dans la tête légèrement penchée. Elle lui attribue aussi le dessin du *Credo* des Apôtres situé derrière le gisant et suggère un parallèle avec les portraits bien marqués des apôtres ou des rois mages des *Heures à l'usage de Mâcon* (ff.173v, 208v) représentant saint

---

<sup>278</sup> Un décor en trompe l'œil encadre le catafalque, lui-même recouvert d'un décor peint, représentant un drap mortuaire orné d'une grande croix et au centre de laquelle sont dessinés un agneau en médaillon et aux quatre angles les symboles du Tétramorphe.

<sup>279</sup> Louis XI gardait en mémoire la fidélité de l'évêque Ferry de Beauvoir envers le parti opposé et montra toujours une certaine défiance vis-à-vis d'un clergé qui avait soutenu les Bourguignons pendant la guerre. Craignant que les suffrages des chanoines ne se portent sur un prélat de parti bourguignon, il leur interdit de procéder à l'élection de leur évêque.

Barthélémy, saint Siméon ou saint Jacques. Le réalisme de certains des visages est en effet identique (f.208v).

J'ai noté également un parallèle avec les deux anges du tableau précédent. Celui de droite tourne son doux visage vers le spectateur et celui de gauche est peint de profil.

Les travaux ayant été engagés vers 1490, l'évêque d'Amiens n'était autre que Pierre Vercey, commanditaire du *Livre d'heures à l'usage d'Amiens* et sans doute du *Pontifical*. Le Maître du Cardinal de Bourbon était donc connu dans l'environnement de l'évêque et des chanoines.

### *C) Rapprochements avec d'autres artistes*

Parmi les commentaires stylistiques évoqués dans l'historiographie de cette étude, nous avons relevé des rapprochements ou des parallèles avec des enlumineurs contemporains de milieux différents (rouennais, parisien, berruyer et lyonnais) qui attestent de la complexité de la personnalité de notre artiste ainsi que de sa localisation. Certains spécialistes évoquent également une formation auprès du groupe flamand du Maître de Marguerite d'York et en particulier le Maître du Fitzwilliam 268. L'étude méthodique de ces multiples rapprochements peut être un moyen de préciser les ressemblances et les différences et de dévoiler son originalité.

#### **1) Milieu brugeois**

Les miniatures attribuées au groupe du Maître de Marguerite d'York<sup>280</sup> et correspondant à une période située dans les années 1470 -1475, possèdent en commun des caractéristiques hérités du style de l'enlumineur anversois Lieven van Lanthem : des ouvertures dans les murs en forme de lunettes ouvragées de style gothique, des plafonds avec des solives en bois, des cadrans solaires peints en rouge et bleu ou or, des colonnes de marbre, des figures sculptées dans des niches surmontées de dais<sup>281</sup>. A l'intérieur, les parties basses des murs arrière sont fréquemment tendus de draperies dorées ou avec des motifs d'or et sur les murs de côté, des trônes en panneaux de bois sculpté sont recouverts de baldaquins en soie rouge à motifs bordés de vert. Thomas Kren situe le groupe au sein d'une lignée d'artistes allant de Willem Vrelant au Maître du livre de Prières de Dresden, ce dernier étant le plus important. L'un des principaux commanditaires était le bibliophile Louis de Gruthuyse.

A l'intérieur de ce groupe, différentes mains ont été dissociées dont celles du *Maître du Fitzwilliam 268* et du *Maître du Jardin de Vertueuse Consolation* récemment identifié. Dans la scène du martyr de sainte Catherine, le *Maître du Fitzwilliam* traduit le drame de l'événement à la fois par la couleur, en y associant le paysage et en utilisant une palette « expressionniste » de vert, rouge et jaune teintée d'orange tout en faisant appel à une variété de poses complexes pour montrer les bourreaux frappés à mort par la sainte.

---

<sup>280</sup> D'après un manuscrit d'œuvres de dévotion par Jean Gerson et réalisé pour Marguerite d'York, femme de Charles le Téméraire, entre 1468 et 1477.

<sup>281</sup> KREN T., MC KENDRICK Scot., *Illuminating the Renaissance, the triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, London, 2003, p.217-265.

L'art du *Maître du Jardin de Vertueuse Consolation* est caractérisé, selon Scott Mc Kendrick, par une qualité supérieure de modelé, une palette plus subtile et une plus grande attention aux détails. Il note une grande habileté à traduire les gestes, les postures et les expressions faciales.

Plusieurs détails sont communs à notre artiste (vol.IIIb, fig.133 à 138). Le baldaquin retenu au plafond par des cordes et une tribune en bois fixée sur l'un des murs où jouent des musiciens, des pichets de taille différente posés sur une desserte recouverte d'une nappe blanche ou bien des couverts mis sur les tables recouvertes d'une nappe blanche dont on voit encore les plis font partie du décor intérieur de plusieurs miniatures sur différents manuscrits comme nous l'avons déjà noté dans les critères stylistiques.

Des colonnes de marbre disposées sur les bords du cadre ou à l'intérieur de la scène sont des éléments architecturaux fréquents. La scène de dédicace du siège de Rhodes reprend le même schéma que celle du livre d'ordonnance de Charles le Téméraire avec son plafond à caissons en bois, ses boiseries sur les murs et les personnages alignés. Le cadran solaire se retrouve aussi à deux reprises dans le même manuscrit.

Le petit chien en boule décrit sur l'une des miniatures du manuscrit du Pseudo-Aristote par Lieven van Lanthem évoque celui peint par le Maître du cardinal de Bourbon sur quelques miniatures.

Les ressemblances sont trop nombreuses, aussi bien dans le style que dans les sujets traités, pour n'y voir qu'un simple contact mais davantage une formation réelle.

## 2) Milieu rouennais

Isabelle Delaunay situe notre peintre dans un premier temps à Rouen, précisant que les échanges entre les Pays-Bas et le nord de la France étaient constants. Elle cite l'exemple de Louis de Bruges qui commande un manuscrit à Rouen entre 1470 et 1480 et l'amiral de France, Louis bâtard de Bourbon, dont le Quinte-Curse, *De rebus gestis Alexandri Magni*, commandé à la même période atteste d'une collaboration franco-flamande. Inversement c'est un peintre flamand qui réalise un *Froissard* pour le cardinal Georges d'Amboise vers 1500.

La figure dominante de l'enluminure rouennaise du troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle reste le *Maître de l'Échevinage de Rouen*, encore actif après 1480. Artiste prolifique, il passe indifféremment des manuscrits de contenu profane aux grands livres liturgiques ou aux livres d'heures de petit format. Une de ses dernières œuvres est un bréviaire de Charles de

Neufchâtel, archevêque de Besançon que le prélat fit achever à Rouen durant son exil en Normandie où il résida, au titre d'évêque de Bayeux, de 1480 jusqu'à sa mort en 1498<sup>282</sup>. Nicole Reynaud retient son goût pour les compositions ordonnées qu'il va réutiliser pour des épisodes différents. La multiplication des didascalies en lettres gothiques dorées est un autre procédé caractéristique de l'artiste qui évoque la tapisserie. Dans les scènes en plein air, il aime à rassembler de nombreux épisodes à l'intérieur d'un lieu spatial unifié et progressivement il en vient à donner aux personnages des dimensions plus monumentales. Une des miniatures du *Livre des trois âges de l'homme*<sup>283</sup> représente une chasse au faucon (fig.139 à 141). Nous avons retenu le même intérêt porté à la vie animale, aux chiens de différentes races, aux oiseaux en vol qui rappelle la mise en avant d'un groupe d'animaux de la peinture de dédicace du *Siège de Rhodes*. Parmi les chevaux, l'un est représenté avec une position de tête retournée identique à plusieurs scènes de notre corpus. Un autre folio représente la tonte des moutons qui évoque le geste du paysan du calendrier du livre d'heures à l'usage d'Amiens.

Dans la *Chronique de la Bouquechardière*<sup>284</sup>, une des miniatures est divisée en deux parties par une colonne qui parcourt toute la hauteur de l'image, principe de composition que nous retrouvons dans une miniature du *Siège de Rhodes* (f.186v) et dans une représentation de la *Nativité* des Heures de Mâcon (f.173v).

### 3) Milieu parisien

Les contacts avec le milieu parisien sont mentionnés à plusieurs reprises à la fois dans le cadre d'influences directes ou lors de collaborations. Nous avons noté aussi des motifs inspirés des deux artistes de la génération précédente, le Maître de Jean Rolin et Maître François.

#### a) Maître de Jacques de Besançon

Ida Giovanni Rao<sup>285</sup>, dans un article sur les *Épîtres de saint Paul* met le manuscrit en relation avec des incunables de l'atelier d'Antoine Vérard ainsi qu'avec un *Psautier* de l'atelier du Maître de Jacques de Besançon, réalisé avant 1498<sup>286</sup>.

---

<sup>282</sup> Besançon, BM, ms 69

<sup>283</sup> Paris, BNF, Smith-Lesouëf 70, f.5, vers 1482-83.

<sup>284</sup> Paris, BNF, fr.2685

<sup>285</sup> RAO Ida Giovanni, GENTILE S., *Oriente cristiano e santità figure e storia di santi tra Bizanzio e l'Occidente*, Milan, 1998, p. 339-341.

<sup>286</sup> Paris, BNF, lat.774

Ce dernier a l'atelier le plus prolifique et le plus réputé de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Sa clientèle va au-delà des hauts fonctionnaires et de l'aristocratie de cour puisqu'elle s'adresse aussi aux souverains Charles VIII et Anne de Bretagne, Louis XII et Henri VII d'Angleterre. S'il reste hermétique aux innovations de la Renaissance, il n'est pas indifférent au problème posé par l'imprimerie et accepte de travailler pour le libraire Antoine Vérard à partir de 1492. Il a travaillé aussi pour le Cardinal de Bourbon dans un lectionnaire grec<sup>287</sup>.

Certains procédés utilisés par notre enlumineur sont à rapprocher du *Maître de Jacques de Besançon* (fig.142-144), comme les ornements réticulés ou les murs et les sols marbrés d'ondulations ou encore les carrelages qui portent parfois un motif graphique<sup>288</sup>.

Un *Missel à l'usage de Paris*<sup>289</sup> contient une miniature de la Crucifixion entouré de six scènes de la Passion dont l'une représente la comparution de Jésus devant Pilate. Le personnage du premier plan dont les couleurs vives de vert et rouge accrochent le regard, évoque celui qui fait partie de l'entourage du sultan lors de l'arrestation de saint Louis (f.43). Le *Missel* date de 1492 environ et est donc postérieur à notre manuscrit. La Crucifixion en pleine page comporte une grande miniature centrale autour de laquelle s'articulent six petites scènes marginales juxtaposées bien délimitées par des encadrements. Une composition identique qui préfigure celle-ci a été signalée par François Avril dans un feuillet détaché et conservé à Prague provenant d'un autre missel<sup>290</sup>.

Cette dernière formule semble avoir été choisi par le Maître du Cardinal de Bourbon ou son atelier dans la dernière scène de la Crucifixion du livre d'heures de la collection Tenschert. Le Christ sur la croix est aussi légèrement décalé vers la gauche.

Dans des *Heures à l'usage de Paris*<sup>291</sup>, il utilise un principe de composition qui deviendra constant : une seule grande scène logée sous une architecture dorée à ornements réticulés chère à l'artiste et un cartel de texte au cadre d'or brochant sur les personnages.

---

<sup>287</sup> Paris, BNF, ms grec 55

<sup>288</sup> Paris, BNF, fr. 244, *La légende de Jacques de Voragine, trad. de Jean de Vignay*.

<sup>289</sup> Paris, Bibl. Mazarine, ms 412

<sup>290</sup> Paris, Bibl. Mazarine, ms 410

<sup>291</sup> Paris, BNF, lat.1366, vers 1490

### **b) Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne**

Il possède un atelier qui est le rival du précédent. Successeur et héritier du Maître de Coëtivy et comme lui peintre de métier, il a fourni en abondance des cartons pour le vitrail et la tapisserie. Les manuscrits de sa main, surtout des livres liturgiques, sont peu nombreux mais il semble avoir influencé ou dirigé de proches collaborateurs dans un atelier que l'on peut appeler de ce fait polyvalent. Son originalité réside également dans sa participation active à l'imprimerie. Il donne lui-même ses dessins que des techniciens de la gravure vont transcrire sur le bois ou le métal. A la différence du Maître de Jacques de Besançon, ses gravures n'étaient pas réservées à des destinataires privilégiés.

Il hérite du Maître de Coëtivy pour l'ensemble de son répertoire de schémas iconographiques des livres d'heures dont certains se retrouvent inversés comme la Résurrection de Lazare du Louvre. D'autres proviennent du Maître de Dreux Budé, identifié par Nicole Reynaud à André d'Ypres, le père de Colin d'Amiens, comme l'Arrestation du Christ, la Crucifixion avec les deux larrons, la Présentation au Temple autour d'un autel rond sous un dais rond. Ces particularités stylistiques qui l'opposent à l'animation expressive de son prédécesseur sont ainsi évoquées par Nicole Reynaud :

« le canon plus allongé des personnages, leur tenue calme et digne et non plus familière, la stylisation un peu froide, le goût pour le dessin plus que pour le volume. »

Grand coloriste, elle parle d'un « coloris frais, raffiné, somptueux, riche en azur et en or...une facture moelleuse comme du pastel et sans coups de pinceau apparents et un don particulier d'évoquer l'air et la lumière qui donne espace et profondeur » aux images<sup>292</sup>.

Cette description est un peu troublante car elle pourrait s'appliquer au livre d'heures de la collection Tenschert qui se démarque de l'ensemble des livres d'heures attribués au Maître du Cardinal de Bourbon par un grand raffinement.

Un *livre d'heures à l'usage de Chartres*<sup>293</sup> propose des personnages à mi-corps dans un cadre sommaire. L'Office des morts représente une formule qualifiée d'originale par Nicole Reynaud car ne se retrouvant dans aucun autre livre d'heures de sa main. Un transi menace de sa flèche une femme qui fuit épouvantée (fig.145). L'artiste fait appel à une veine dramatique qui lui était étranger jusqu'alors.

---

<sup>292</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 265-70.

<sup>293</sup> Paris, BNF, lat.1421, vers 1490-95.

Le Maître du Cardinal de Bourbon utilise ce type d'expression dans les heures de la collection Tenschert (f.164v) sans pour autant être parfaitement identique ni aussi mouvementé. Le linéal qui s'enroule autour du transi du premier manuscrit a davantage d'envolée que celui plus statique de notre manuscrit d'autant qu'il le retient de la main. La mort chevauchant et menaçant la foule (f.137v) du livre d'heures de Leeds adopte aussi ce dynamisme du transi brandissant sa lance.

Dans les *Heures à l'usage de Rome* qui font partie de son répertoire d'œuvres imprimées, il ajoute à la gravure de droite qui illustre le début des grandes divisions des Heures une seconde gravure en pleine page à gauche. L'effet produit est celui d'un diptyque. L'Annonciation est ainsi flanquée de l'Arbre de Jessé et le Bain de Bethsabée est accompagné de la mort d'Urie au combat.

Le livre d'heures à l'usage de Mâcon reprend cette mise en page qui avait beaucoup surpris l'Abbé Leroquais dans son étude, ne l'ayant pas retrouvé dans d'autres livres d'heures de cette période. Une représentation de David et Bethsabée associe également sur la même image le Bain et le combat d'Urie (Sth's 1982, f.86).

Un élément important différencie ses œuvres imprimées des manuscrits. Pour compenser l'absence de couleur, l'artiste surcharge ses arrière-plans de décors ou de personnages annexes destinés à meubler les fonds restés blancs. Les scènes sont différenciées par des arcatures gothiques.

Nous avons déjà noté cette absence de vide qui caractérise certaines miniatures du Maître du Cardinal de Bourbon et qui permet à l'artiste de placer un maximum de scènes dans un espace relativement restreint.

### **c) Maître de Jean Rolin**

On ignore s'il était d'origine parisienne ou s'il venait du Nord ou de Bourgogne. Sterling situe sa formation en Bourgogne sous l'influence de Guillaume Spicre de Dijon et de la sculpture locale et suppose qu'il a été attiré à Paris par le cardinal Jean Rolin qui y résidait. Il aurait eu des contacts, par échange de modèles, avec le Maître de Coëtivy ou Colin d'Amiens<sup>294</sup>.

Nous avons trouvé quelque ressemblance avec les motifs de la Crucifixion<sup>295</sup> et de la Nativité<sup>296</sup> provenant d'un Missel exécuté pour le cardinal Jean Rolin (fig.146-147).

---

<sup>294</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p.38.

<sup>295</sup> Lyon, BM, ms 517, Missel de Jean Rolin f.183v, vers 1450-55.  
267/315

La composition de la Crucifixion, nous dit-on, est la page la plus célèbre du Maître de Jean Rolin qui s'inspire selon Sterling d'une peinture murale réalisée à Notre-Dame de Dijon par un peintre originaire des Pays-Bas du Nord et documenté à Dijon entre 1450 et 1476. Elle correspond à une nouvelle conception du groupement des figures dans l'espace et de leur expressivité. Le Maître du Cardinal de Bourbon reprend le motif en l'inversant (Sth's 1982, f.83). Marie-Madeleine se retrouve à gauche mais elle a le même geste de tête vue de profil et très relevée en arrière ainsi qu'un drapé imposant. Il complexifie également la perspective en dé-centrant la croix du Christ. En outre ses drapés qui occupent volontiers l'espace du premier plan ont quelque chose de volumineux qui le rapproche de la sculpture.

Dans la scène de la Nativité, la position de Joseph, penché sur sa bougie pour l'empêcher de s'éteindre et sa rondeur sont également proche du style de notre artiste.

L'image de Dieu le Père, provenant d'un *Missel à l'usage d'Autun* et exécuté pour le cardinal Rolin, est « impressionnante à la fois grâce à l'attitude du personnage et au dessin du drapé. »<sup>297</sup> Elle se rapproche par sa position frontale de celle du *livre d'heures de la vente Sotheby's 1997*. Sur notre miniature en plan rapproché et qui représente la Trinité, le fond de décor est un tissu tendu qui reprend la forme du trône dont les côtés partent en s'évasant et Dieu le Père est couronné de la même couronne impériale. Notre peintre a pu avoir en sa possession quelques modèles du maître de Jean Rolin.

Un bandeau décoratif orné de fleurettes sur or bruni encadre la miniature du *Missel*, ornementation qui règne à Paris dans le troisième quart du siècle. Le *livre d'heures de Leeds* reprend ce principe avec quelques changements toutefois dont l'inclusion du début du texte : les grandes miniatures à l'exception d'une seule (f.134) sont séparées de la bordure marginale par un bandeau décoré de rinceaux ou de fleurs (pensées, pâquerettes) et seulement sur deux côtés. Il est le seul à adopter ce principe, ce qui le place sans doute plus avant dans le temps.

Dans des *Heures à l'usage de Paris*, trois branches dorées autour desquelles s'enroule une longue banderole, encadrent la scène de la Pentecôte<sup>298</sup> et rappellent la branche écotée avec une banderole fleurie d'une miniature de la Pentecôte du *livre d'heures à l'usage d'Amiens* (f.12).

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, f.23v

<sup>297</sup> Autun, société éduenne, min.n°1.

<sup>298</sup> Londres, BL, Add. 25695, f.139

#### **d) Maître François**

Principal fournisseur des grands bibliophiles de la cour et des notables de la capitale entre 1460 et 1480, il est pourtant difficile de situer son atelier. Certaines indications dans un groupe de livres d'heures orientent vers l'Anjou et le Maine mais elles concernent davantage les commanditaires<sup>299</sup>.

Nicole Reynaud est frappé par ses gestes contraints et ses figures maussades, style de sa maturité dans l'exemplaire de la *Cité de Dieu* réalisé pour Charles de Gaucourt<sup>300</sup> alors que les figures sont plus douces dans le second exemplaire destiné à un riche bourgeois, Mathieu Beauvarlet<sup>301</sup>. Elle note des figures plus grandes et plus rondes et en même temps un modelé plus moelleux. Nous avons remarqué la même figure de saint Christophe (fig.148) extraite de la *Cité de Dieu* pour Beauvarlet dans un *livre d'heures de la vente Sotheby's 1997* (f.107v).

#### **e) Collaborations**

##### *Maître de la Chronique scandaleuse*

Certains manuscrits sont le fruit d'une collaboration, ce qui est intéressant dans la mesure où on peut imaginer des influences réciproques. Le manuscrit d'Autun, livre d'heures à l'usage de Rome, a été réalisé en collaboration avec le Maître de la Chronique Scandaleuse.

Situé dans un premier temps par Pächt et Thoss dans la sphère de l'école rouennaise, il est plus probablement selon Nicole Reynaud d'origine parisienne étant donné sa collaboration fréquente avec des enlumineurs de la capitale et la diversité d'origine des mécènes princiers ainsi que sa collaboration avec le libraire Antoine Vérard. Sa carrière se déroule entre 1493 et 1510. Caractérisé par une technique assez rapide, Nicole Reynaud note l'influence du tourangeau Jean Poyet non négligeable sur l'enluminure parisienne aussi bien dans les tons de carmins violacés que dans les types de personnages ou les expressions des visages.

On peut noter simplement les touches de rouge sur les lèvres mais posées de manière plus discrète et non systématique chez le Maître du Cardinal de Bourbon ainsi que la couleur mauve qui envahit certaines architectures et adoucit l'atmosphère sur bon nombre de miniatures de la Vie de saint Louis.

---

<sup>299</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p.45-52.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>301</sup> Paris, Bibl. ste Geneviève, ms 246

### Maître de Jean Henry

L'abbé Leroquais mentionne un collaborateur aux *Heures à l'usage de Mâcon* qu'Isabelle Delaunay identifie au Maître de Jean Henry et qu'elle situe comme libraire-enlumineur<sup>302</sup>. Il a contribué à l'exécution des portraits des commanditaires du premier folio. Sa présence est également attestée dans le *Boccace*<sup>303</sup>. Il faisait partie des artistes qui ont assuré une continuité avec le style des deux enlumineurs de la génération précédente, le Maître de Jean Rolin et Maître François. Sa main apparaît dans plusieurs autres manuscrits, dont des livres d'heures à l'usage de Paris exclusivement. En 1470, il participe à la peinture du *Tite-Live* de Louis XI attribuée à Jacques de Besançon<sup>304</sup> et il est en relation avec Colin d'Amiens pour la *Cité de Dieu* de Mâcon, peinte vers 1480<sup>305</sup>. Il a également réalisé un *Tite-Live* pour le couple Chourses-Coëtivy<sup>306</sup>. Isabelle Delaunay n'exclut pas la possibilité d'une commande du Maître de Jean Henry auprès de Colin d'Amiens d'une part pour la *Cité de Dieu* et du Maître du Cardinal de Bourbon d'autre part pour des livres d'heures ou le *Boccace*, sachant que celui-ci avait aussi à son actif plusieurs manuscrits de *Boccace*<sup>307</sup>.

### Maître des Prélats Bourguignons

*Le livre d'heures de la vente Sotheby's de 1914* a été réalisé, selon Isabelle Delaunay, en collaboration avec le Maître des Prélats Bourguignons, ainsi nommé parce qu'il travaillait pour une majorité d'ecclésiastiques, dont les Rolin, les Chalon, les Clugny et les Chambellan. Nicole Reynaud a avancé le nom de Pierre Changenet qui travaillait à Dijon entre 1478 et 1503, mais cela reste une « hypothèse de travail »<sup>308</sup>. Il était sans doute peintre comme l'attestent les peintures murales de la Chapelle dorée de Ferry de Clugny à la cathédrale d'Autun. Sa production considérable quoique variable en qualité incite à penser qu'un atelier probable dominait le marché de toute la région bourguignonne, de Langres à Autun en passant par Dijon.

Nous avons remarqué une attention plus poussée aux gestes vrais et moins codifiés et aux expressions de visages plus élaborées. Il utilise des points de vue de dessous ou rétrécis pour

---

<sup>302</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p.150.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> Tours, BM, ms 984

<sup>305</sup> Mâcon, BM, ms 1 et 2

<sup>306</sup> Chantilly, Musée Condé, ms 308-309 (759-761)

<sup>307</sup> KÖNIG E., *op.cit.*

<sup>308</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p.393-97.

les visages. Les têtes basculent parfois en arrière, le modèle étant le saint Jean de la Crucifixion du *Missel Chambellan* aux yeux révoltés (fig.149).

Le Maître du Cardinal de Bourbon multiplie aussi les points de vue sur les visages ou les corps, créant parfois des distorsions. Il semble pourtant plus attentif à traduire les mouvements avec une grande souplesse, ce qui n'est pas le cas de la lapidation de saint Étienne (fig.150). Un motif, celui de la cloche du *Pontifical à l'usage d'Amiens*, est repris, dans le *Pontifical* d'Antoine de Chalon, évêque d'Autun de 1483 à 1500 et réalisé vers 1490 par le Maître des Prélats Bourguignons (fig.151). En outre, plusieurs bordures de ce *Pontifical* sont sur fond noir, ce qui nous renvoie à la danse macabre du *Livre d'heures à l'usage d'Amiens*. Les visages sont aussi bien étudiés pour qu'on ait pu voir dans le personnage de l'évêque le portrait d'Antoine de Chalon.

Ces petits détails relevés dans les notices établis par Nicole Reynaud nous rapprochent du style de notre artiste sans pour autant y voir des influences mais au moins une même attention aux détails physiologiques qui confirment l'entrée dans le siècle suivant.

Un *Missel* est destiné à Antoine de Roche. Nous l'avons remarqué non pas pour le style mais pour le destinataire<sup>309</sup>. Antoine de Roche était grand prieur de Cluny sous l'abbé Jacques d'Amboise et de 1488 à 1505, prieur titulaire de la Charité-sur-Loire, la « fille aînée de Cluny », où il succéda au Cardinal Charles de Bourbon. Il était originaire de Franche-Comté et la mention de saint Claude est fréquente, ce qui le rapproche de Pierre Vercey, l'évêque d'Amiens, commanditaire du livre d'heures à l'usage d'Amiens.

#### **4) Bourges ou Tours**

L'étude historiographique cite à plusieurs reprises une influence bourguignonne. François Avril pense que notre peintre a pu fréquenté un temps les ateliers bourguignons-flamands.

#### **Jean Colombe ou Jean Bourdichon**

La notice d'un livre d'heures à l'usage de Rome mentionne un artiste formé à Tours et influencé par le style de Jean Bourdichon<sup>310</sup>. N'ayant qu'une seule petite miniature, il est

---

<sup>309</sup> Paris, BNF, lat. 881.

<sup>310</sup> Christie's, 9 XII 1983

impossible de formuler un jugement. En revanche, nous savons que le manuscrit des *douze périls d'enfer* destiné à Catherine de Coëtivy est une copie de celui réalisé par Jean Colombe pour la reine Charlotte de Savoie. Réaliser une copie suppose pour l'artiste de s'imprégner d'un style. On peut donc supposer qu'il connaissait bien l'atelier berruyer.

Jean Colombe collabora vers 1470 avec Jean Fouquet dans l'illustration d'un petit livre d'heures pour Jean Robertet, conseiller des Bourbons et de Louis XI, ce qui nous conduit déjà dans l'environnement du Cardinal de Bourbon<sup>311</sup>. Ses principaux commanditaires, en dehors de la reine Charlotte de Savoie et de son père le duc Charles Ier dont il devint l'enlumineur en titre, sont des proches de Louis XI. Il y eut l'amiral de France Louis, bâtard de Bourbon et son successeur à sa mort en 1487 ainsi que Louis Malet de Graille et surtout Louis de Laval, conseiller de Louis XI.

Il exécuta pour ce dernier un livre d'heures d'une richesse exceptionnelle puisqu'il compte entre autres cent cinquante-sept miniatures pleine page<sup>312</sup>. Après sa mort en 1489 et conformément à ses dernières volontés, il fut remis à Anne de France, dame de Beaujeu et duchesse de Bourbon. Nous restons donc toujours dans l'entourage du cardinal de Bourbon. Notre peintre a-t-il pu voir le manuscrit par l'intermédiaire des Bourbon ? ce n'est pas improbable.

François Avril parle du style très reconnaissable de Jean Colombe en ces termes : « dynamique et [...] expressif, excellent dans le narratif et l'anecdotique et ne reculant devant aucune accumulation de détails, peu soucieux de correction dans la construction spatiale et le rendu de la perspective<sup>313</sup>. »

De nombreux motifs des *Heures de Louis de Laval* renvoient au Maître du Cardinal de Bourbon même si le style diffère quelque peu : les anges avec les bras croisés de la Vierge à l'enfant (fig.152), les petites fenêtres ouvertes sur des paysages, les petits chiens qui accompagnent le commanditaire (f.51), les statues qui débordent des encadrements gothiques et qui se fondent avec eux (f.98). Nous retrouvons certains thèmes traités par notre artiste telle que l'illustration de la Victoire de saint Pierre sur Simon le Magicien (fig.154), thème présent dans les *Épîtres de saint Paul*, la Conversion de saint Paul (fig.155), où un cheval bai entraîne l'apôtre dans sa chute. Dans une scène du Jugement dernier, le Christ, entouré de l'archange

---

<sup>311</sup> New York, Pierpont Morgan Library, ms 834

<sup>312</sup> Paris, BNF, lat.920

<sup>313</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p.326-338

saint Michel et des anges musiciens jouant du cor (f.156), adopte une position proche de deux miniatures de notre corpus (Mâcon, fig.77-87).

L'Annonciation des *Heures de Guyot Le Peley* à l'usage de Troyes disposé sur deux folios consécutifs en forme de diptyque se déroule dans une loggia avec un paysage de rivière en arrière-plan<sup>314</sup>. Un pont enjambe la rivière qui est coupée par le cadre et un château déroule ses tours au bord de l'eau (fig.157). Ce morceau de paysage rappelle celui des *Heures de la collection Tenschert* qui occupe l'arrière-plan de deux scènes, celle de David en prière (fig.158) et celle de la Rencontre d'Anne et Joachim (f.82v).

De même, le groupe sculpté d'Adam et Eve qui se détache du fond grisé d'architecture évoque celui de l'Annonciation d'un des livres d'heures de notre corpus (fig.159-160).

## 5) Lyon

La notice de catalogue du *Livre d'heures à l'usage de Rome* de la vente Sotheby's de 1997 cite un style d'encadrement typique des manuscrits peints à Lyon dans l'atelier de Guillaume Lambert dans les années 1480, c'est-à-dire un cadre d'architecture doré décoré de silhouettes dans les niches. La représentation des personnages à mi-corps est une particularité de ce manuscrit.

Trois groupes se détachent de l'atelier selon les recherches menées par Lynn Jacobs<sup>315</sup>.

La clientèle n'est pas seulement locale mais le plus souvent exogène. Trois livres d'heures étaient même de destination italienne. Un manuscrit intitulé « *Défense de la Conception Immaculée de la Vierge* » a été commandé par un personnage lié à la cour ducale des Bourbon, Antoine de Lévy, comte de Villars.

Un *livre d'heures à l'usage de Rome* réalisé dans cet atelier a retenu notre attention<sup>316</sup> parce qu'on y retrouve ces mêmes encadrements. Des côtés du cadre vu en profil, sortent des statues placées dans des niches. François Avril affirme en effet que ces encadrements sont communs à presque tous les livres d'heures rattachables à l'officine Guillaume Lambert, mais ce ne sont que l'adaptation appauvrie d'un type d'encadrement architectural mis au point par un épigone fouquettien, le Maître du Missel de Yale qui les utilise pour la première fois au début

---

<sup>314</sup> Troyes, BM, ms 3901, f.42v-43

<sup>315</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p.358

<sup>316</sup> *ibid.*, p.361

des années 1470 dans les *Heures de Louis de Laval*. Il ajoute toutefois qu'elles ont dû être véhiculées à Lyon par Jean Colombe dont on sait qu'il fut en rapport avec l'atelier lyonnais. Il a aussi pu y séjourner quelque temps pour la réalisation d'un livre d'heures destiné à un membre de la famille Molé<sup>317</sup>.

## 6) Le Bourbonnais

La Vierge à l'enfant du tableau du Musée d'Épernay ainsi que celle de l'Annonciation des *Heures à l'usage d'Amiens* ont une douceur qui n'est pas sans évoquer celle du Maître de Moulins (fig.161 à 163). D'autre part sa proximité avec la famille de Bourbon en fait un peintre qu'il est difficile de ne pas évoquer.

### Jean Hey ou le Maître de Moulins

L'enluminure de la région est liée au mécénat de la famille des ducs de Bourbon, principale maison, après René d'Anjou, à maintenir une tradition de mécénat princier. Région aux frontières indécises puisque partagée entre les trois diocèses de Bourges, de Clermont et d'Autun, les ducs de Bourbon possédaient en plus l'Auvergne et le Forez. Jean II, duc de Bourbon et époux de Jeanne de France, résidait à Moulins et était un grand amateur de livres. Il s'était entouré d'une cour littéraire à l'image de celle de Charles de France à Blois. Et pour satisfaire ses besoins de bibliophile, il devait s'adresser auprès des ateliers d'enluminures de Bourges ou de Lyon. Après sa mort en 1488, son frère Pierre, sire de Beaujeu, marié à Anne de France lui succède en 1490. Il quitte la Touraine où ils avaient exercé la régence pendant la minorité de Charles VIII pour s'installer à Moulins, où le couple se lance dans une politique de travaux d'art sans précédent. Avec les guerres d'Italie, Moulins devient vite un lieu de passage et une étape obligatoire pour la famille royale. La reine s'y installe quelque temps en 1494 et 1495. En ce qui concerne la peinture et l'enluminure, le couple s'adresse à la fois aux artistes parisiens, lyonnais ou berruyers pour les livres et fait venir un peintre d'origine flamande, Jean Hey, qui travaille pour le couple entre 1490 et 1500. Ayant parfaitement assimilé la leçon de Van der Goes, il peint vers 1498 le *Triptyque de la Vierge en gloire* pour la cathédrale de Moulins. Un des cadeaux de Pierre II de Bourbon au roi Charles VIII est le

---

<sup>317</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p.335

manuscrit des *Statuts de l'ordre de saint Michel*, souvenir de la création de l'ordre de chevalerie par son père Louis XI en 1469. La miniature qui sert de frontispice a été réalisée par Jean Hey. Nicole Reynaud note ses qualités admirables de portraitiste malgré le tout petit format des visages ainsi que de peintre, perceptibles dans le modelé des visages et dans l'utilisation d'empâtements de gouache blanche inusités dans l'enluminure<sup>318</sup>.

Le livre d'heures de la collection Tenschert transcrit le modelé par cette même technique particulière de touches de blanc qu'ils posent sur les visages pour accrocher la lumière (David, Anne et Joachim). Faut-il en conclure que le Maître du Cardinal de Bourbon connaissait le travail de Jean Hey, présent après la mort du cardinal en 1489 ? il est vrai que la qualité de ce manuscrit est supérieure à l'ensemble des livres d'heures du corpus. Aurait-il été réalisé à la fin de sa vie pour une personne de l'entourage royal, ce qui expliquerait la présence d'une colonne fleurdelysée dans la scène de l'Office des morts ? il reste à expliquer la présence de ce folio supplémentaire réalisé sur une peau grossière.

Ces rapprochements stylistiques sont intéressants dans la mesure où ils nous autorisent à penser qu'il y a des contacts permanents entre les peintres-enlumineurs soit directement par des collaborations ou des apprentissages dans les ateliers, soit par des modèles iconographiques qui circulent et évoluent. Ils peuvent nous aider aussi à concevoir une forme de nomadisme dans l'activité artistique, encouragée par des commanditaires connaisseurs, exigeants et aisés.

Si son origine ou sa manière flamande est incontestable, ses influences bourguignonnes ou tourangelles semblent tout aussi importantes. Plutôt que de voir un peintre tiraillé entre le Nord et le Sud, il faut aussi s'orienter vers l'étude des commanditaires qui sont les véritables pôles attractifs de l'artiste et d'une forme d'art.

---

<sup>318</sup> *ibid.*, p.350-51

## V - Les commanditaires :

### A) Cardinal Charles de Bourbon

#### 1) Commanditaire et destinataire

Le cardinal de Bourbon fit réaliser le « *Livre des faiz Monseigneur saint Loys jadis roy de France* » pour l'offrir à sa belle-sœur, femme de Jean II de Bourbon, son frère cadet, alors qu'il était archevêque de Lyon<sup>319</sup>. Le prologue reste muet sur l'identité de l'auteur ainsi que sur celle de la destinataire. A l'époque de la réalisation supposée du manuscrit, vers 1480, Jean II qui restera jusqu'à la fin de sa vie sans postérité, avait eu trois femmes successives, Jeanne de France, morte en 1482, Catherine d'Armagnac qu'il épouse en 1484 et qui meurt en couches dès 1487, puis Jeanne de Bourbon-Vendôme, sa cousine, qu'il épouse en 1487 avant de mourir lui-même le 1<sup>er</sup> avril 1488. François Avril retient l'hypothèse de Catherine d'Armagnac à l'encontre de Léopold Delisle et de P. Chenu qui optaient l'un pour Jeanne de France et l'autre pour la mère de Jean II, Agnès de Bourgogne. Il s'appuie sur les « *traits juveniles de la duchesse qui reçoit le don du cardinal* ».

Nous pouvons toutefois nous poser la question de l'opportunité d'une telle commande.

Est-ce un cadeau de mariage ? ce serait alors l'occasion rêvée d'honorer la famille des Bourbons, de sang royal, issue en ligne directe de celle de saint Louis

Est-ce le souhait d'une duchesse ayant déjà une dévotion envers saint Louis ? Pourquoi dès lors ne pas opter pour Jeanne de Bourbon-Vendôme, issue de la famille des Bourbon, célèbre aussi pour sa beauté et sa grâce, à laquelle Charles VIII ne fut pas insensible.

#### 2) Représentation iconographique

La grande scène de dédicace du folio 3 nous montre le cardinal de Bourbon, dans une chambre d'apparat que Paul Chenu localise dans l'hôtel particulier des Bourbon à Paris, situé en face du Louvre. Son chapeau et ses attributs cardinalices sont posés bien en évidence sur le lit. Il reçoit le manuscrit des mains de l'auteur et est entouré d'une foule de personnalités. En

---

<sup>319</sup> AVRIL F., « Histoire d'une commande », *Saint Louis, roi de France*, 1990, p.84-88.  
276/315

bas à droite, la scène se prolonge, mais cette fois à Moulins. Le cardinal remet en main propre le manuscrit à la duchesse de Bourbon entourée de ses dames d'honneur. A gauche et séparé par une tour arborant les armoiries des Bourbon, son époux le duc Jean II de Bourbon, observe la scène. Il porte le collier de l'ordre de saint Michel qui lui avait été offert par Louis XI en 1469.

Le portrait en pied du cardinal sur cette miniature correspond dans l'ensemble à celui réalisé par le Maître de Moulins où le cardinal est représenté en buste avec un collet d'hermine lui recouvrant les épaules et la tête recouverte d'une aumusse<sup>320</sup>. Il est néanmoins beaucoup plus fin que celui du tableau où le visage porte un double menton et on aperçoit une calvitie naissante.

Le cardinal apparaît à deux autres reprises, une première fois sur la miniature débutant la série des miracles (f.83v). A genoux sur un prie-dieu, il assiste au miracle évoqué dans le texte tandis que dans la partie inférieure, l'auteur lui remet à nouveau son manuscrit.

Une seconde fois, il est représenté en prédicateur, associé à la prédication du pape Innocent IV venu à Lyon en 1245 prêcher la croisade (f.21). Ce parallèle est étonnant et ne peut être dissimulé. Nous sommes dans les années 1480, si la croisade n'est plus d'actualité, la lutte contre le péril ottoman l'est. Mais ce n'est sans doute pas l'unique raison.

L'importance de son rôle et la grandeur de son rang sont soulignées à maintes reprises par ses armoiries timbrées par une croix patriarcale et par la répétition de son emblème personnel, le dextrochère armé d'une épée flamboyante (ff.7, 13v, 17, 21). Nous avons remarqué des blancs laissés aux folios 23, 38v et 49v qui étaient peut-être eux aussi destinés à recevoir les emblèmes du cardinal.

### **3) Eléments de biographie**

Charles de Bourbon est né aux environs de 1433. Quatrième enfant et troisième fils d'une famille qui en comptera onze, Charles est destiné à l'église, un moyen officiel d'obtenir des bénéfices ecclésiastiques suffisants pour tenir un rang de grand seigneur. Nommé chanoine de Lyon dès 1443, il reçoit le titre d'archevêque de Lyon et primat des Gaules en 1444 (il avait alors onze ans) et fut confirmé dans sa dignité en novembre 1446, étant entendu que d'autres prélats administreraient son diocèse jusqu'à ses 25 ans. Jean Rolin, évêque d'Autun, et son

---

<sup>320</sup> Le portrait est peint sur un panneau de chêne et conservé à la pinacothèque de Munich (34 x 26 cm).

oncle naturel, Jean de Bourbon, évêque du Puy seront les deux administrateurs succesifs jusqu'au sacre en 1466.

En 1459, Charles hésite encore à se faire consacrer. Il semble davantage intéressé par la politique. Il réside le plus souvent à Moulins, mais aussi à Paris ou à la Cour et délaisse Lyon. Il faut attendre la fin de la guerre du « Bien Public » qui opposa les seigneurs féodaux au roi Louis XI de mars à octobre 1465 pour voir les Bourbons se rallier définitivement au parti du roi. Le cardinal a alors 31 ans. Il est devenu abbé de Saint-Vaast d'Arras et prieur de nombreuses abbayes dont la Charité-sur-Loire et Souvigny et ses nombreux bénéfices lui assurent des revenus importants.

Il retarde d'encore un an son engagement définitif, nourrissant toujours l'espoir de devenir duc de Bourbon, son frère Jean II n'ayant pas d'héritier. Le 21 septembre 1466, il fait son entrée solennelle dans Lyon, escorté de nombreux prélats, princes et seigneurs et est consacré à la cathédrale.

Le roi le prend au sein de son administration pour réorganiser le royaume tout en lui faisant miroiter la légation du pape en Avignon et le chapeau de cardinal, titres qu'il n'obtiendra que dix années plus tard malgré les tentatives répétées de Louis XI.

En 1472, il reçoit la légation d'Avignon à condition de la restituer à tout moment sur simple demande du nouveau pape Sixte IV. Il s'installe dans le palais pontifical pour une durée très courte de deux ans, le temps de régler des différends permanents entre les Avignonnais et les Provençaux, et d'établir un traité avec le roi René. En 1476, il cède la légation au profit du neveu du pape, Julien de la Rovere. En échange, le pape lui accorde l'évêché de Clermont et le chapeau de cardinal. Il est nommé officiellement cardinal par le pape le 18 décembre 1476. En mars 1477, après l'affaire d'Arras où les négociations ont échoué, le cardinal sent sa faveur décliner et regagne l'archevêché de Lyon. Il prend de plus en plus d'indépendance vis-à-vis du roi et se range désormais du côté du pape. Après la mort de Louis XI survenu le 30 août 1483, Pierre de Beaujeu et Anne de France prennent en main la régence du jeune Charles VIII et le cardinal de Bourbon fera de nouveau partie du Conseil royal quelques mois plus tard. Il intervient dans les discussions autour de la Pragmatique Sanction qui n'est pas rétablie mais appliquée suivant les circonstances, comme c'était déjà le cas sous Louis XI.

A partir de 1485, il réside dans son archevêché de Lyon où il mène une vie fastueuse, conforme à son rang. Le 22 décembre, il fait une entrée solennelle en tant que cardinal et reçoit des cadeaux somptueux. Il perçoit de nouveaux bénéfices. Une bulle papale du 20 août

1486 le nomme abbé de Saint-Austremoine d'Issoire, monastère fondé au IX<sup>e</sup> siècle par les bénédictins de Charroux dans le Poitou.

Il meurt subitement le 13 septembre 1488 à l'âge de 54 ans. Le décès se produit non pas dans le palais épiscopal où l'entente avec les chanoines était loin d'être bonne mais dans la demeure d'un bourgeois de Lyon. Le cardinal était très apprécié des bourgeois de la ville qu'il favorisait autant qu'il le pouvait et ce sont les conseillers de la ville qui organiseront des obsèques grandioses et paieront la plus grande partie des frais.

André Recoules, dans un ouvrage de février 2007, publié par la Société d'émulation du Bourbonnais, a tenté de restituer une image le plus proche possible de la réalité historique par une analyse méthodique des faits de sa vie s'insurgeant contre l'image négative laissée entre autres par Victor Hugo dans son roman *Notre-Dame de Paris*.

Précédemment, en 1970, Madame Catherine Reynaud, dans une thèse non publiée, révélait l'image d'un haut prélat de la fin du Moyen-Age animé des qualités indispensables à l'exercice d'un pouvoir politique et ecclésiastique tout en lui reprochant une trop grande légèreté vis-à-vis de ses fonctions religieuses et des responsabilités pastorales qu'elles entraînaient.

A travers ces deux ouvrages, nous avons retenu quelques traits de sa personnalité : diplomate, conseiller du roi, bâtisseur, mécène et érudit.

#### **4) Conseiller du roi et diplomate**

Louis XI apprécie ses qualités de diplomate et de négociateur qu'il exercera à maintes reprises, aussi bien auprès du Vatican que des ducs de Bourgogne et de Bretagne, Charles le Téméraire et François II. Dans ses démarches, il est très souvent accompagné par ses frères, Jean II et Pierre de Beaujeu.

Grâce à sa patience et son efficacité, il obtient du duc de Bretagne la signature d'un traité à Ancenis le 10 septembre 1468 et un mois plus tard, celle du traité de Péronne où le duc de Bourgogne jure hommage au souverain. Tous ces efforts conjugués ont pour but de détacher la Bourgogne de l'Angleterre.

Dans le même temps, il organise des pourparlers avec Edouard IV déterminé à envahir la France après avoir débarqué à Calais en 1475. Un traité, négocié par Charles et son frère Jean II et signé le 29 août à Picquigny, près d'Amiens, prévoit une trêve de sept ans. Auparavant,

le roi Louis XI l'avait nommé lieutenant du roi au Conseil de Paris et chef du Conseil de la ville<sup>321</sup>.

Sollicité par sa famille ou par ses amis, il intervient dans des différends entre son frère Jean II et le duc de Savoie Amédée IX. En 1484, c'est sur ses conseils que son frère Jean II, veuf depuis deux ans, se remarie à Saint-Cloud avec Catherine d'Armagnac, fille du duc de Nemours, décapité sur l'ordre de Louis XI pour trahison. Elle fera son entrée solennelle à Moulins le 27 novembre.

Son ami Robert Gaguin, humaniste et théologien de renom, lui demande de servir de médiateur au cours d'un conflit à l'université de Paris en 1482, par suite de la nomination d'Ambroise de Cambrai au titre de chancelier, nomination contraire aux vœux de la faculté de théologie.

Il est envoyé comme ambassadeur à Rome, à la fois pour apaiser les tensions entre Lyon et le Vatican et pour aplanir les difficultés entre le roi et le pape Paul II. Louis XI a dû abroger la Pragmatique Sanction en usage sous le règne de son père Charles VII, malgré la réticence de ses conseillers. En échange, il veut avoir la possibilité, de nommer lui-même un certain nombre de prélats.

Sa fidélité au roi Louis XI ne faillira pas, malgré une certaine indépendance à la fin de sa vie et une volonté affirmée de se rapprocher de la papauté.

### **5) Un mécène et un érudit**

Elevé à la cour des Bourbons et résidant fréquemment en Bourgogne, Charles est réceptif aux lettres et aux arts. La cour de Moulins était déjà une cour d'érudits où existait une librairie importante, étoffée en partie grâce aux différents apports de Marie de Berry, femme de Jean Ier, et d'Agnès de Bourgogne, la mère du cardinal de Bourbon, qui apporta les ouvrages de Christine de Pisan. Lors de l'inventaire de 1523, la bibliothèque comptait 324 ouvrages dont 40 livres religieux, 97 de morale, 60 d'histoire et de politique, 60 textes littéraires plus des ouvrages de droit, de grammaire et de sciences et quelques livres imprimés en français pour les plus récents.

Le cardinal est depuis longtemps familiarisé avec les ateliers d'enluminures de Paris et de Lyon, sans oublier ceux de Moulins et sa grande fortune lui permet de faire réaliser les plus

---

<sup>321</sup> RECOULES A., *Le cardinal Charles II de Bourbon, un prélat calomnié*, Moulins, 2007, p.71.

luxueux manuscrits<sup>322</sup>. Deux manuscrits nous sont parvenus, un lectionnaire grec et latin<sup>323</sup> avec en préface un poème en latin, attribué à Robert Gaguin, félicitant le cardinal d'avoir préféré cet ouvrage en grec à des pierres précieuses et le *Livre des faiz Monseigneur saint Loys*.

L'archevêque de Lyon est aussi passionné par la nouvelle technique de l'imprimerie. Il acquiert très vite un des premiers livres imprimés en France de Guillaume Fichet, recteur de la Sorbonne qu'il connaît bien et intitulé « Rhétorique ». Il donne l'impulsion nécessaire à l'installation des nouveaux typographes dans la ville qui va devenir une nouvelle capitale de l'imprimerie après Paris et Strasbourg. Il fait éditer le rituel et les statuts de son diocèse et en 1487, un missel qui sera reproduit en plusieurs exemplaires.

Son premier séjour à Rome en 1467 va le transformer. Ébloui par tous les trésors d'art qu'il découvre et les immenses librairies du Vatican, il se lie d'amitié avec le cardinal grec Bessarion dont la bibliothèque d'auteurs anciens qui sera par la suite léguée à la ville de Venise, est celle d'un humaniste réputé.

Contrairement au roi Louis XI, il est sensible à l'apparat et à la beauté des étoffes. Il est dit qu'il reçoit avec plaisir des mains de sa sœur Marguerite de Bourbon, de passage à Bourg-en-Bresse avec son mari Philippe de Savoie, un « ample manteau de damas cramoisi ».

Il porte un intérêt tout particulier aux tentures et aux tapisseries<sup>324</sup>. On sait par la chronique de Jean de Roye, gardien de l'hôtel de Bourbon à Paris, que le cardinal possédait de belles et nombreuses tapisseries, dont deux ont été perdues. Une tapisserie de basse lisse, tissée de fils de laine, de soie, d'argent et d'or et représentant *l'Adoration des Mages* a été découpée en trois. Elle fait partie du trésor de la cathédrale de Sens et était sans doute destinée au parement du devant d'un autel. Elle est attribuée à une manufacture de Bruxelles et est datée des années 1480. Une autre tapisserie représentant l'histoire d'Hercule aurait été tissée à Tournai entre 1476 et 1488. En 1494, elle est acquise par la reine Anne de Bretagne. Un morceau se trouve au musée des Gobelins à Paris, un autre à Bruxelles, le troisième dans une collection privée.

---

<sup>322</sup> RICHARD J., « Introduction », GOUSSET M.Th., AVRIL F., *Saint Louis, roi de France*, 1990, Paris, p. 8-9.

<sup>323</sup> Paris, BNF, grec 55, manuscrit illustré de 15 grandes miniatures par Maître François.

<sup>324</sup> RECOULES A., *op.cit.*, p.144-148 : il se réfère à la thèse de Catherine Prade, de l'Ecole des Chartes, sur le cardinal de Bourbon.

Enfin, une tapisserie de grand luxe intitulé *Les Trois Couronnements* se situait au-dessus de l'autel et faisait office de retable<sup>325</sup>.

La musique faisait aussi partie de son environnement familial. Jean de Ockeghem, originaire d'Anvers et chantre à la collégiale, arrive à Moulins en 1446 et va devenir le compositeur le plus célèbre du XV<sup>e</sup> siècle et le maître de chapelle de Louis XI. Il n'est donc pas étonnant de voir le cardinal heureux d'agrémenter de musique et de chant les nombreux soupers qu'il organisait pour le roi. Louis XI se décharge souvent sur les aptitudes du cardinal à organiser des réceptions, le roi ne possédant pas de palais à Paris et le Louvre n'étant pas entretenu. L'Hôtel de Bourbon, restauré par son frère le duc Jean II, est un lieu de réception idéal. En 1483, Pierre de Beaujeu et sa femme Anne de France sont reçus pendant trois jours dans la maison du cardinal où fêtes et réceptions se succèdent<sup>326</sup>.

## 6) Un bâtisseur

On doit au cardinal la restauration de la façade de l'église primatiale Saint-Jean de Lyon et il y fait édifier une chapelle richement décorée reprenant l'idée de son oncle Jean, évêque du Puy, lorsqu'il administrait le diocèse en 1449. Après son décès, il lance le projet d'ouvrir une chapelle en l'honneur du Saint-Sacrement pour le salut des princes de sa famille, en y associant ses deux frères, Jean II, à la condition que des prières lui soient octroyées puis Pierre de Beaujeu. Il meurt cependant avant la fin des travaux qui resteront en suspens pendant un temps.

Un mois après sa première installation à Lyon, en 1466, il demande à un maître-maçon résidant à Moulins, Vozy de Saint-Martin, un devis pour les transformations du palais épiscopal. Les nouveaux bâtiments comportent de nombreuses fenêtres, certaines donnant sur la Saône, d'autres sur la cour et des cheminées sont prévues dans toutes les pièces. Le palais communique par une passerelle de bois avec un très beau jardin situé sur la rive gauche de la Saône<sup>327</sup>.

Pendant l'année 1470, il fait construire une halle aux grains, la Grenette, où il vend des céréales récoltées dans les domaines des chanoines ainsi que diverses marchandises.

---

<sup>325</sup> La partie centrale représente le couronnement de la Vierge par Dieu le Père et le Christ encadré par le couronnement de Bethsabée par le roi Salomon sur le volet de gauche et celui d'Esther par Assuérus sur le volet de droite.

<sup>326</sup> RECOULES A., *op.cit.*, p.94.

<sup>327</sup> *ibid.*, p.50.

Toutefois, en bon homme d'affaires, il tient à percevoir un droit sur toutes les transactions effectuées par les marchands étrangers, droit contesté par les Lyonnais et différend qui durera quinze ans.

Selon les propres termes d'André Recoules, Charles était un grand seigneur et un prince de l'église<sup>328</sup>. A ce titre, son rôle diplomatique au service de la royauté s'est révélé d'une grande efficacité à plusieurs reprises. Cela n'excluait pas son rôle essentiel d'ecclésiastique apte à encourager des relations approfondies entre les papes successifs et les prélats du royaume. Il a joué un rôle majeur dans l'abolition partielle de la Pragmatique Sanction.

Catherine Reynaud ajoute que « Charles de Bourbon savait distraire le souverain et donna par sa seule présence à la cour de ce Valois austère et parcimonieux, le ton raffiné qu'elle devait avoir à peine vingt ans plus tard, lorsque François d'Angoulême, son petit neveu, monterait sur le trône de France.<sup>329</sup> »

La commande d'un manuscrit sur la « Vie de saint Louis » dénote une conscience vive d'appartenir à une famille de sang royal. Un côté de chasuble en velours rouge qui a pu appartenir au cardinal a été découvert en 1895. Il est orné de bandes alternées horizontales sur lesquelles figurent l'ordre de la Cosse de Genêt, ordre institué par saint Louis et remis à l'honneur par Charles VI. Le cardinal en aurait été le dernier grand maître.

Issus en ligne directe de Louis IX par son sixième fils, Robert de Clermont, la famille Bourbon vouait à leur saint aïeul un culte particulier, dont on a gardé maints autres témoignages. Sur le frontispice d'un manuscrit de Gilles de Rome peint vers 1470-1480<sup>330</sup>, Jean II s'est fait représenter en prière devant saint Louis et dans les « *Enseignements à sa fille Suzanne* » Anne de France, duchesse de Bourbon, a « démarqué sans vergogne » les Enseignements de saint Louis à sa fille Isabelle<sup>331</sup>. Le roi Charles VIII semble poursuivre la même voie en apportant le plus grand soin au manuscrit qui lui sera remis par Anne de France. Il le fait relier de velours fleurdelisé, ajoute ses armes et le protège dans un étui de cuir aux fermoirs d'argent.

---

<sup>328</sup> RECOULES A., *op.cit.*, p. 50.

<sup>329</sup> REYNAUD C., *Charles de Bourbon, cardinal-archevêque de Lyon (1434-1488)*, Thèse de l'école des Chartes, 1970.

<sup>330</sup> Paris, BNF, ms.latin 6482.

<sup>331</sup> CLAVIER T., *Anne de France, Enseignements à sa fille*, Saint Etienne, 2006.

### ***B) Pierre d'Aubusson***

La seule biographie complète de Pierre d'Aubusson a été écrite en 1677 par un prêtre jésuite, Dominique Bouhours. Remise en cause par Gilles Rossignol, arguant une absence de dates précises et beaucoup d'incohérences chronologiques, nous nous appuyons donc sur le livre de ce dernier ainsi que sur un article de Maurice Dayras qui fut président de la Société Historique de la Creuse jusqu'en 1974<sup>332</sup>.

Pierre d'Aubusson, cinquième fils de Rainaud d'Aubusson, naît en 1423 au château du Monteil-au-Vicomte. Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, une partie des seigneuries de la famille d'Aubusson relève à la fois de la Marche et du Limousin. En 1356, Guy d'Aubusson combat aux côtés du duc de Bourbon, également comte de la Marche, dans l'armée du roi de France Jean le Bon à Poitiers. Jean d'Aubusson, le frère cadet hérite des seigneuries, ses frères étant morts sans laisser d'enfants. Peu avant sa mort en 1420, il répartit ses biens entre ses fils, dont Rainaud d'Aubusson, père de Pierre.

Nous manquons d'informations sérieuses sur la jeunesse de Pierre si ce n'est qu'elle se situe en pleine guerre de Cent ans. Son frère aîné, Antoine, plus âgé de dix ans, prend une part active aux derniers combats de la guerre, participant à la prise de Montereau (1437) qui précéda de quelques jours l'entrée de Charles VII à Paris. Son père et ses oncles se sont tous rangés aux côtés de Charles VII et seront récompensés de leur fidélité. Le cousin germain de Pierre, Jean III, devient chambellan du roi et c'est sans doute lui qui présente son frère Antoine au duc de Bourbon avec qui il combattra contre les Anglo-Bourguignons. Il devient à son tour chambellan du roi après le départ des Anglais et veille à ce que ses frères bénéficient des faveurs royales. Son cadet Hugues est nommé évêque de Tulle en 1451. A sa mort en 1454, son frère Louis lui succède. Le quatrième frère, Guichard, est nommé conseiller au parlement de Paris en 1454, puis évêque de Cahors en 1471 et de Carcassonne en 1483 et est pourvu de l'abbaye du Palais Notre-Dame près de Bourgneuf vers 1463<sup>333</sup>.

Selon Maurice Dayras, Président de la Société des Sciences naturelles, archéologiques et historiques de la Creuse (1960-1974), Pierre d'Aubusson fut aussi présenté à la Cour vers 1440 par son cousin Jean et le Dauphin, futur Louis XI, qui avait alors pour gouverneur Charles 1er, duc de Bourbon, comte de la Marche, se fit son protecteur.

---

<sup>332</sup> ROSSIGNOL G., *Pierre d'Aubusson, « le bouclier de la chrétienté », Les Hospitaliers à Rhodes*, Besançon, 1991.

<sup>333</sup> ROSSIGNOL G., *op.cit.*, p.27-29.

## **1) Chevalier et Grand Maître de l'Ordre des Hospitaliers**

En dehors de la France qui reprenait peu à peu le pouvoir sur les Anglais<sup>334</sup>, l'année 1444 fut marquée par la défaite des troupes chrétiennes par les Turcs, le 10 novembre 1444, à Varna. Leur cruauté à l'égard du roi de Pologne Vladislas qui avait engagé l'opération et du légat du pape, Cesarini, incitèrent de nombreux jeunes seigneurs à vouloir combattre les infidèles en se rendant à Rhodes pour être reçu chevaliers de l'Ordre des Hospitaliers.

La famille de Pierre d'Aubusson entretenait déjà des relations avec les chevaliers de la langue d'Auvergne. Son oncle Louis, cinquième fils de Jean d'Aubusson, avait été fait chevalier en 1421 puis en 1464, commandeur de Charroux.

Pierre d'Aubusson entre dans l'Ordre des Hospitaliers en 1444, à l'âge de 21 ans, après toute une préparation destinée à le mettre à l'épreuve et le convaincre qu'en entrant, il devenait un « nouvel homme ». Il prononça ses vœux de manière solennelle, au cours d'une cérémonie dans l'église saint Jean, en présence du grand Maître et de tous les frères disponibles. Très vite, il devient le principal conseiller du maître de l'Ordre, comme lui grand prieur de la langue d'Auvergne. En 1476, il est élu au magistère suprême à l'unanimité et réforme l'Ordre en lui donnant de nouveaux statuts et en s'adressant à l'ensemble des chevaliers sans tenir compte de leur provenance géographique.

## **2) Administrateur rigoureux et efficace**

Le renforcement de la sécurité de Rhodes a été rendu possible par la gestion des finances de l'Ordre. En 1489, le bilan fait apparaître un excédent de quinze mille écus.

Pour réussir à ré-équilibrer les finances de l'Ordre, Pierre d'Aubusson avait pris des mesures énergiques pour contraindre les dignitaires et les commandeurs de l'ordre à payer régulièrement leurs « responsions ». Contrairement à ses prédécesseurs, il ne se contente pas de décréter, il prend le temps d'expliquer ou de commenter chacune de ces décisions, tâche qu'il accomplit grâce à l'aide précieuse de son secrétaire Guillaume Caoursin, principal rédacteur des nouvelles dispositions. Aux trente-deux articles existants, il en ajoute huit dont

---

<sup>334</sup> Après la reprise de Dieppe, d'Honfleur et de Pontoise, intervint une trêve franco-anglaise de vingt deux mois (22 Février 1444), laquelle fut prolongée pour cinq ans après une expédition vite enlevée contre les Suisses.

un concernant les « mauvais payeurs » qui pourront être privés de leurs droits sur décision du conseil.

Il modifie l'admission des chevaliers qui devient plus réglementée et renforce la discipline.

Il institue également l'obligation de réunir les chapitres généraux, de manière à redonner une plus grande cohésion à un Ordre dont les membres sont répartis dans toute l'Europe.

L'une de ses dernières décisions datées du 9 janvier 1502 est de chasser les Juifs de Rhodes à moins qu'ils ne se convertissent, décision consécutive à celle des Espagnols en 1492 suivie par d'autres pays européens. L'empire ottoman accueille cette diaspora sans aucune difficulté dans la mesure où les Juifs contribuent à développer le commerce et les échanges bancaires au détriment des Grecs et des Italiens.

### **3) Diplomate et négociateur talentueux**

#### *Envers la papauté*

Pierre d'Aubusson va mettre à profit la victoire du siège de Rhodes pour mettre un terme aux différends de l'Ordre avec l'autorité papale, désireuse de s'immiscer dans les affaires internes des Hospitaliers.

En octobre 1484, Innocent VIII, qui succède à Sixte IV, réclame la garde de Djem et en échange de la perte de la rente versée par Bajazet, ils reçoivent les biens de deux congrégations religieuses dissoutes par le pape mais surtout ils obtiennent la libre administration de leur ordre. Le pape renonce ainsi à nommer des dignitaires ou à disposer de leurs biens. Pour la première fois, les Hospitaliers se trouvent en position de force à l'égard de la papauté.

#### *Envers les Ottomans*

Avant le siège et en vue d'emmagasiner des vivres, il utilise aussi bien la force que la diplomatie ou la ruse. Il contraint les marchands à lui livrer leurs marchandises et propose l'exemption de taxes aux marchands turcs ou égyptiens pour importer du blé en grosse quantité.

Dans la guerre de succession entre les deux fils du sultan, Bajazet et Djem, il fait preuve de grande diplomatie. En recueillant le prince Djem, Pierre d'Aubusson savait tout le profit qu'il pouvait tirer de l'hospitalité accordée au prince. Il charge Caoursin d'informer le pape et le roi de France de son objectif d'entretenir la guerre civile au sein de l'empire ottoman pour freiner son expansion. Il n'agit pas seul mais avec l'appui du conseil qui divulgue à son tour

l'information dans les différents pays d'appartenance des chevaliers. Djem devient alors un objet de négociation entre la chrétienté et son frère Bajazet.

Le lendemain du départ de Djem, deux hospitaliers, Guy de Montarnaud et Léonard du Prat sont envoyés par Pierre d'Aubusson en ambassade auprès de Bajazet pour négocier un traité de paix, la liberté de commerce et sans doute le rachat des prisonniers, avec l'interdiction formelle d'accepter toute forme de tribut. Ahmed Pacha, le vainqueur d'Otrante et Mische Paléologue, le vaincu de Rhodes sont chargés par le sultan de les rencontrer. Ils finissent par obtenir gain de cause après des réticences. La diplomatie de Pierre d'Aubusson fondée sur un otage impérial interposé, s'est avérée efficace. Bajazet fera même parvenir à Rhodes une inestimable relique pour les Hospitaliers, la main de saint Jean-Baptiste, leur saint patron.

#### **4) Grand bâtisseur**

Après la prise de Constantinople en 1453, les Ottomans envahissent petit à petit les pays qui bordent le bassin méditerranéen ainsi que les îles, exigeant un tribut la plupart du temps. Rhodes s'y refuse et devant la menace, les Hospitaliers s'emploient à se préparer à un siège imminent. Pierre d'Aubusson joue un rôle primordial pendant toute cette période qui s'étale sur une vingtaine d'années de 1453 à 1476.

Il se consacre à l'amélioration des fortifications de la cité, négligées au XIV<sup>e</sup> siècle pendant la crise traversée par l'Ordre. Ponctuellement, une pension est versée à Rhodes, ce qui représente un total de deux cent mille ducats d'or, une somme colossale. Pierre d'Aubusson en utilisera la majeure partie pour augmenter et améliorer les fortifications de Rhodes et d'autres forteresses. Les armoiries de Pierre d'Aubusson (environ une trentaine) attestent toujours de l'importance de l'œuvre accomplie.

Pour interdire l'accès au port, il fit forger une énorme chaîne de deux cent trente mètres, chaque maillon ayant un pied de long, fixée à la base des deux tours.

Pendant le siège, là où la muraille était la plus sensible, il n'hésita pas à faire raser les habitations du quartier juif, creuser un fossé et construire une nouvelle fortification. Toute la population, consciente du danger, se mit au travail, même des religieuses.

C'est à cette époque aussi qu'il fit fondre l'énorme bombarde visible au musée de l'Armée des Invalides. Le fondeur est resté inconnu malgré la qualité de cette bombarde-mortier qui

« projetait...des boulets de pierre de plus de 250kg qui écrasaient les assaillants turcs pénétrant dans les fossés en vue d'escalader les remparts »<sup>335</sup>.

### 5) Mécène

La rigueur du grand Maître ne se démentira jamais, non plus que sa générosité personnelle, puisqu'en 1501 le trésor de l'Ordre lui devra près de cent vingt mille écus d'or et qu'à son décès, en 1503, il laissera des biens considérables qui reviendront, selon l'usage, au trésor de l'Ordre. Avec son argent personnel, il finança les travaux effectués dans l'hôpital ainsi que ceux de l'église Sainte Marie-de-la-Victoire. Les statuts de l'Ordre considéraient le Grand Maître comme seul et unique mécène. Tout nouveau Grand Maître se trouvait dans l'obligation de gratifier l'Ordre, dans les cinq ans qui suivaient son élection, de quelque *Gioia* hors du commun. Ce joyau prenait la forme d'un objet très ostentatoire, destiné généralement à embellir l'église conventuelle. Le Grand Maître Philippe Villiers de l'Isle-Adam (1521-1534) fit ainsi réaliser de grands antiphonaires et des livres de musique richement enluminés destinés aux offices religieux de l'église conventuelle. Mais l'Ordre avait déjà quitté Rhodes et venait de s'installer à Malte<sup>336</sup>. Faut-il considérer le manuscrit ou le tableau lui-même comme un des bijoux possibles ?

### 6) Modèle de courage et de piété

Lors du siège de Rhodes, Pierre d'Aubusson ne ménage pas sa peine pour apporter son aide. Il est souvent au premier rang des défenseurs. Au cours de l'attaque du fort saint Nicolas, un des points stratégiques de défense de l'île, il est déterminé à résister et s'enferme avec son frère et beaucoup d'autres chevaliers. « La présence du grand Maître va galvaniser les défenseurs. »<sup>337</sup>

Lors du troisième et dernier assaut des Turcs, situé entre le 22 et le 27 juillet, Pierre d'Aubusson dirige lui-même la contre-offensive et grâce à sa ténacité et son courage fait reculer l'armée turque prête à s'engouffrer dans la ville à travers les brèches ouvertes de la muraille. En bas des fortifications, on relèvera cent trente-trois cadavres turcs (ou trois cents, selon une autre source). Pierre d'Aubusson, quant à lui, a reçu cinq blessures.

---

<sup>335</sup> RENAUDEAU O., *op.cit.*, p.236.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>337</sup> ROSSIGNOL G., *op.cit.*, p.181.

Ce courage qui lui fait rarement défaut se complète d'une grande piété.

Les Hospitaliers avaient une vénération particulière pour *Notre-Dame de Philermos*, une statue de la Vierge conservée dans l'église de Philermos, une place forte qui occupait le sud-ouest de l'île. Afin de la mettre à l'abri avant le siège de 1480, il la fait transporter dans la cité et après la victoire des Hospitaliers, il fait célébrer une messe d'action de grâce dans l'église Notre-Dame.

En entrant dans l'église saint Jean, les voyageurs étaient éblouis par la richesse de sa décoration et la qualité des reliques dont un morceau de la croix et deux épines de la couronne du Christ. Pierre d'Aubusson avec d'autres Grands Maîtres y fut inhumé. Les tombeaux furent pillés en 1523, lors de la prise de la ville de Rhodes par les Turcs.

### **7) Soutien constant de Louis XI**

Les relations de Pierre d'Aubusson avec le pouvoir royal remontent à ses premières années d'entrée dans l'Ordre. En 1453, il effectue une mission en France auprès de Charles VII pour le convaincre de lui offrir des armes et des munitions. Quelques années plus tard, il délègue son neveu, Guy de Blanchefort auprès de Louis XI qui décrète un jubilé dans tout le royaume et affecte les sommes recueillies à l'achat d'armes et de munitions.

Au cours du siège de 1480, les appels de Pierre d'Aubusson auprès des puissances européennes resteront la plupart du temps sans effet. Le principal secours sera celui de Louis XI, qui autorise son ancien chambellan, Antoine d'Aubusson à lever des troupes et à réunir des chevaliers volontaires parmi la noblesse française. Cinq cents chevaliers et deux mille hommes d'armes arrivent ainsi à Rhodes au printemps 1480. Ils seront accueillis avec des transports de joie. Avec l'accord du conseil, le frère du grand maître, âgé de soixante-sept ans, est aussitôt nommé « commandant des forces de Rhodes ».

Lorsque la nouvelle de la levée du siège de Rhodes parvient en Europe, Louis XI fait parvenir des lettres à différentes villes de France pour recommander que l'on dise des prières publiques. Une de ces lettres, adressée aux habitants d'Angers, a été conservée, dans laquelle Louis XI voit dans ce succès la preuve d'une intervention divine.

Enfin Pierre d'Aubusson ne passera pas outre l'autorisation de Louis XI pour l'installation du prince Djem près de Bourgneuf, sur le propre territoire du grand Maître, détention qui durera cinq ans.

Pierre d'Aubusson meurt le 3 juillet 1503 après avoir présidé l'Ordre vingt-sept ans. A l'église saint Jean où ont lieu les obsèques, le chambellan, suivant la tradition, casse le bâton de commandement, ses éperons et rompt ses sceaux.

Gilles Rossignol note que les Aubusson ne sont pas des hommes de cour mais qu'ils sont « avant tout des chevaliers, prompts à répondre aux appels de leur suzerain et à se battre. Ils n'en tirent aucune gloire ni aucune récompense particulière. »

Suivant en cela la tradition familiale, Pierre d'Aubusson n'aura de cesse de mettre ses talents au service d'un Ordre qu'il respectait par-dessus tout.

Il entretenait visiblement des liens d'amitié et de fidélité avec Louis XI. Est-ce cette relation privilégiée qui fait dire à François Avril que le manuscrit a pu être commandé à l'intention du roi ?

Les qualités de rigueur de ce Grand Maître, de grand bâtisseur et d'homme de combat qui ressortent de cette courte analyse corroborent l'image qui est faite de lui dans le manuscrit.

### ***C) Pierre Vercey, évêque d'Amiens (1482-1501)***

Le livre d'heures à l'usage d'Amiens porte les armoiries de Pierre Vercey (f.15), évêque d'Amiens de 1482 jusqu'à sa mort en 1501. « De sable à l'oranger d'or renversé » ou pour certains « à l'abricotier d'or », les armoiries sont en réalité celles de son oncle maternel Jacques Coyctier, né à Poligny et médecin de Louis XI, auprès de qui il sut se rendre indispensable à la fin de sa vie. Grâce à sa position, il acquit une immense fortune et les faveurs du roi dont il fit profiter sa famille<sup>338</sup>. Il intervint probablement dans la nomination de son neveu Pierre Vercey à l'évêché d'Amiens.

#### **1) Notice biographique**

Pierre Vercey est originaire de Poligny, ville de Franche-Comté rattaché au diocèse de Besançon. Sa famille était une des plus nobles de Poligny et elle y était établie depuis 1340. Sa mère était issue également d'une famille honorable et ancienne, les Baillard. Sa carrière ecclésiastique débuta dans la nouvelle église de Poligny, élevée de 1414 à 1457 et dédiée à Saint Hippolyte. Elle abrite encore deux statues de ce prélat. Il y fut d'abord chanoine du chapitre collégial fondé en 1431, puis chantre dignitaire en 1476. Après avoir officié en tant que curé à Barretaine (Jura), puis à Saint Savin (Isère), il devint abbé commanditaire de Saint Pierre de Chalon-sur-Saône avant d'accéder au siège épiscopal<sup>339</sup>. Une notice sur les évêques d'Amiens de 1878 mentionne sa nomination à Bayeux comme chanoine honoraire de la cathédrale<sup>340</sup>. L'évêque d'alors était Charles de Neufchâtel, également évêque de Besançon,. Les relations avec Bayeux n'étaient pas entièrement nouvelles puisqu'un de ses prédécesseurs, Jean Lengret, maître des requêtes et conseiller de Jean sans Peur, avait été nommé évêque de Bayeux en 1410. Ce type de relations peut expliquer la localisation actuelle du livre d'heures à l'usage d'Amiens, conservé à la bibliothèque de Caen.

---

<sup>338</sup> SOYEZ E., *Notices sur les évêques d'Amiens*, Amiens, 1878, p. 142-147.

<sup>339</sup> ROSER S., « Les statues de Pierre Versé, évêque d'Amiens, de 1482 à 1501 », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, n° 637, 1995.

<sup>340</sup> SOYEZ E., *op.cit.*

## 2) Evêque

Nommé le 7 septembre 1482, Pierre Vercey fait son entrée solennelle à Amiens le 8 Mai 1483. La cathédrale était un haut lieu de pèlerinage depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. De nombreux pèlerins affluaient chaque année pour vénérer l'une des plus importantes reliques de la chrétienté, le chef de saint Jean-Baptiste, enchâssé dans un reliquaire d'or et d'argent et couvert de pierres précieuses<sup>341</sup>.

Lorsqu'Amiens redevint ville de France, le 3 novembre 1463, un *Te deum* fut chanté dans la cathédrale et il fut alors décidé d'y célébrer un service funèbre lors du décès d'un roi de France, coutume qui débuta avec la mort de Louis XI en 1483. Pour celle de Charles VIII, le service funèbre dura deux jours, les 10 et 11 mai 1492, et s'accompagna d'un fort déploiement de bannières peintes. Jean Beugier fut chargé d'exécuter dix-huit douzaines d'écussons aux armes du roi pour la mort de Louis XI, tandis que le même peintre aidé de Riquier Hautroye en réalisa cent quarante-quatre pour celle de Charles VIII<sup>342</sup>.

Le 30 Mai 1484, il assiste à Reims au sacre du jeune roi Charles VIII qui succédait à son père, Louis XI, mort le 30 Août 1483. En l'absence de l'évêque de Beauvais, il présenta le manteau royal au nouveau roi.

D'une extrême piété, il avait une dévotion particulière envers la Vierge pour laquelle il fonde un office journalier. Il instaure la récitation du petit Office de la Vierge, après l'office capitulaire, en septembre 1494 et donne une forte somme au chapitre à cette intention. Il établit le même Office dans sa collégiale de Poligny. Nous avons noté le don qu'il fit dans son testament de sa crosse épiscopale de vermeil qui devait servir à augmenter la fondation de la récitation quotidienne de l'Office de la Vierge.

Il se montre aussi très favorable à la Confrérie du Puy, fondée à Amiens depuis un siècle en l'honneur de Notre-Dame en l'autorisant en 1493 à fixer son siège à la cathédrale où l'autel dit du *Rouge-Pilier* lui fut affecté.

Il introduit le culte de saint Claude, patron de la Franche-Comté, dans tout le diocèse d'Amiens, à la cathédrale à partir du 6 Juin 1487 ainsi que dans d'autres collégiales environnantes dont celle de saint Vulfran d'Abbeville<sup>343</sup>. Sa piété va de pair avec une grande

---

<sup>341</sup> Elle avait été rapportée lors de la quatrième croisade en décembre 1206 par un chanoine de Picquigny, Wallon de Sarton.

<sup>342</sup> DURAND G., *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, t. 1, ch. IV, 1901.

<sup>343</sup> TRIBOUT de MOREMBERT H., « Pierre Vercey, de Poligny, évêque d'Amiens », *Mémoires de la Société d'émulation du Jura*, 1944, p.1-12.

charité. Il institue l'aumône dite de la Chaire-Dieu, c'est-à-dire une distribution de pain et de viande au palais épiscopal, chaque jour de Dimanche gras.

Malgré sa haute fonction et son éloignement, il n'oublie pas sa ville natale. L'un des premiers actes de son épiscopat fut de créer le 12 novembre 1483 une messe anniversaire pour les 3 novembre de chaque année en l'église collégiale de Poligny. Il demande également que soit célébrée chaque jour une grand-messe « *dite d'Amiens* »<sup>344</sup>.

### 3) Mécène

Conscient d'une certaine notoriété, Pierre Vercey s'est fait représenté à trois reprises sur son livre d'heures, en orant au pied du Christ (vol.IIa, fig.60), assistant en retrait à la messe de saint Grégoire (vol.IIa, fig.61) et au pied de saint Claude qui le bénit (vol.IIa, fig.63). Cette insistance témoigne de sa foi en même temps que de sa vénération pour le saint patron de sa région natale.

Le *Pontifical à l'usage d'Amiens* porte les armoiries de Geoffroy de la Marthonie (1577-1617), autre évêque d'Amiens. Les armoiries originelles ayant été effacées, on peut supposer que le manuscrit, réalisé par le même artiste, est aussi une commande de Pierre Vercey, ce dernier ayant légué une grande partie de ses biens à l'église d'Amiens.

En dehors de ces deux manuscrits, l'évêque n'est pas étranger aux commandes artistiques qui eurent lieu pendant son épiscopat grâce à un collège de chanoines très actifs dans ce domaine. Nous avons déjà évoqué Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre, pour le tombeau de Ferry de Beauvoir. Un chanoine du nom de Jean d'Ypre, mort en 1492, est également mentionné comme « *grand bienfaiteur de la fabrique* » ainsi que Robert de Coquerel mort en 1521. En 1484, un autre chanoine, Nicolas Le Marié est donateur d'un groupe sculpté représentant une mise au tombeau.

Un mois après son arrivée, en juin 1483, Pierre Vercey consacre le maître-autel de la cathédrale qui venait d'être reconstruit sous la direction de l'architecte Pierre Tarisel et l'année suivante, le chapitre fait réaliser un retable pour l'autel de l'abside centrale d'une « *splendeur telle que peu d'églises... purent rivaliser...avec la cathédrale d'Amiens* ». En argent ciselé et rehaussé de dorures et de pierres précieuses, douze statues des apôtres, offertes chacune par un donateur différent, l'encadraient tandis que la partie centrale était

---

<sup>344</sup> TRIBOUT de MOREMBERT H., *op.cit.*

occupée par une Crucifixion entre la Vierge et saint Jean. Pierre Vercey se fait représenter à genoux sur un prie-dieu au pied du Crucifix et Saint Claude le présente au Sauveur. A lui seul, il avait supporté les frais du groupe central<sup>345</sup>. La confection de cette oeuvre d'orfèvrerie dura environ huit ans et avait été confiée à deux orfèvres amiénois, Pierre Famel et Pierre de Dury, supervisé par Pierre Bury, délégué du Chapitre qui avait passé quelques années à Rome et avait développé un goût certain pour les beaux-arts. D'autres embellissements auxquels Pierre Vercey s'est associé, sont ajoutés vers 1490 dont le jubé et une clôture de l'ancienne chapelle Saint-Pierre, dans le transept nord, où était disposée une image de Saint Claude. Le jubé formait à l'entrée principale du chœur un portique de sept ogives supportées par huit colonnes de marbre noir.

L'entente entre le chapitre et l'évêque était suffisamment bonne pour que ce dernier se voit accorder une sépulture dans le sanctuaire même de la cathédrale en 1487. Il fait construire un mausolée entre le trône épiscopal et la porte latérale sud du chœur<sup>346</sup>. La statue de l'évêque, en pierre peinte et dorée, vêtue d'une chasuble, d'une tunique et d'une dalmatique, était couchée sous une arcade fermée de grilles de fer. Dix figures en métal, représentant des moines pleurant, entouraient le tombeau à deux faces qui portait deux épitaphes, l'une en latin à l'intérieur du sanctuaire, l'autre en rimes françaises<sup>347</sup>.

Son attachement à Poligny est cependant tel qu'il désire vivement s'y faire enterrer. Le tombeau d'Amiens sera réservé à ses entrailles et il fait élever ses tombeaux de corps et de cœur à Poligny. Des statues les accompagnaient, des gisants ou des priants, probablement projetées soigneusement par l'évêque sans doute au moins quinze ans avant sa mort<sup>348</sup>. Cette pratique, jusqu'alors réservée aux rois puis à l'entourage proche au XIV<sup>e</sup> siècle, disparut au siècle suivant mais connut un regain de faveur dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> auprès des hauts dignitaires ecclésiastiques.

Deux statues funéraires demeurent encore à Poligny, un priant et un gisant exécutées, selon Sandrine Roser, par un artiste bourguignon<sup>349</sup>.

---

<sup>345</sup> SOYEZ E., *op.cit.*

<sup>346</sup> le mausolée fut détruit vers 1775.

<sup>347</sup> SOYEZ E., *op.cit.*, p.146.

<sup>348</sup> ROSER S., *op.cit.*

<sup>349</sup> Voir l'étude très détaillée de ces deux sculptures par Sandrine Roser.

La première sculpture, destinée à la chapelle particulière de l'évêque dans l'église Saint-Hippolyte, est une ronde-bosse en calcaire montrant Pierre Vercey en prière et portant des traces de polychromie (jaune, bleu, vert et rouge). Il est revêtu d'une aube plissée cachant le cou et boutonnée aux manches. Ses mains jointes tiennent un chapelet. Une chape décorée de feuillages polychromes est bordée par de larges orfrois représentant des saints placés sur un piédestal et sous un arc en accolade fleuroné. Un fermail, en partie caché par les doigts de la main, est serti de quatre pierres autrefois peintes en vert et bleu. Les armes surmontées d'une crosse en pal sont gravées au bas de la chape. Il porte une mitre ornée de pierreries et de perles et des gants fermés par un gland et parés de bagues, deux à la main droite et quatre à la gauche. Un gros livre dont on voit les fermoirs est posé au bas de la chape.

Le visage est fortement individualisé et l'âge est marqué aussi bien par les rides que par les commissures tombantes des lèvres ou des pattes d'oie autour des yeux ou encore un léger double menton. « *C'est un portrait saisi sur le vif avec une expression très fervente* » conclut Sandrine Roser. L'artiste choisi par l'évêque d'Amiens a conservé le réalisme et l'intensité des expressions chères à cette époque de la fin du Moyen-Age mais il reste un « *auteur habile mais sans grand talent* ».

La seconde sculpture, très abîmée, appartient à un mausolée représentant un prélat gisant, revêtu des ornements sacerdotaux et accompagné de la crosse étendue à ses côtés<sup>350</sup>. C'est ce qui est noté par M. Tribout en 1944 lors de sa découverte. Il ne reste plus qu'une statue présentée en pied. A l'origine, le gisant était placé près du tombeau familial, à l'église de Mouthier-Vieillard, à proximité du maître-autel, église dédiée à la Vierge et située dans les faubourgs de Poligny. Il reprend la même disposition que le tombeau d'Amiens. Le gisant porte la tenue d'apparat, à savoir les habits de fonction de l'évêque avec ses attributs, mitre et crosse. Les motifs des brocarts, quoique plus chargés, sont similaires à ceux du priant. Les contextes sont cependant différents. Le gisant représente l'exposition de la dépouille aux yeux de tous, tandis que le priant reflète l'intimité et l'humilité de la personne orientée vers un idéal de communion éternelle avec le divin. Sandrine Roser note toutefois que le priant devait faire partie d'une autre sépulture située à proximité de la collégiale. Elle suggère le couvent des Jacobins.

---

<sup>350</sup> TRIBOUT de MOREMBERT H., *op.cit.*

Ce second groupe semble avoir été commandé bien avant sa mort, vers 1485, l'hypothèse avancée étant la double fondation d'anniversaire (1483) et l'autorisation d'être inhumé dans la cathédrale (1485).

Six évêques vont se succéder de 1457 à 1503 : Ferry de Beauvoir (1457), Jean de Gaucourt (1473), Louis de Gaucourt (1476), Pierre Vercey (1483), Philippe de Clèves (1501) et François de Halluin (1503). Seuls deux seront soucieux de leurs paroisses et seront considérés à juste titre comme de véritables mécènes : Ferry de Beauvoir et Pierre Vercey dont il est dit qu'il « *assuma sa dignité d'évêque avec sagesse, et sa réputation fut excellente* »<sup>351</sup>. Sa piété envers Notre-Dame, sa volonté de mettre en avant des saints de Franche-Comté<sup>352</sup>, sa région d'origine, permettent également de comprendre les choix iconographiques opérés au sein de son livre d'heures.

---

<sup>351</sup> SOYEZ E., *op.cit.*

<sup>352</sup> Sur l'un des folios, il est représenté recevant la bénédiction du saint patron de Franche-Comté, saint Claude tandis que saint Hyppolite, patronyme de la collégiale de Poligny, fait l'objet d'une grande miniature et saint Savin est mentionné par une petite miniature. Ces représentations restent des références à son lieu de naissance et témoignent d'une certaine fidélité.

## ***D) Antoine de Chourses et Catherine de Coëtivy***

Trois manuscrits de notre corpus portent les doubles armoiries et initiales de la famille Chourses-Coëtivy : quelques folios qui restent d'un *livre d'heures à l'usage d'Angers* (vol.IIa, fig.106), la *Guerre des Juifs* de Flavius Josephe (vol.IIb, fig.102) et les *douze périls d'enfer* (vol.IIb, fig.104).

### **1) Antoine de Chourses**

Antoine de Chourses est le fils cadet, du second lit, de Gui de Chourses, chef de nom et d'armes de la maison de Chourses-Malicorne, une des plus anciennes familles du Maine<sup>353</sup>. Il est aussi seigneur de Maigné (87) d'Echiré (79) et du Bois-de-Maine.

Des lettres tirées d'archives<sup>354</sup> nous apprennent qu'en 1476, Antoine de Chourses avait déjà la faveur du roi Louis XI. Capitaine général des francs-archers, il se fait remarquer au siège d'Arras par son courage et ses talents militaires (1476-77).

Très vite, il est nommé conseiller et chambellan du roi dont il devient l'un des favoris. Louis XI le nomme gouverneur de Béthune avant de le confirmer en 1480 dans son office de capitaine et de garde du château d'Angers. Il y réside jusqu'à sa mort tout en étant chargé de missions importantes aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du royaume. Il fut ainsi chargé de négociations avec Maximilien d'Autriche. Il était aux Montils lors de la mort de Louis XI en 1483 et fut un des officiers qui reçurent son dernier soupir.

Il meurt sans doute en 1485 laissant la tutelle de son fils unique à sa veuve Catherine, alors âgée d'à peine trente ans. Elle survécut à son fils mort à l'âge de 14 ans.

### **2) Catherine de Coëtivy**

Catherine de Coëtivy est la fille d'Olivier de Coëtivy, alors sénéchal de Guyenne et de Marie (Marguerite) de Valois, fille naturelle de Charles VII et Agnès Sorel. Elle est donc de sang royal par sa mère et nièce de Louis XI. Un fils et quatre filles naissent de cette union. Catherine est la seconde. A sa vue, les vieux serviteurs de Charles VII célébraient sa beauté : « Belle comme son aïeule Agnès, dame de beauté ».

---

<sup>353</sup> [www.bibliotheque-conde.fr/pdf/historique\\_manuscrits.pdf](http://www.bibliotheque-conde.fr/pdf/historique_manuscrits.pdf)

<sup>354</sup> MARCHEGAY M., *Archives du château de Serrant*, bibliothèque de l'école des Chartes, 1854.

Elle épouse Antoine de Chourses le 7 mars 1477 après les demandes réitérées de Louis XI auprès de son père, devenu seigneur de Taillebourg et retiré dans ses terres de Saintonge<sup>355</sup>. Jean Chambon, lieutenant du roi en Poitou, va servir d'intermédiaire pour mener à bien cette exigence du roi. Lors de son mariage avec Olivier de Coëtivy en novembre 1458, Marie de Valois avait apporté avec elle deux seigneuries en Saintonge, Royan et Mornac, deux territoires que Louis XI n'hésitera pas à lui reprendre pour les donner à son protégé Antoine de Chourses et faire ainsi aboutir le mariage avec sa nièce<sup>356</sup>.

Catherine devint veuve très tôt, seulement sept ans après son mariage. Son veuvage dura quarante-trois ans. Elle mourut en son château de Magné, près de Niort, où elle fonde en l'église paroissiale de saint Germain un chapitre de six chanoines sous le nom de Sainte-Catherine, qui fera quelque peu oublier le premier vocable<sup>357</sup>.

La bibliothèque du couple s'est constituée avec l'apport de livres plus anciens mais aussi grâce à des commandes prestigieuses auprès d'artistes parisiens et du nord de la France. Les plus luxueux d'entre eux portent l'emblème de la licorne qui s'ajoute aux armoiries entrelacées. On y dénombre encore aujourd'hui cinquante manuscrits et deux imprimés<sup>358</sup>.

### 3) Une passion commune

Pour leur mariage, Antoine de Chourses avait acheté comme cadeau de noces un manuscrit de la Légende dorée en deux volumes, dans une traduction de Jean de Vignay<sup>359</sup>.

Catherine de Coëtivy, de son côté, semble avoir été l'instigatrice d'une importante collection de manuscrits qui portent les armes conjuguées du couple. L'amour des livres n'était pas une passion nouvelle chez les Coëtivy. Son oncle, l'amiral Prégent VII, avait rassemblé de beaux manuscrits et l'un d'eux, *Des Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace lui avait été légué ou donné.

Ils firent ensemble l'acquisition des deux volumes de *La Cité de Dieu de Saint Augustin* l'un ayant appartenu au duc Jean de Berry et l'autre d'une origine différente. Le premier volume

---

<sup>355</sup> HARROUËT R., *Une famille de bibliophiles au XV<sup>e</sup> siècle : les Coëtivy*, Thèse de l'école des Chartes, 1999.

<sup>356</sup> MARCHEGAY Paul : « Louis-XI, Mr de Taillebourg et Mr de Maigné », Bibliothèque de l'école des chartes. 1855, tome 16. pp. 1-27.

<sup>357</sup> La fondation est destinée à desservir en partie le sanctuaire proche de sainte Macrine, venue d'Espagne avec sa sœur Colombe au IV<sup>e</sup> siècle puis rejointe par Pezenne. A elles trois, elles créent un petit monastère dans les environs de Niort.

<sup>358</sup> DURRIEU P., *Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibliothèques d'Allemagne*, Bibliothèque de l'école des chartes, 1892, vol.53.

<sup>359</sup> Paris, BNF, fr 244-245.

fut achevé et orné par le couple tandis que l'emplacement réservé aux débuts de chaque livre du deuxième volume est resté blanc<sup>360</sup>.

Pendant son veuvage, elle continue à rassembler des livres.

Sur plusieurs des manuscrits, conservés pour la plupart au château de Chantilly, l'écu de Chourses-Coëtivy est un losange. Lorsque les armoiries revêtent cette forme, elles sont toujours accompagnées des lettres A et K et entourées d'emblèmes différents, des roses et des pensées entrelacées avec cette devise : *Là demeure*. Là où l'écu conserve sa forme habituelle, nous ne trouvons plus ni pensées ni devise mais les enluminures sont souvent mêlées de roses rouges, blanches, ou mi-parties de rouge et de blanc, et de licornes gorgées d'une couronne, qui rappellent la seigneurie de Malicorne, fief de l'aîné des Chourses<sup>361</sup>.

Nous sommes donc de nouveau en présence de commanditaires très proches du roi Louis XI, dont l'un est sa propre nièce et donc de sang royal. Ce qui fait aussi l'originalité de ce couple, c'est leur passion commune pour les livres, une passion ininterrompue même après le décès de l'un d'entre eux.

---

<sup>360</sup> [www.calames.abes.fr/ms 122-123](http://www.calames.abes.fr/ms/122-123) : bibliothèque du château de Chantilly

<sup>361</sup> [www.bibliotheque-conde.fr](http://www.bibliotheque-conde.fr)

### ***E) Pierre et François le Clerc***

Le livre d'heures de la vente Sotheby's de 1982, porte les armoiries de François Le Clerc sous la miniature de David et Bethsabée (vol.IIa, fig.97), c'est-à-dire celles des Le Clerc et des Fleurigny.

L'histoire de la généalogie des Le Clerc décrit ainsi le père et le fils :

#### **1) Pierre le Clerc**

Pierre le Clerc est chevalier et baron de la Forêt- le-Roi et seigneur de Chaumont et de Givry (en partie) ainsi que de la Motte et Luzarches, homme d'armes sous le comte de Nevers dans les guerres contre les Bourguignons à partir de 1468 et jusqu'en 1478, cité conseiller et chambellan du roi Louis XI en 1487. Il épouse Claude de Pisseleu le 27 Janvier 1477, fille de Jean de Pisseleu, seigneur de Heilly et Fontaine et également chambellan du roi. Six enfants naissent de cette union dont François, l'aîné. Il est évincé de Luzarches par un certain Jean de Douzanville qui l'avait vendue à Jean II Le Clerc, chancelier de France. Il meurt à Paris en 1509<sup>362</sup>.

#### **2) François Le Clerc**

Son fils aîné François est émancipé par son père le 9 décembre 1491 à l'âge de 10 ans. Il reçoit les mêmes titres que son père et en 1513, il obtient par héritage de sa cousine Jeanne de Fleurigny, la seigneurie de Fleurigny et d'autres, à condition de porter le nom et les armes de Jehanne, « *de sinople au chef d'or, à un lion de gueules brochant sur le tout* ». Il épouse Jeanne d'Auvet, fille de Guillaume d'Auvet, seigneur de Clagny et maître des requêtes. Il devient conseiller, chambellan et maître d'hôtel du roi, bailli capitaine et gouverneur de Sens et de Villeneuve-le-Roi (par lettres de provisions du roi François Ier en 1523). Décédé le 9 juin 1555, il est enterré en l'église Saint-Paul de Paris aux côtés de son père<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> ANSELME Père, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy et des anciens barons du royaume*, t. VI, 1730, p. 388.

<sup>363</sup> ANSELME, *op.cit.*

### ***F) Armoiries et initiales inconnues ou énigmatiques***

Pour certains livres d'heures, la recherche de l'origine des commanditaires s'est avérée complexe et délicate, due en partie à la présence d'armoiries ou à la multiplicité d'initiales difficilement identifiables. D'autres livres d'heures ne présentent aucun signe distinctif si ce n'est la présence d'un destinataire homme ou femme à genoux au pied d'une Vierge à l'enfant ou d'une Piété.

Les formes de l'Obsecro Te, qui le plus souvent aident à préciser le sexe du commanditaire ou du destinataire peuvent être aussi sources d'informations contradictoires. Le manuscrit de la collection Brotherton présente des formes masculines alors qu'une femme se trouve agenouillée aux pieds de la Vierge, un livre de prières sous le bras. L'écriture a alors pu précéder le décor destiné à être adapté à un commanditaire donné, ce qui est le propre d'un livre d'étal.

#### **1) Latin 1382**

Le manuscrit Latin 1382 propose trois initiales différentes reliées par une même cordelière de gueules, BD, BI et MS et situées à des endroits clés, respectivement au-dessous de l'Annonciation et de la Nativité (ff.), de David et Bethsabée (BI) et de la Danse macabre (vol.IIa, fig.1-2-5-6). Leur signification est difficile à saisir, la forme des blasons et le dessin des lettres étant identiques.

#### **2) Heures Leclerc**

Dans les Heures de la vente Sotheby's de 1982 (vol.IIa, fig.90) ayant appartenu à la famille Leclerc, au folio 86, là où apparaissent les armoiries de la famille Leclerc ainsi que les initiales des destinataires, P et F, d'autres initiales sont également visibles, mais restent difficilement explicables (A, B et F).

Deux initiales A et F reliées par une cordelière de gueules s'inscrivent sous la miniature de saint Jean à Patmos (fig.92). Qui représentent-elles ? un nouveau destinataire ? la question reste posée.

Dans la scène de Crucifixion (fig.96), les trois personnages représentés au premier plan, vus de dos et de trois-quarts, de chaque côté de la scène restent énigmatiques. Qui sont l'adulte et

l'enfant qui pointe son doigt vers le premier ? Ont-ils quelque chose à voir avec les destinataires, le père et son fils, Pierre et François ?

La dernière miniature (vol.IIa, fig.102) représente un homme à genoux devant l'image de Notre-Dame de Boulogne, debout sur un bateau, portant l'enfant Jésus dans ses bras et encadrée par deux anges qui sonnent de la trompette. Cette image illustre l'arrivée miraculeuse de la Vierge au port de Boulogne vers 633 ou 636 sous le règne de Dagobert. Il ne s'agit pas d'une dévotion privée ou personnelle mais d'une dévotion très officielle et pratiquée tout spécialement par le roi Louis XI. Déjà, lorsqu'il était dauphin et qu'il vivait retiré dans les états du duc de Bourgogne, il fit mystérieusement un pèlerinage à la patronne du Boulonnais en 1459 après qu'on eut envoyé des espions vers les rivières de Somme, d'Authie et de Canche, par crainte du roi de France<sup>364</sup>. La dévotion à Notre-Dame prit des proportions considérables sous son règne, à la fois pour des raisons de piété mais aussi et surtout pour des raisons politiques.

Après la mort de Charles le Téméraire (1477), Louis XI s'empressa de se saisir de ses domaines dont la Picardie et l'Artois avec les villes frontières d'Abbeville, Péronne et Arras mais aussi Boulogne-sur-mer. Dès qu'il fut entré dans la ville, il fit dire à perpétuité une messe en l'honneur de la Vierge, devant son Image ainsi que d'autres fondations au profit des abbés et religieux de Notre-Dame. Mais surtout, il imagina de faire l'offrande de la ville elle-même et de la remettre entre les mains de la Vierge. La consécration du Boulonnais eut lieu en 1478, au cours d'un voyage que Louis XI fit à Boulogne pour prendre possession du comté. Cet acte solennel faisant suite à la réunion du Boulonnais aux domaines de la Couronne, correspondait à une véritable investiture féodale.

L'hommage du destinataire du livre d'heures à Notre-Dame de Boulogne semble donc traduire à la fois une dévotion réelle qui se confond avec un attachement au roi Louis XI et à sa politique.

### **3) Heures à l'usage de Mâcon**

Deux initiales RG sont placées aux pieds d'une effigie de saint Bernard encadrées de la devise : Bénit soit Dieu Toujours (vol.IIa, fig.70). Sur le folio opposé, un couple de destinataires à genoux est présenté à la Vierge de lactance par l'ange Gabriel, dont la main se pose sur l'épaule de la femme. L'initiale G signifierait alors Gabrielle.

---

<sup>364</sup> HAIGNERÉ D., *Histoire de Notre-Dame de Boulogne*, 1864, p. 134. [en ligne : books.google.fr]  
302/315

La femme porte une robe avec un corsage d'hermine et l'homme un costume de velours noir, signe, selon l'abbé Leroquais, d' « un riche bourgeois de Mâcon, probablement un homme de loi... avocat, juge ou échevin » résidant « dans les parages de la cathédrale » et entretenant « des relations amicales avec Cluny ». Les mêmes personnages se retrouvent sous le Couronnement d'épines (vol.IIa, fig.73). Les recherches de l'abbé Leroquais n'ont pas abouti. François Avril note que le costume de la dame ne peut s'appliquer à une simple bourgeoise mais davantage à une duchesse et propose d'attribuer la commande à un fonctionnaire royal<sup>365</sup>. Isabelle Delaunay signale un haut fonctionnaire en charge à Mâcon, au moins temporairement, Jean d'Estuer, seigneur de la Barde, compagnon de Louis XI à Grenappe. Il est fait bailli de Mâcon et sénéchal de Lyon et occupe ces charges de 1473 à 1490<sup>366</sup>. Ce nom n'a malheureusement rien à voir avec les initiales RG.

Une autre représentation peut surprendre, celle d'un moine en retrait (vol.IIa, fig.82) derrière saint Siméon lors de la présentation de Jésus au Temple. Qui est ce moine, si ce n'est un représentant de l'ordre de Cluny. Il fait écho à une petite silhouette représentée de dos devant saint Odilon en prière (vol.IIa, fig.75). Ce manuscrit recèle donc encore beaucoup d'éléments non résolus.

#### 4) Epîtres de saint Paul

La répétition du même motif armorié sous chaque miniature, parfois même en double (vol.IIa, fig.126-127) est pour le moins étonnant. Absent de la miniature en pleine page du folio 146 (fig.125) qui, du fait de l'histoire qui s'y déroule, n'a pas pu être coupé, il donne l'impression d'avoir été apposé à un endroit disponible de la bordure, sans vouloir casser le décor. Les écussons des derniers folios présentent une régularité, par un contour appuyé d'un trait noir régulier qui contraste avec ceux des autres folios, plus ventrus et avec une pointe renflée en son milieu. La crosse et la pointe du folio 85 est totalement en dehors de l'axe central. Celui du folio 95 est comme rétréci pour s'adapter à l'espace imparti. La faiblesse du dessin, à l'état d'ébauche, fait penser à un ajout ultérieur pour des raisons inconnues.

Elles ont été identifiées par Hélène Loyau comme étant celles de la famille d'Amboise et d'un membre du clergé : palé d'or et de gueules de six pièces, une crosse posée en pal derrière l'écu. Il n'y a cependant que l'embarras du choix puisqu'ils sont plusieurs à avoir appartenu

---

<sup>365</sup> DELAUNAY I., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris : 1480-1500*, Lille-Thèses, 2000, p. 137.

<sup>366</sup> GAUSSIN, 1982, p.112.

au monde ecclésiastique précisément au cours de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>. Le plus connu est Georges d'Amboise (mort en 1510), ministre de Louis XII, cardinal en 1498 et qui, seulement à partir de cette date, fera surmonter ses armoiries du chapeau de cardinal avec houppes. De nombreux manuscrits lui ayant appartenu en font état. Mais auparavant il fut évêque et archevêque, et à ce titre portait de simples armoiries, avec la crosse posée derrière l'écu. Evêque de Montauban de 1482 à 1485, il est nommé archevêque de Narbonne de 1491 jusqu'en 1493 ou 94, puis il est nommé à Rouen, où il gardera ce titre jusqu'à sa mort. Il eut trois frères et un neveu évêques : Louis, Pierre, Jacques et Georges II. Louis fut évêque d'Albi en 1473 et abbé de Jumièges de 1472 à 1480, puis nommé cardinal. Pierre est évêque de Poitiers de 1481 jusqu'à sa mort en 1505. Jacques fut abbé de Jumièges de 1480 jusqu'en 1505 environ. Il fut aussi abbé de Cluny puis évêque de Clermont de 1505 jusqu'à sa mort en 1516. Georges II aura des fonctions plus tardives<sup>367</sup>.

Georges d'Amboise pourrait convenir puisqu'il était évêque de Montauban et archevêque de Narbonne. Il aurait pu entrer en contact avec notre artiste entre 1482 et 1493, probablement dans l'entourage de Louis XII.

Pourtant la présence d'un pèlerin de saint Jacques aux côtés de saint Pierre, au folio 106, un folio en position centrale, nous incite à penser que Jacques d'Amboise a pu être le commanditaire du manuscrit. Une autre commande importante provenant de Jacques d'Amboise est celle des vitraux de la chapelle de l'Hôtel de Cluny élevée vers 1500 et conçus par le Maître des très Petites Heures d'Anne de Bretagne avec qui le Maître du Cardinal de Bourbon était en relation<sup>368</sup>. Même s'il ne fut nommé évêque qu'en 1505, sa proximité avec Cluny est un élément important.

---

<sup>367</sup> Communication d'Hélène Loyau, IRHT, le Lundi 6 Avril 2009.

<sup>368</sup> LORENTZ P., « La peinture à Paris au XV<sup>e</sup> siècle : un bilan », THIÉBAUT D., MARTIN F.R., *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, Paris, 2004, p.103.

## **Conclusion**

Après cette vaste étude qui prend en compte aussi bien l'artiste et son activité que son réseau relationnel sans oublier sa propre conception de l'image, quelques certitudes s'imposent, même si des énigmes demeurent.

### *Un peintre-enlumineur de renom*

La réputation du Maître du Cardinal de Bourbon et son savoir faire l'ont mis en contact direct avec des proches du roi Louis XI. Certains sont directement apparentés comme Catherine de Coëtivy, d'autres sont conseillers ou nommés à de hautes fonctions comme son mari, Antoine de Chourses ou Pierre Le Clerc. L'origine ecclésiastique de plusieurs d'entre eux est un autre élément fédérateur et leur position dans la hiérarchie encourage tout un réseau de relations. Des liens ont ainsi été établis entre Pierre Vercey, évêque d'Amiens et Charles de Neufchâtel, évêque d'Autun, lequel connaissait le cardinal de Bourbon. Pierre Vercey, semble en outre avoir eu un impact sur la réputation de l'artiste puisque le doyen des chanoines, Arnaud de Hénencourt fait appel à lui pour la réalisation partielle du tombeau de son oncle Ferry de Beauvoir vers 1490.

Louis de Bruges, l'un des plus grands bibliophiles de son temps, montre la confiance qu'il avait envers ce peintre en lui commandant la peinture de dédicace du *Livre des Tournois*. La famille des Bourbon est au cœur de cette commande. Elle rassemble autour d'elle aussi bien Pierre d'Aubusson que les Amboise dont les familles, occupant des territoires limitrophes, entretenaient de bonnes relations. Les deux manuscrits les plus importants sont les commandes du cardinal Charles de Bourbon, proche conseiller du roi Louis XI et de Pierre d'Aubusson, lui-même ami du roi. Tous les deux se sont avérés être des personnages de grande envergure politique et ecclésiastique.

Le Maître du Cardinal de Bourbon peut ainsi être qualifié de peintre de renom auprès de ce mécénat d'exception. Une même passion pour les livres les rassemble, l'art de l'enluminure n'excluant pas d'autres formes d'art.

### *Un peintre d'origine flamande dans le paysage artistique français*

L'étude stylistique a mis en avant des rapprochements importants avec le milieu brugeois et en particulier le groupe du Maître de Marguerite d'York. Elle a aussi rappelé la permanence des leçons tirés d'un des prédécesseurs les plus influents, Lieven van Lanthem.

Le Maître du Fitzwilliam 268 avait déjà été cité comme étant l'artiste le plus proche du style du Maître du Cardinal de Bourbon. Je le rapproche bien davantage du style du Maître de Vertueuse Consolation, à qui il emprunte bon nombre de motifs qui sont de véritables citations.

Son goût pour l'anecdote teintée d'une pointe d'humour appartient à cette culture flamande qui va chercher dans le moindre détail une réalité cachée. Son réalisme parfois outrancier est une autre caractéristique de son art. Il excelle dans les scènes de guerre, les batailles et s'attarde volontiers sur les actes de violence ou de massacre. Cet intérêt pour la représentation des faits de guerre se voit confirmé dans la *Relation de la Geste de Rhodes* où les scènes consacrés au siège sont majoritaires et constituent une sorte de livre de stratégie militaire.

Sa perception du paysage est aussi très flamande avec des horizons bleutés qui se déroulent à l'infini. L'ouverture des scènes sur l'extérieur est une constante. C'est ce qui fait la différence avec Jean Colombe dans la copie des douze périls d'enfer.

Il garde toutefois une certaine réserve dans les images à caractère dévotionnel, que ce soit l'expression de la souffrance ou de la compassion et privilégie l'attitude d'adoration.

Il possède un goût prononcé pour le luxe des vêtements et des étoffes, le faste des grands rassemblements ou des processions, qu'il sait rendre avec beaucoup d'habileté grâce à un traitement assuré de la couleur et toujours cette précision dans les détails qui nous renvoient au quotidien très prisé du milieu flamand.

Il a cette capacité toutefois de traiter un même sujet de plusieurs manières et fait appel à tous les modèles existants. Il évolue donc dans sa manière et n'hésite pas à recourir à des représentations plus contemporaines comme celle de David et Bethsabée qui va progressivement supplanter toutes les autres. C'est la conséquence probable de son imprégnation des innovations françaises développées par les grands peintres-enlumineurs que sont Jean Colombe, Jean Bourdichon ou Jean Pichore.

#### *Un chef d'atelier difficilement localisable*

Le statut de chef d'atelier du Maître du Cardinal de Bourbon est très plausible, la qualité exceptionnelle de certaines miniatures (Tenschert, Mgr st Louis, Rhodes) le prouvant. D'autres relèvent d'une réalisation plus sommaire et plus rapide, certaines reproduisant des modèles traditionnels et répétitifs. Elles ont pu être réalisées par d'autres mains plus modestes.

Personnalité complexe et contrastée, il est capable d'utiliser trois types de dessin sur une seule image, un dessin allongé et raide, un dessin plus souple et harmonieux et un dessin d'une certaine rusticité en particulier au niveau des visages, on pourrait presque envisager trois mains sur une même miniature, ce qui est improbable. Il est aussi capable de faire cohabiter des formes traditionnelles relevant du gothique international et des formes nouvelles révélant une attention plus soutenue à l'homme et à son environnement.

Il reste encore difficilement localisable. Une pratique de nomadisme règne dans ce milieu artistique où l'on n'hésite pas à quitter l'atelier pour un temps au gré de la commande.

Isabelle Delaunay situe le Maître du Cardinal de Bourbon, pendant un temps, dans un milieu franco-flamand, en relation avec Rouen où les échanges avec la Flandre se sont intensifiés après la fin de la guerre de Cent ans et où le développement considérable de la production artistique entraîne une pénurie de main d'œuvre locale et en conséquence une demande croissante d'artisans provenant des pays frontaliers<sup>369</sup>. Elle propose une installation à Rouen dans les années 1470 et, à la suite de recherches sur les registres des Archives de la ville, elle découvre une confrérie de peintres-sculpteurs d'origine flamande dont l'un des responsables est un certain Guérard Louf, originaire d'Utrecht. Elle identifie ce dernier au Maître du Cardinal de Bourbon.

A partir de 1480, des rapprochements avec Maître François et ses successeurs lui font envisager une présence à Paris. Mais elle attribue la connaissance de ces maîtres davantage à une collaboration avec le Maître de Jean Henry dont la main a été décelée dans les portraits des commanditaires des *Heures à l'usage de Mâcon* et dont elle démontre l'importance dans le milieu parisien de cette époque. Elle localise également la réalisation du frontispice du *Livre des Tournois* à Paris, en 1489.

Le Maître du Cardinal de Bourbon réapparaît à Amiens au moment de la réalisation du tombeau de Ferry de Beauvoir, peu avant la translation de son corps, par son neveu Adrien de Hénencourt le 8 mars 1490. Elle en déduit une présence du Maître à la fin de l'année 1489. Cette installation ne peut être, selon moi, que provisoire. Elle souligne d'ailleurs les relations artistiques fréquentes de la ville d'Amiens avec Paris et donne l'exemple de Louis de Gaucourt, un des prédécesseurs de l'évêque Pierre Vercey qui s'était adressé à Maître François pour l'illustration d'une *Cité de Dieu*<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> DELAUNAY I., *op.cit.*, p.143-173.

<sup>370</sup> Paris, BNF, ms fr.18.

J'opterai davantage pour une formation dans l'atelier brugeois du groupe du Maître de Marguerite d'York où il aurait reçu l'essentiel de sa formation tout en répondant à des commandes extérieures, avant une installation définitive à Paris, sa ville d'adoption selon les propres termes de François Avril<sup>371</sup>.

Le milieu parisien reste donc le plus favorable à une activité artistique florissante, englobant à la fois l'enluminure, la peinture mais aussi la gravure. Sa collaboration avec plusieurs enlumineurs parisiens va également dans ce sens. Il en est de même pour son investissement dans les librairies, comme celle d'Antoine Vérard, à la recherche de graveurs et de modèles. Les commanditaires auraient pu permettre de localiser un atelier mais cela est d'autant plus difficile qu'ils sont éparpillés géographiquement. On sait que les Bourbon, à la cour de Moulins, faisait aussi bien appel à des enlumineurs parisiens que lyonnais. Il est vrai qu'ils firent venir Jean Hey à Moulins mais plus tardivement.

Ni les Chourses-Coëtivy, installés à Angers, ni le cardinal de Bourbon, dispersé entre Lyon, Paris, la Touraine, et Avignon, ni Pierre Vercey, fixé un temps à Amiens ou encore moins Pierre d'Aubusson à Rhodes ne peuvent nous aider à le situer avec précision.

#### Une identité à vérifier

Le nom de Guérard Louf mentionné à Rouen autour de 1470, reste une énigme. Cela sous-entendrait une installation, ce qui est inconcevable pour l'activité du Maître, tributaire de commanditaires d'horizons différents, Rouen n'étant plus une place centrale à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La ville a été supplantée par Paris qui est devenu un lieu de rencontres mais aussi par Lyon, grand centre de l'imprimerie et station incontournable des mouvements vers l'Italie.

#### Originalité de l'artiste

Le Maître du Cardinal de Bourbon fait preuve de création originale aussi bien dans la forme que dans le contenu. Les heures à l'usage de Mâcon en sont un exemple mais pas le seul.

Le siège de Rhodes est une composition entièrement originale et de grande ampleur.

Dans les livres d'heures, il propose des thèmes peu employés comme le retour triomphal de David et introduit des nouveautés comme la danse macabre.

Il surprend par son non-conformisme et son inventivité ainsi que par son dynamisme.

---

<sup>371</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*

Le programme iconographique de saint Louis qui suit de très près le texte, constitue une véritable innovation dans l'élaboration de ce vaste ensemble d'images<sup>372</sup>. Les premiers cycles consacrés à saint Louis sont avant tout des témoignages de dévotion et d'affection familiales, le côté édifiant de l'œuvre ayant été retenu plus que l'aspect historique. Il faut attendre le XIV<sup>e</sup> siècle pour voir les premiers cycles enluminés le plus souvent dans les livres d'heures des descendantes de saint Louis et exceptionnellement dans un exemplaire de la traduction française de Guillaume de Saint-Pathus. Les épisodes guerriers font leur apparition dans les *Grandes Chroniques de France*<sup>373</sup>, manuscrit exécuté vers 1375-1379.

Notre peintre se pose donc en artiste original dans le type même des images sélectionnées. L'étude iconographique de la plupart des manuscrits a montré une approche très personnelle des thèmes traités qui ne peut être que le fruit d'une collaboration étroite avec le commanditaire. Néanmoins, il n'est pas très aisé saisir la part de l'un et de l'autre. Je pense aux Heures de Mâcon, mais aussi au Pontifical dans le choix opéré sur les rites, ou au cycle de saint Paul.

L'iconographie doit être considérée comme un ensemble ou mieux un programme. Les miniatures font partie d'un tout. La disposition des images au sein des manuscrits, telle que le peintre l'a conçue, donne son sens à l'œuvre intégrale.

L'art du Maître du Cardinal de Bourbon se situe à mi-chemin entre la peinture et l'enluminure. La peinture dans les livres est le terme judicieux choisi par François Avril et Nicole Reynaud pour décrire une peinture qui prend de plus en plus d'importance au sein du texte lui-même, le reléguant parfois au second plan<sup>374</sup>. C'est le cas du manuscrit du siège de Rhodes où la miniature a acquis le statut de véritable tableau, écartant toute inclusion du texte. A certains moments, sa perception de l'espace s'élargit considérablement, les formes prenant de l'ampleur, la scène centrale se dégageant d'un ensemble de scènes annexes.

Il semble bien être le précurseur d'une peinture réaliste à la manière d'un Brueghel, parfois énigmatique à la manière d'un Jérôme Bosch dont la « Nef des Fous » est réalisée dès 1500. La barque des trois marins du tableau du siège de Rhodes rappelle cette veine artistique. Il applique aussi la leçon italienne d'un Mantegna (1431-1506) ou d'un Carpaccio (1460-1526), encore très attachés aux moindres détails et épousant la technique miniaturiste d'un siècle finissant. Le chatouillement des couleurs pures et contrastées est identique.

---

<sup>372</sup> GOUSSET M.Th., « Images de saint Louis », AVRIL F., RICHARD J., *op.cit.*, p.89.

<sup>373</sup> Paris, BNF, ms fr. 2813.

<sup>374</sup> AVRIL F., REYNAUD N., *op.cit.*, p. 10-14.

C'est ce mélange de tradition flamande doublé d'une sensibilité à la peinture française ouverte aux influences italiennes qui constituent sa personnalité, ce qui la rend complexe et parfois énigmatique.

### *Nouvelles perspectives*

Cette étude ouvre donc de nouvelles perspectives sur le Maître du Cardinal de Bourbon.

J'ai constaté que les études précédentes n'avaient pas véritablement approfondi l'aspect bourguignon ou bourbonnais voire lyonnais de notre artiste ni l'influence de la manière italienne sur son œuvre. Même s'il est incontestablement flamand d'origine et s'il maintient des traditions de l'art gothique, il a appris la leçon italienne en particulier pour les couleurs qui résonnent ou la mise en place de certains espaces scéniques. Cela est particulièrement sensible dans les grandes miniatures représentant des scènes de combat de la Vie de saint Louis.

C'est peut-être cette adaptation à deux approches qui déroute et rend difficile la localisation d'un atelier et c'est aussi cette ouverture aux échanges artistiques entre le Nord et le Sud sur un sol français qu'il convient de garder en mémoire.

Enfin, la collation d'œuvres qui a pu être réalisée grâce à un travail patient de recherche, va également permettre de jeter un regard nouveau sur des images riches d'informations.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE D., *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996.
- ARIÈS P., *Essai sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen-Age à nos jours*, Seuil, 1996.
- AVRIL F., REYNAUD N., *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993.
- AVRIL F., GOUSSET M.Th., *Saint Louis, roi de France*, Paris, 1990.
- AVRIL F., « Les Heures de Guyot le Peley », *Art de l'enluminure*, n°21, août 2007.
- BASLEZ M.F., « A Malte, entre utopie et espérance », *Le monde de la Bible*, hors série, printemps 2008, p. 22-25, 42-46.
- BASCHET J., *L'Iconographie médiévale*, Paris, 2008.
- BASCHET J. et SCHMITT J.C., *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996.
- BOESPFLUG F., *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460)*, Strasbourg, 2000.
- BOSSUAT R., PICHARD L., RAYNAUD de LAGE G., *Dictionnaire des Lettres Françaises-le Moyen Age*, Paris, 1994.
- BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges 1er d'Amboise, 1460-1510, un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, éd. PTC, 2005.
- BOZOKI E., *La politique des reliques de Constantin à saint Louis*, Paris, 2006.
- CASSAGNES-BROUQUET S., *La passion du livre au Moyen-Age*, Rennes, éd. Ouest-France, 2003.
- CHATELET A., *Les Primitifs Hollandais*, Paris, 1980.
- CHATELET A., « Le Valère Maxime du Grand Bâtard », *Art de l'enluminure*, n°16, mars 2006.
- CHRISTIN O. (dir.), GAMBONI D., *Crises de l'image religieuse : de Nicée II à Vatican II*, Paris, 2000.
- CLAVIER T., *Anne de France, Enseignements à sa fille*, Saint Etienne, 2006.
- CROENEN G., AINSWORTH P., *Patrons, Authors and Workshops. Books and book production in Paris around 1400*, Louvain, 2006.
- DALARUN J., *Le Moyen Age en lumière*, Paris, Fayard, 2002.
- DEKEYZER B., *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, 1999.
- DELAUNAY I., *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen-Age*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2001.

- DELAUNAY I., *Echanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris (vers 1480-1500)*, université de Paris IV, oct. 2000.
- DELAUNAY I., « Œuvres et commanditaires d'un artiste de la fin du Moyen-Age, le Maître du cardinal de Bourbon alias Guérard Louf », *La commande artistique en France au XV<sup>e</sup> siècle. Artistes et mécènes, de Charles VI à Louis XII*, actes du colloque de Lausanne, mai 2002, à paraître.
- DONADIEU-RIGAUT D., « Images, mémoire et longue durée : les gestes de transmission au Moyen-Age », *Traditions et temporalités des images*, Paris, EHSS, 2009.
- DOSDAT M., *Livres d'heures de Basse-Normandie*, Caen, 1992.
- DUBY G., *Art et société au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1997.
- DUBY G., *L'art et la société : Moyen Age – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Quarto Gallimard, 2002.
- DUBY G., *Le Moyen Age, Histoire artistique de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995.
- DURAND G., *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, t. 1, ch. IV, 1901.
- DURRIEU P., *La peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, ré-éd. Montfort, 1987.
- ELSIG F., *La peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Milan, 2004.
- FARRERE C., *Histoire de la Marine Française*, Paris, Flammarion, 1956.
- FAVIER J., *Paris au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1974.
- FAVIER J., *Louis XI*, Paris, 2001.
- FELLOUS S., *Iconographie du livre de Job dans les traditions juive et chrétienne*, Cahiers du Judaïsme, n°16, 2004, p.39-56.
- GARNIER F., *Le langage de l'image au Moyen Âge*, 2 vol., Paris, 1982-1989.
- HARPUR J., HALLAM E., *Le Moyen Age, Voyage au cœur du monde médiéval*, Paris, 1996.
- HARROUËT R., *Une famille de bibliophiles au XV<sup>e</sup> siècle : les Coëtivy*, thèse de l'école nationale des Chartres, 1999.
- HASENOHR G., « L'essor des bibliothèques privées aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Histoire des bibliothèques françaises*, VERNET A. (dir.), Paris, 1989, t.1, p. 248-252.
- HEDEMAN A.H., *The Royal image. Illustrations of The Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley, Oxford, 1991.
- HÉRON A., LESTRINGANT A., *Œuvres de Robert Blondel, historien normand du XV<sup>e</sup> siècle*, Rouen, 1891-1893, 2<sup>e</sup> éd., Genève, Slatkine, 1974.
- HINDMAN S., PALLADINO P., *Illuminations in the Robert Lehman Collection*, New York, 1997.
- HUCHET P., *Sur les pas de saint Louis*, Rennes, éd.Ouest-France, 2008.

- HUIZINGA J., *L'automne du Moyen Age*, Paris, 1980.
- JOUBERT F. (dir.), *L'artiste et le clerc, la commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Age*, Paris, 2006.
- KÖNIG E., « Boccaccio und Petrarca in Paris : der Boccaccio des Nicolas-Joseph Foucault, Paris, 1460-1470 sowie der Petrarca der Anne de Polignac », *Leuchtendes Mittelalter*, n°38, Ramsen, 1997.
- KREN T., MC KENDRICK S., *Illuminating The Renaissance, the Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 2003.
- LABARTE J., *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1854, t.II, p.281 [en ligne : [www.books.google.fr](http://www.books.google.fr)].
- LEGARÉ A.M., « Charlotte de Savoie (1442-1483) aimait fort la lecture et les livres », FREIGANG C., SCHMITT J.C., BLONDEAU C. (dir.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Akademie Verlag, 2006.
- LE GOFF J., *Un Moyen Age en images*, Paris, 2000.
- LE GOFF J., *Le Dieu du Moyen Age*, Paris, 2003.
- LE GOFF J., *Saint Louis*, Paris, 1996.
- MALE E., *Art et artistes au Moyen Age*, Paris, 1968.
- MARCHEGAY M., *Archives du château de Serrant*, Bibliothèque de l'école des Chartes, 1854. [en ligne : [books.google.fr](http://books.google.fr)].
- MARTIN H., LAUER PH., *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris, 1930.
- MÉHU D., *Gratia Dei, les chemins du Moyen Age*, 2003.
- MEURGEY J., *Les principaux manuscrits à peintures du musée Condé à Chantilly*, Paris, 1930.
- MOEGLIN J.M. (dir.), *L'intercession au Moyen-Age à l'époque moderne : autour d'une pratique sociale*, éd.droz, 2004.
- MORERI Louis, « Histoire du prince Djem », *Dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée*, éd.1740, vol.VIII, p.111.
- MURRAY JONES P., *Medieval Medicine in Illuminated Manuscripts*, Londres, 1984.
- NORDENFALK C., *L'enluminure au Moyen Âge*, éd. Skira, 1988.
- PÄCHT O., *L'enluminure médiévale*, Paris, 1997.
- PLUMMER J., *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections*, New-York – Londres, 1982.

- PRIGENT C., *Art et société en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1999.
- QUENTEL TOUCHE C., « Les femmes mécènes à l'époque médiévale », Journée d'étude, *Calenda*, publié le vendredi 31 octobre 2008 [calenda.revues.org].
- RABEL C., « Artiste et clientèle à la fin du Moyen Age : les manuscrits profanes du « Maître de l'échevinage de Rouen », *Revue de l'art*, n° 84, 1989, p.48-60.
- RAO Ida Giovanni, GENTILE S., *Oriente cristiano e santità figure e storia di santi tra Bizanzio e l'Occidente*, Milan, 1998, p. 339-341.
- RECOULES A., *Le cardinal Charles II de Bourbon, un prélat calomnié*, Moulins, 2007.
- RENAUDEAU O., REVERSEAU J.P., *Entre le Glaive et la Croix*, Musée de l'Armée, Malte, 2008.
- REY-DELQUET M., BERTHELOT S., MARIN J.Y., *Vivre au Moyen-Age, Archéologie du quotidien en Normandie, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Caen, 2002.
- ROSER S., « Les statues de Pierre Versé, évêque d'Amiens, de 1482 à 1501 », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, n° 637, 1995.
- ROSSIGNOL G., *Pierre d'Aubusson, le « bouclier de la chrétienté », les Hospitaliers à Rhodes*, Besançon, 1991.
- ROUSE R.H. and M.A., *Manuscripts and their Makers : Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, vol.1 et 2, Turnhout, 2000.
- SCHMITT J.C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.
- SMEYERS M., VAN DER STOCK J., *Flemish Illuminated Manuscripts, 1475-1550*, Ludion Press, 1996.
- SOYEZ E., *Notices sur les évêques d'Amiens*, Amiens, 1878, p. 142-147.
- STERLING C., *La peinture médiévale à Paris entre 1300 et 1500*, Paris, 1987.
- STIRNEMANN P. (dir.), *Les Heures d'Etienne Chevalier par Jean Fouquet*, Paris, 2003.
- STIRNEMANN P., RABEL C., *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris, 2003.
- TAILLIEZ D., *Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem à Nice et Villefranche*, 2006, [en ligne : [www.darse.org](http://www.darse.org)]
- THIEBAUT D., LORENTZ P. et MARTIN F.R., *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris, 2004.
- TODOROV T., *Éloge de l'individu, essai sur la peinture flamande de la renaissance*, Paris, 2001.

TRIBOUT de MOREMBERT H., « Pierre Vercey, de Poligny, évêque d'Amiens », *Mémoires de la Société d'émulation du Jura*, 1944, p.1-12.

VANWIJNSBERGHE D., *De fin or et d'azur, Les Commanditaires de Livres et Le Métier de l'enlumineur à Tournai à la fin du Moyen Age*, Louvain, 2001.

VATIN N., *Rhodes et l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem*, Paris, 2000.

VAUCHEZ A., *Foi du Moyen Age, évolution du sentiment religieux*,

VAUCHEZ A., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age*, Paris, 1997.

VERGNE F., *La bibliothèque du prince. Château de Chantilly, les manuscrits*, Paris, 1995.

VIDAL-NAQUET P., « Du bon usage de la trahison », FLAVIUS JOSEPHUS, *La guerre des Juifs*, Paris, 1977.

VILLELA-PETIT I., *Le Gothique international, L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, 2004.

WILLIAMS Harry F., LEFEVRE S., *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Age*, Paris, 1992.

Le corpus d'œuvres a été réalisé à l'aide des sites d'enluminures suivants et grâce à l'achat de certaines miniatures auprès des services requis :

[mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr)

[www.enluminures.culture.fr](http://www.enluminures.culture.fr)

[www.irht.cnrs.fr](http://www.irht.cnrs.fr)

[www.rmn.fr](http://www.rmn.fr)

[images.bnf.fr](http://images.bnf.fr)

Certaines miniatures du siège de Rhodes ont été extraites du site : [allposters.fr](http://allposters.fr)

## **Volume II - a : Corpus d'œuvres**

*Livres d'heures et manuscrits liturgiques*

## **Volume II - b : Corpus d'œuvres**

*Manuscrits historiques et au contenu didactique et moralisateur*

*Œuvres peintes*

## **Volume III - a : Annexe**

*Étude iconographique*

## **Volume III - b : Annexe**

*Étude stylistique*

## **LE MAÎTRE DU CARDINAL DE BOURBON**

**L'Atelier d'un maître flamand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle**

### **Résumé**

L'étude porte sur le Maître du Cardinal de Bourbon, un peintre-enlumineur de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Trois approches traditionnelles et complémentaires ont permis de répondre à des questions fondamentales ayant trait à sa localisation, son statut et son activité artistique et de prouver son originalité.

L'approche iconographique est basée sur la comparaison d'un type d'images ou sur des extraits d'images, destinés à isoler les principaux thèmes sélectionnés par l'artiste. L'étude stylistique se penche sur les caractéristiques de son art d'origine flamande et sa manière de s'intégrer dans le paysage artistique français. Enfin, l'étude historique s'attarde sur les rapports de l'artiste avec les commanditaires et leur intérêt pour l'art en général et ce peintre-enlumineur en particulier.

**Mots clés : enlumineur, Maître du Cardinal de Bourbon, XV<sup>e</sup> siècle, atelier, maître flamand.**

## **THE MASTER OF CARDINAL DE BOURBON**

**The workshop of a flemish master at the end of the XV<sup>th</sup> century**

### **Abstract**

This study is about the Maître du Cardinal de Bourbon, a painter-illuminator of the end of the XV<sup>th</sup> century. Three traditional and complementary approaches are used to answer the fundamental questions relative to his localisation, his status and his artistic activity and to discover his part of originality. The iconographic approach, based on compared images or on extracts, aims at isolating the main themes selected by the artist, whereas the stylistic study leans on the main characteristics of his art of flemish origin and his way of integrating the French artistic landscape. Finally, the historical study pays more attention to the artist's relationship with the commanditors and their private motivation for art in general and this illuminator in particular.

**Keywords : illuminator, Master of Cardinal de Bourbon, XV<sup>th</sup> century, workshop, flemish master.**

**EA 1279 HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS**

**U.F.R. A.L.C. / UNIVERSITÉ RENNES 2 HAUTE-BRETAGNE**

**PLACE DU RECTEUR HENRI LE MOAL**

**CS 24307**

**35043 RENNES CEDEX**

**FRANCE**