La Tenture de la Dame à la licorne : la figure féminine au service de l'image masculine

Katherine Ilsley Sowley

▶ **To cite this version:**

Katherine Ilsley Sowley. La Tenture de la Dame à la licorne : la figure féminine au service de l'image masculine. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2012. Français. NNT : 2012STRAG045 . tel-00915155

HAL Id: tel-00915155
https://theses.hal.science/tel-00915155

Submitted on 6 Dec 2013

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

EA-3400 Arts, civilisation et histoire de l'Europe

THÈSE présentée par :

Katherine Ilsley SOWLEY

soutenue le **10 décembre 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/Spécialité : Sciences historiques/Histoire de l'art

La Tenture de la Dame à la licorne *:*
la figure féminine au service de l'image masculine

THÈSE dirigée par :

M. LORENTZ Philippe	Professeur à l'université de Paris-Sorbonne

RAPPORTEURS :

Mme. JOUBERT Fabienne	Professeur émérite à l'université de Paris-Sorbonne
Mme. LEGARÉ Anne-Marie	Professeur à l'université Charles de Gaule – Lille III
M. SCHURR Marc Carel	Professeur à l'université de Strasbourg

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme EICHBERGER Dagmar	Professeur à l'université de Trèves

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS ..... **I**

RÉSUMÉ ..... **II**

RÉSUMÉ EN ANGLAIS ..... **II**

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES ..... **III**

LISTE DES TABLEAUX ..... **V**

LISTE DES FIGURES ..... **VI**

AVERTISSEMENT ..... **XXI**

INTRODUCTION **1**

I. L'HISTORIOGRAPHIE DE LA *DAME A LA LICORNE* : REDECOUVERTES – DECOUVERTES – HYPOTHESES 2

A. Le XIX^e^ siècle : les débuts du questionnement *2*

B. Le XX^e^ siècle : les fondements des connaissances sur la Dame à la licorne *4*

C. Le XXI^e^ siècle : continuité et renouveau *10*

II. LA *DAME A LA LICORNE* AUJOURD'HUI : LES AXES DE RECHERCHES POTENTIELS 13

A. Le commanditaire et la datation *13*

B. La production : l'artiste et le tissage *14*

C. Le sujet *16*

III. LA METHODOLOGIE DE LA PRESENTE ETUDE 17

PREMIERE PARTIE. LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* ET SA PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE **23**

CHAPITRE 1. LA PRODUCTION DES TAPISSERIES A LA FIN DU MOYEN AGE 23

A. Le « petit patron » *24*

B. Le carton *28*

C. Le tissage *31*

D. Les tapissiers-marchands *33*

CHAPITRE 2. L'AUTEUR DE LA *DAME A LA LICORNE* : UN PEINTRE PARISIEN 39

A. L'essor artistique à Paris dans la seconde moitié du XV^e^ siècle *39*

B. L'arrivée de l'ars nova à Paris: La famille d'Ypres (?) *41*

1. Le Maître de Dreux Budé : André d'Ypres (?) 47
2. Le Maître de Coëtivy : Colin d'Amiensalias Nicolas d'Ypres I^er^ 50
3. La troisième génération : le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne 53

C. Le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne : le Maître de la Dame à la licorne *54*

1. Le style du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne 54
2. L'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne et de son atelier 57
3. La Dame à la licorne dans l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne 60

a. Le Goût 61

b. L'*Ouïe* 62

c. La *Vue* 63

d. L'*Odorat* 64

e. Le *Toucher* 64

f. *A MON SEVL DESIR* 64

CHAPITRE 3. LE TISSAGE DE LA *DAME A LA LICORNE* 68

A. Les débuts de l'historiographie du tissage *68*

B. Les anciens Pays-Bas bourguignons et le marché de la tapisserie à la fin du Moyen Age ... 70
C. La renaissance des ateliers parisiens et la tenture de la Dame à la licorne ... 77
1. Les origines : les « ouvriers en la haute lice » ... 78
2. Les ateliers de tapisserie parisiens à la fin du XV^e^ siècle: un rival méconnu des liciers flamands ... 81
CHAPITRE 4. LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* : ŒUVRE GENERIQUE OU EXCEPTIONNELLE ? ... 88
A. Fonctions des tapisseries à la fin du Moyen Age ... 88
1. Matérialité et statut social ... 88
2. Images et fonctions ... 90
a. Les tapisseries à sujet religieux ... 91
b. Les Tapisseries à sujets profanes ... 93
i. L'Histoire ... 93
ii. La littérature ... 96
iii. Le Genre de vie noble ... 98
c. Les tapisseries armoriales ... 100
B. L'esthétique des tapisseries gothiques ... 101
1. L'interdépendance des fonctions et de l'esthétique de la tapisserie ... 102
2. L'évolution de l'esthétique des tapisseries au XV^e^ siècle ... 103
3. Les Mille-fleurs ... 106
C. La Dame à la licorne : la multiplicité iconographique ... 109
1. L'héraldique ... 110
2. Les sens physiques ... 115
3. L'amour courtois ... 120
4. Vertu de noblesse ... 134
a. La Représentation de la noblesse dans la littérature de la fin du Moyen Age ... 134
b. Le corpus littéraire comparatif : les ouvrages choisis pour la présente étude ... 136
c. Les Vertus de noblesse et leur représentation dans la *Dame à la licorne* ... 143
i. Le Goût ... 144
ii. L'Ouïe ... 145
iii. La Vue ... 146
iv. L'Odorat ... 147
v. Le Toucher ... 148
vi. A MON SEVL DESIR ... 149
5. La richesse ... 153
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE ... 158

DEUXIEME PARTIE. LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* ET SA PLACE DANS LA STRATEGIE SOCIALE DES LE VISTE ... 161

CHAPITRE 5. L'HISTOIRE DE LA FAMILLE LE VISTE ... 161
A. Les origines et les premières générations de la famille Le Viste [Tableau 1] ... 162
1. Jean I^er^ ... 163
2. Jean II ... 165
3. Antoine I^er^ ... 168
4. Jean III ... 170
B. Le débat sur l'identité du commanditaire de la Dame à la licorne ... 171
C. Les commanditaires possibles ... 178
1. Jean IV ... 179
2. Antoine II ... 182
3. Deux commanditaires plausibles : une même ambition ... 188
CHAPITRE 6. LA NOBLESSE A LA FIN DU MOYEN AGE : IDEAUX ET REALITES ... 190
A. La diversité de la classe nobiliaire à la fin du Moyen Age ... 190
B. La nouvelle noblesse ... 196
1. Les origines ... 197
2. L'identité ... 200

a. « Clergie » ... 200
b. La fortune ... 204
c. L'urbanité ... 205
C. Qu'est-ce que la noblesse? ... *206*
CHAPITRE 7. LA CULTURE MATERIELLE ET LA MANIFESTATION DU STATUT SOCIAL ... 213
A. Les livres ... *214*
B. La chapelle ... *221*
C. Le tombeau ... *241*
D. Les résidences ... *250*
1. Le château ... 250
2. L'hôtel urbain ... 256
E. Le décor des résidences : les tapisseries ... *268*
CHAPITRE 8. LA *DAME A LA LICORNE* : UNE REPRESENTATION DE LA NOUVELLE NOBLESSE ? ... 278
A. Sources potentielles de la définition ... *278*
B. La définition du modèle ... *281*
C. La représentation de la nouvelle noblesse dans la Dame à la licorne ... *283*
1. Le Goût et l'Ouïe ... 284
2. La Vue ... 285
3. L'Odorat ... 286
4. Le Toucher ... 287
5. A MON SEVL DESIR ... 290
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE ... 294

TROISIEME PARTIE. L'ICONOGRAPHIE DE LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* : LA FEMME AU CŒUR DE L'IMAGE ... 297

CHAPITRE 9. REPRESENTATION ET ROLES DES FEMMES A LA FIN DU MOYEN AGE ... 297
A. Les traditions visuelles : du binôme biblique à une diversité ambigüe ... *298*
1. La religion ... 300
2. La culture courtoise ... 304
3. L'Histoire ... 305
B. La littérature didactique féminine ... *311*
C. La place des femmes dans les stratégies sociales des élites. ... *316*
1. Les femmes et la noblesse ... 317
2. Les femmes de la nouvelle noblesse ... 318
3. Les femmes Le Viste ... 320
CHAPITRE 10. JEAN LE VISTE : PERE DE FILLES A MARIER ... 326
A. Le père à la fin du Moyen Age ... *328*
1. Le père dans les textes ... 329
2. Le père dans les images ... 335
3. Le rapport père-fille ... 336
B. La Dame à la licorne : une imagerie pédagogique ? ... *339*
1. Le corpus littéraire comparatif : les ouvrages choisis pour la présente étude ... 339
2. Les thèmes à l'origine des ouvrages ... 343
3. L'illustration de la perfection féminine dans la Dame à la licorne ... 345
a. Les registres reconnus : l'héraldique, l'amour courtois, les sens physiques ... 346
b. Les panneaux ... 350
i. Le Goût ... 352
ii. L'Ouïe ... 355
iii. La Vue ... 356
iv. L'Odorat ... 357
v. Le Toucher ... 361
vi. A MON SEVL DESIR ... 361
C. Les mariages des filles de Jean Le Viste IV ... *365*

1. Jean Le Viste IV : fin de carrière, fin de vie, fin des ambitions ? ... 366
2. Les époux de Claude Le Viste : Geoffroy de Balsac et Jean de Chabannes ... 368
3. Le mariage de Jeanne Le Viste, épouse Baillet ... 373
4. L'avancement des intérêts socioprofessionnels à travers le mariage des filles ... 376
CHAPITRE 11. LA FEMME PARFAITE D'ANTOINE II ... 380
A. Le mariage et l'épouse parfaite dans la littérature et les arts ... 381
1. La nouvelle conception du mariage ... 382
a. Le Ménagier de Paris : un témoignage didactique et personnel ... 382
b. Une autre vision ecclésiastique du mariage ... 385
c. Erasme : continuité et renouveau des traditions ... 389
d. La littérature courtoise ... 391
2. L'épouse dans les arts figurés ... 393
a. La représentation générique de l'épouse ... 394
b. Le portrait féminin ... 397
c. Les livres d'heures ... 404
B. La Dame à la licorne : une image de l'épouse parfaite ? ... 408
1. La composition ... 408
2. Les personnages ... 410
3. Les Panneaux ... 414
a. Le *Goût* ... 414
b. L'*Ouïe* ... 417
c. La *Vue* ... 422
d. L'*Odorat* ... 427
e. Le *Toucher* ... 428
f. *A MON SEVL DESIR* ... 430
4. Le programme iconographique ... 434
C. Les mariages d'Antoine Le Viste II ... 440
1. Jacqueline Raguier ... 441
2. Charlotte Briçonnet ... 444
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE ... 450
CONCLUSION ... 453
TABLEAUX ... 465
TABLEAU 1: GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE LE VISTE DU XIIIE AU DÉBUT DU XVE SIÈCLE ... 466
TABLEAU 2: GÉNÉALOGIE DES LE VISTE DU XVE AU XVIE SIÈCLE ... 467
TABLEAU 3: SCHÉMA SIMPLIFIÉ DU RÉSEAU DES ALLIANCES MARITALES LIANT LES LE VISTE À D'AUTRES GRANDES DYNASTIES DE ROBE ... 468
TABLEAU 4: RÉSEAU SOCIOPROFESSIONEL DES LE VISTE – SCHÉMA DÉTAILLÉ DES ALLIANCES MARITALES LES LIANT À D'AUTRES GRANDES DYNASTIES DE ROBE ... 469
FIGURES ... 470
SOURCES ... 528
BIBLIOGRAPHIE ... 536
INDEX ... 566
RÉSUMÉ ... 578

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu Monsieur Philippe LORENTZ, professeur d'histoire de l'art à l'Université Paris-Sorbonne, qui m'a accompagnée tout au long de la réalisation de ce travail, prodiguant conseils et encouragements inestimables.

Dr. Johan Josef BÖKER, professeur d'histoire de l'architecture à l'Institut für Kunst- und Baugeschichte du Karlsruher Institut für Technologie, a joué un rôle magistral dans la formulation initiale de mon étude et surtout dans ma formation en tant qu'historienne de l'art.

Je suis très reconnaissante des membres de mon jury de soutenance. C'est un grand honneur que M^{me} Dagmar EICHBERGER (professeur en histoire de l'art à l'Universität Trier), M^{me} Fabienne JOUBERT (professeur émérite en histoire de l'art médiéval à l'Université Paris-Sorbonne), M^{me} Anne-Marie LEGARÉ (professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université Charles de Gaule – Lille 3) et M. Marc Carel SCHURR (professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Strasbourg) acceptent de lire et juger mon travail.

Je dois une reconnaissance infinie à la famille ROLIN qui m'a accueillie avec une hospitalité et un enthousiasme inégalés lors d'un voyage de recherche. M. et Mme. Hugues ROLIN m'ont ouvert les portes du château d'Arcy et de l'église paroissiale de Vindecy, me permettant de récolter des données précieuses dans une ambiance des plus chaleureuses. Rémi et Dominique ROLIN m'ont réservé le même accueil lors de mon passage à Lyon, ce qui m'a permis de poursuivre mon travail dans des conditions exceptionnelles. Je remercie tout particulièrement Christophe ROLIN de sa bienveillance et sa bonne compagnie en m'accompagnant de Lyon à Arcy.

De nombreuses personnes ont gracieusement répondu à mes demandes de renseignements, sans lesquels mon travail serait resté incomplet. Je tiens, donc, à remercier Elisabeth ANTOINE, conservateur en chef au département des Objets d'art du musée du Louvre ; Amélie DELAUNAY, responsable des animations, château de Langeais ; Scott ERBES, conservateur des arts décoratifs et du design, Speed Art Museum (Louisville, Kentucky) ; Carmen MEZANGE, service des animations du Château de Langeais ; Christelle MOLINIE, responsable de la bibliothèque du Musée des Augustins (Toulouse) ; Marie-Odile KLIPFEL, régisseur des expositions au Mobilier National (Paris); Christiane NAFFAH-BAYLE Conservatrice du patrimoine, Directrice du Mobilier national (Paris) ; Véronique PITCHON de l'Université de Strasbourg ; Lisa ROLFE et Scott ERBES du Speed Art Museum (Louisville, Kentucky) ; et Barb SICKO, secrétaire général à la Bob Jones University Art Collection (Greenville, Caroline du Sud).

Mes amis m'ont apporté non seulement un soutien inestimable, mais aussi une grande aide dans la relecture et la correction de ma thèse : merci à Cristina DAGALITA, Marion LAGARDE, Julie LEE et Julien LOUIS. Je ne peux exprimer de manière suffisante ma reconnaissance envers mon compagnon, Michel HECKMANN, qui a participé intimement à ce travail, non seulement en tant que relecteur et correcteur, mais surtout comme « coach ».

Enfin, merci à ma famille sans laquelle il aurait été impossible d'entreprendre et terminer ce travail ; ma grand-mère en particulier y a contribué en me transmettant sa passion (sinon son talent) pour l'art. Ma mère et ma tante n'ont pu voir ce travail arriver à terme, mais elles étaient les premières personnes à y croire. Je dédie donc ma thèse à la mémoire de ma mère Sally Katherine MALONE-SOWLEY (6 janvier 1942 – 30 septembre 2005) et de ma tante Thelma Helen SOWLEY (3 octobre 1937 – 22 juin 2009).

Résumé

La tenture de la *Dame à la licorne* est le plus souvent interprétée comme une allégorie des sens physiques, mais son iconographie se distingue par le registre héraldique. Chaque composition est organisée tel un emblème héraldique de sorte que les personnages principaux remplacent l'écu tant du point de vue visuel que fonctionnel. Si cette tenture est fréquemment citée comme un monument à la réussite socioprofessionnel du commanditaire, on n'a jamais cherché à comprendre comment le registre scénique contribue à la représentation du commanditaire. Autre lacune dans le corpus de littérature, l'importance de la figure féminine dans cette image est restée jusqu'alors ignorée. La présente étude propose donc d'étudier la *Dame à la licorne* et sa fonction représentative en analysant les traditions culturelles, littéraires et iconographiques, ainsi que les réalités sociohistoriques, qui sous-tendent l'image d'excellence sociale que le commanditaire souhaite rattacher à sa personne et à sa famille.

MOTS-CLES : histoire de l'art ; tapisserie ; mille-fleurs ; *Dame à la licorne ;* iconographie ; arts décoratifs – style gothique ; personnifications ; allégorie ; culture matérielle ; France— histoire sociale —XV^{e} siècle ; France— histoire sociale —XVI^{e} siècle ; noblesse ; noblesse d'épée ; noblesse de robe ; mobilité sociale ; histoire des femmes ; représentation de la femme ; littérature didactique ; miroir des princes ; littérature politique – France – XVe siècle ; amour courtois ; mariage ; Chevalier de la Tour Landry ; de Pisan (Christine) ; Gerson (Jean) ; Chartier (Alain) ; Anne de France, duchesse de Bourbon ; Ménagier de Paris ; Erasme.

Résumé en anglais

The *Lady and the Unicorn* tapestries are most often interpreted as an allegory of the physical senses, but their iconography is remarkable for its integration of armorial elements. Each composition is organized like a heraldic emblem, such that the main figures replace the coat-of-arms in its position and its function. Though this work is frequently identified as a monument to the patron's socio-professional success, no effort has been made to understand how the scenes contribute to his personal representation. The lack of interest for the decidedly female character of this iconographic programme is another weakness in previous studies of these tapestries. This doctoral dissertation proposes to examine the *Lady and the Unicorn* and its representative function by analysing the cultural, literary and iconographic traditions, as well as the socio-historic realities, that shape the image of social excellence the patron constructs in order to represent himself and his family.

KEYWORDS : art history ; tapestry ; *mille-fleurs* ; *Lady and the Unicorn* ; iconography ; decorative arts – gothic; personifications ; allegory ; material culture ; France – social history – 15th century ; France – social history – 16th century ; nobility ; old nobility ; *noblesse de ro*be ; social mobility ; history of women ; representation of women ; didactic literature ; *miroir des princes* ; political literature – France – 15th century ; courtly love ; marriage ; Chevalier de la Tour Landry ; de Pisan (Christine) ; Gerson (Jean) ; Chartier (Alain) ; Anne de France, duchess of Bourbon ; Ménagier de Paris ; Erasmus.

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

Arch. nat. : Archives nationales (Paris)

Arch. dép. : Archives départementales

Arch. mun. : Archives municipales

Ars. : Arsenal

Bib. mun. : Bibliothèque municipale

BnF : Bibliothèque nationale de France (Paris)

cm : centimètres

cod. : codex

éd. : éditeur

env. : environ

dir. : directeur

Est. : Estampes (BnF)

f° : folio

Fr. : Français

Impr. : Imprimés

Ital. : Italien

Lat. : Latin

m : mètres

Min. cent. : Minutier central (des notaires de Paris)

mm : millimètres

ms : manuscrit

NAL : Nouvelle Acquisition Latine

NAF : Nouvelle Acquisition Française

n° : numéro

prés. : président

Rés. : Réserve

s. d. : sans date

s. p. : sans pagination

sr (ou s^{r}): seigneur

t. : tome

v : verso (du folio d'un manuscrit)

vol. : volume

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1: Généalogie de la famille Le Viste du XIIIe au début du XVe siècle 466
Tableau 2: Généalogie des Le Viste du XVe au XVIe siècle 467
Tableau 3: Schéma simplifié du réseau des alliances maritales liant les Le Viste à d'autres grandes dynasties de robe 468
Tableau 4: Réseau socioprofessionel des Le Viste – schéma détaillé des alliances maritales les liant à d'autres grandes dynasties de robe 469

LISTE DES FIGURES

Figure 1: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Le Goût*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie. HG: 3,77; HD: 3, 74; LH: 4,66; LB: 4,58 Paris, Musée national du Moyen Age..... 471

Figure 2: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *L'Ouïe*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie..... 471

Figure 3: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *La Vue*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie..... 472

Figure 4: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *L'Odorat*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie..... 472

Figure 5: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Le Toucher*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie..... 473

Figure 6: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *A MON SEVL DESIR*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de soie et de laine..... 473

Figure 7: Fragments de la tenture des Femmes Illustres, vers 1480-1483, tapisserie de laine..... 474

Figure 8: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Tapisserie de l'Histoire de Persée*, vers 1490-1500, laine et soie, collection particulière..... 475

Figure 9: Colin d'Amiens, *L'Arrivée de Penthésilée et la bataille des amazones*, dessins préparatoires pour la tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie*, vers 1465, lavis brun et aquarelle sur papier, 307 x 575 mm. Paris, musée du Louvre. 475

Figure 10: Atelier de P. Grenier d'après le modèle de Colin d'Amiens, *L'Arrivée de Penthésilée et la bataille des Amazones*, tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie*, vers 1465-1490, tapisserie de laine et soie, 414 x 737 cm. Londres, Victoria & Albert Museum. 475

Figure 11: Albrecht Dürer, *Le chevalier turc et les lansquenets* [*L'assemblée des gens de guerre*], vers 1495, gravure au burin, 133 x 146 mm. 476

Figure 12: Pays-Bas méridionaux ou France, *Légende de saint Julien*, vers 1500, tapisserie de laine et soie, 290 x 245 cm. 476

Figure 13: France ou Pays-Bas bourguignons, *Seigneur avec deux dames, un soldat et un écuyer*, 1er quart du XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 250 x 351 cm. New York, Metropolitan Museum. .. 476

Figure 14: Pays-Bas méridionaux ou France, *Seigneur avec un soldat et deux dames*, 1er quart du XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 363 x 286 cm..... 476

Figure 15: Pays-Bas méridionaux ou France, *Tenture de la vie seigneuriale*, tapisserie de laine et soie, 1er quart du XVIe siècle. Paris, Musée national du Moyen Age 477

Figure 16: *L'Encylopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*¸ dirigé par Diderot et Alembert, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts méchaniques, Volume VIII, Paris, Briasson, 1771 478

Figure 17: Nicolas Dipre, *Vue d'Avignon*, 1514, dessin d'encre et lavis sur parchemin, 605 x 835 mm. 478

Figure 18: Le Maître de Dreux Budé, *La Crucifixion du Parlement de Paris*, commencé avant 1450, huile sur bois, 226 x 270 cm. Paris, musée du Louvre. 479

Figure 19: Le Maître de Dreux Budé, *Triptyque de Dreux Budé*, huile sur bois, vers 1445. 479

Figure 20: Colin d'Amiens, *Arrestation du Christ*, Livre d'heures, vers 1465, enluminure sur parchemin. Collection Guy Ladrière. 479

Figure 21: Peintre anonyme, *La Crucifixion du Parlement de Toulouse*, vers 1460, tempera et or sur bois, 178 x 145 cm. Toulouse, Musée des Augustins. 479

Figure 22: D'après un modèle de Colin d'Amiens, vitrail du *Christ Salvator mundi et de la Vierge à l'enfant*, vers 1470. Paris, église Saint Séverin, baie 200. 480

Figure 23: Colin d'Amiens, « Histoire de Clovis et des fleurs de lis », *La Cité de Dieu* de saint Augustin traduit par Raoul de Presles, vers 1480, enluminure sur parchemin, 510 x 355 mm. Mâcon, Bib. mun., ms. 1, f° 2. 480

Figure 24: Adrien Wincart d'après un modèle par Colin d'Amiens*, La Mise au tombeau*, sculpture, 1495-1496, env. 160 x 290 cm. Malesherbes, église paroissiale Saint-Martin. 480

Figure 25: Colin d'Amiens, *La Résurrection de Lazare*, vers 1450-1460, huile sur bois, 78 x 141 cm. Paris, musée du Louvre. 480

Figure 26: Colin d'Amiens, *L'annonce aux bergers*, Livre d'heures à l'usage de Chartres, vers 1460, enluminure sur parchemin, 145 x 105 mm. Paris, BnF, ms Lat. 1400, f° 88v. 481

Figure 27: Colin d'Amiens, *Sainte Véronique*, Heures à l'usage de Rome dites *Heures de Rivoire*, vers 1465-1470, enluminure sur parchemin, 155 x 110 mm. Paris, BnF, NAL 3114, f° 165. 481

Figure 28: Détail de la figure 22. 481

Figure 29: Colin d'Amiens, dessin préparatoire pour le 4e panneau de la tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie* (detail d'Hector et Andromède), vers 1465, lavis brun et aquarelle sur papier. Paris, musée du Louvre. 481

Figure 30: Colin d'Amiens, « Le Paradis terrestre », *Histoire universelle d'Orose*, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin, 430 x 310 mm (feuillet). Paris, BnF, ms Fr. 64, détail du f° 17. 481

Figure 31: Colin d'Amiens, *La Mission d'Anténor en Grèce,* detail du dessin préparatoire pour le premier panneau de la *Tenture de l'Histoire de la Guerre de Troie*, vers 1465, lavis brun et aquarelle sur papier. Paris, musée du Louvre. 482

Figure 32: Colin d'Amiens, *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 64. 482

Figure 33: Colin d'Amiens, « Les Matrones romaines convaincues d'empoisonnement » (détail), *Tite-Live*, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin. 483

Figure 34: Colin d'Amiens, « Le Paradis » (détail), *La divina commedia* de Dante Alighieri, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Ital. 72, f° 60. 483

Figure 35: Colin d'Amiens, dessin préparatoire pour le huitième panneau de la *Tenture de l'Histoire de la Guerre de Troie*, lavis brun et aquarelle sur papier, vers 1465, Paris, musée du Louvre. 483

Figure 36: Colin d'Amiens, « Exécution de Polyxène », Histoire universelle d'Orose, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 64, f° 86. 483

Figure 37: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, vers 1498, enluminure sur parchemin, 66 x 46 mm. Paris, BnF ms NAL 3120.. 484

Figure 38: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, (Jean d'Ypres ?), Résurrection de Lazare et Office funèbre, Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Vers 1498, enluminure sur parchemin, 66 x 46 mm. Paris, BnF, ms NAL 3120, f° 102. 485

Figure 39: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Le Bain de Bethsabée*, gravure, *Heures à l'usage de Rome* imprimées par Pigouchet pour Simon Vostre 16 sept 1498, Paris, BnF, Rés. des Impr., Vélins 2912. 485

Figure 40: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Sibylles en pied, bordure d'une page des Heures imprimées pour Simon Vostre vers 1502. Paris, BnF, Rés. des Impr., Vélins 1559. 485

Figure 41: Tissée au Pays-Bas méridionaux ou en France d'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *La Tenture de la chasse à la licorne*, tapisserie de laine, soie, fils d'argent et d'or. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum..... 485

Figure 42: Tissée au Pays-Bas méridionaux ou en France d'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *La Tenture de la chasse à la licorne*, tapisserie de laine, soie, fils d'argent et d'or. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum. 486

Figure 43: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres?), *Tenture de la vie de la Vierge*, 1499, tapisserie de laine et soie. 487

Figure 44: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, Heures Le Camus, vers 1490, enluminure sur parchemin. Chantilly, Musée Condé, ms. 81, f°29. ... 488

Figure 45: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, Heures Séguier, vers 1490, enluminure sur parchemin. Chantilly, Musée Condé ms. 82, f°30..... 488

Figure 46: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, Heures à l'usage de Paris, 1495-1499, enluminure sur vélin. New York, Morgan Library, ms M. 1110, f° 37..... 488

Figure 47: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, vitrail de la Vie de la Vierge, vers 1510. Rouen, église Saint-Godard. 488

Figure 48: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *L'Annonciation*, gravure des Heures imprimées par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, 27 septembre 1501. Paris, BnF, Rés. Impr., Vélins 1555. 489

Figure 49: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *L'Annonciation*, détail d'une bordure gravée des Heures imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre, 17 septembre 1496. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 1547. 489

Figure 50: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Tentation d'Adam et Eve, gravure de la *Bible* en français imprimée pour Antoine Vérard, s.d. Paris, BnF, Impr. Rés. A 273. 489

Figure 51: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Décollation de sainte Catherine, gravure, détail de la bordure de la page du calendrier du mois de Novembre des Heures imprimées par Pigouchet pour Vostre. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 2912. ... 489

Figure 52: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Calice de la sainte plaie, gravure des Heures imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre le 16 septembre 1498. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 2912. 490

Figure 53: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Adoration des Mages, gravure des Heures imprimées par Pigouchet pour Vostre le 17 septembre 1496. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 1547. 490

Figure 54: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), La Déploration, détail de la Passion du Christ, vitrail, vers 1510-1517. Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais, baie 7. 490

Figure 55: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Vierge à l'enfant avec Nicolas Séguier, Heures Séguier, vers 1500, enluminure sur parchemin, 190 x 125 mm. Chantilly, Musée Condé ms. 82, f° 25. 490

Figure 56: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Le Bain de Bethsabée, Heures Séguier, vers 1500, enluminure sur parchemin, 190 x 125 mm. Chantilly, Musée Condé ms. 82, f° 84. 491

Figure 57: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Prudence et Tempérance ; Confession et Mariage, gravure, bordure de page des Heures à l'usage de Xaintes imprimées pour Vostre, vers 1507. Paris, BnF, Rés. Impr., Vélins 1661. 491

Figure 58: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Vierge aux litanies, gravure des Heures à l'usage de Rome de Thielman Kerver, 1505. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 1509. 491

Figure 59: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), « La Folie de la Vue », gravure de La Grant nef des folles de Josse Bade et traduit par Jean Drouyn, 1510. Paris, BnF, Rés. Impr. mYc 750. 491

Figure 60: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Jeux courtois*, détail du calendrier du mois de mai des *Heures à l'usage de Mâcon* imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre, gravure, vers 1502, Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 2939. 491

Figure 61: Dessin de la tenture du cardinal Charles de Bourbon tissée à la fin du XVe siècle. Paris, BnF, Est., Réserve PC-18-FOL, Recueil de Gaignières, f° 15..... 492

Figure 62: Dessin de la peinture murale aux armes et à la devise du cardinal Charles de Bourbon (fin XVe siècle) anciennement dans la cathédrale de Lyon. Paris BnF, Est., Réserve PC-18-FOL, Recueil de Gaignières, f° 14. 492

Figure 63: Pays-Bas méridionaux (Bruxelles ?), Les Trois couronnements, vers 1480, tapisserie de laine, de soie, de fils d'or et d'argent, 170 x 340 cm, Sens, Trésor de la cathédrale Saint-Etienne. .. 492

Figure 64: Pays-Bas méridionaux (Bruxelles?), Adoration des mages aux armoiries de Charles, cardinal de Bourbon, après 1476, tapisserie de laine, soie, fils d'or et d'argent, 138 x 331 cm. Sens, Trésor de la cathédral Saint-Etienne. 492

Figure 65: Jean de Haze (licier), Tapisserie mille fleurs aux armes de Philippe le Bon, tissée à Bruxelles, vers 1466, laine, soie, fils d'or et d'argent, 306 x 687 cm. Berne, Musée historique. 493

Figure 66: Pays-Bas méridionaux, Tapisserie aux armoiries de Sir John Dynham, vers 1488-1500, laine et soie, 386,1 x 368,3 cm. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum..... 493

Figure 67: Wuillaume Desreulmaulx ?, Tapisserie mille fleurs à l'effigie de Jean de Daillon, Tournai vers 1480, laine et soie, Somerset, Montacute House..... 493

Figure 68: Pays-Bas méridionaux, Tapisserie mille-fleurs aux armes de Jacqueline de Luxembourg, dernier quart du XVe siècle, laine et soie, 271 x 380 cm. Château de Langeais. 493

Figure 69: France (?), Semis de fleur de lys, fin XVe siècle, tapisserie en laine et fils d'or, 181 x 74,5 cm. Paris, Musée national du Moyen-Age. 494

Figure 70: France ou Flandres, Tapisserie aux armoiries Beaufort-Turenne-Comminges, 1350-1375, laine, 226 x 113 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum..... 494

Figure 71: Maître de la Cité des Dames, scène de présentation (Christine présente le livre à la reine Isabeau), Œuvres de Christine de Pisan, vers 1410-1414, enluminure sur parchemin, 365 x 285 mm, Londres, British Library, ms Harley 4431, f° 3 (détail)..... 494

Figure 72: France ou Pays-Bas méridionaux, fragments de la Tenture des neuf Preux, vers 1530, laine et soie. Château de Langeais..... 494

Figure 73: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), Dame Honneur et ses enfants, vers 1425, tapisserie de laine, 236 x 274 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum..... 495

Figure 74: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), Couple seigneurial, vers 1400-1415, tapisserie de laine, 345 x 358 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum. 495

Figure 75: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), Le Don du cœur, vers 1400/1410, tapisserie de laine et soie, 247 x 209 cm. Paris, musée du Louvre..... 495

Figure 76: Pays-Bas méridionaux, Couple sous un dais, vers 1460, tapisserie de laine et soie, 245 x 192 cm. Paris, Musée des Arts décoratifs. 495

Figure 77: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), Dame au faucon, vers 1400-1415, tapisserie de laine, 259 x 170 cm. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum 495

Figure 78: Pays-Bas méridionaux, Couple seigneurial, vers 1500-1530, tapisserie de laine, 249,6 x 15,5 cm. Philadelphie, Museum of Art. 495

Figure 79: France ou Pays-Bas méridionaux, Tenture de la noble pastorale aux armoiries de Thomas Bohier et Catherine Briçonnet, vers 1500, tapisserie de laine et soie, Paris, musée du Louvre. 496

Figure 80: Hôtel des Joham de Mundolsheim, décors peints, v. 1480, Strasbourg, 15, r des Juifs. ... 497

Figure 81: Détails du 9e panneau de la *Tenture de la Vie de saint Etienne*, vers 1500, tissée à Bruxelles ou à Paris d'après un modèle de Colyn de Coter, tapisserie de laine et soie. Paris, Musée national du Moyen Age. 497

Figure 82: France ou Pays-Bas, Tapisserie à l'emblématique des Robertet, XVIe siècle, laine et soie, 175 x 161 cm. Paris, Musée national du Moyen Age. 497

Figure 83: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, Narcisse à la fontaine, vers 1500, tapisserie de laine et soie,282 x 311 cm, Boston, Museum of Fine Arts. 497

Figure 84: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), Couple seigneurial (Le Bain du faucon), 1400-1415, tapisserie de laine, 304,8 x 296,6 cm. New York, Metropolitan Museum. 498

Figure 85: France ou Pays-Bas méridionaux, Le Concert à la fontaine, vers 1500, tapisserie de laine et soie, 300 x 364 cm. Paris, Mobilier national. 498

Figure 86: France ou Pays-Bas méridionaux, Scène allégorique, début XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 303 x 279 cm, Paris, musée du Louvre. 498

Figure 87: France ou Pays-Bas méridionaux, Seigneur avec deux personnages allégoriques, début XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 288 x 335 cm. Paris, musée du Louvre. 498

Figure 88: France ou Pays-Bas méridionaux, Le concert, vers 1500/1515, tapisserie de laine et soie, 270 x 240 cm. Musée du château d'Angers. 498

Figure 89: France ou Pays-Bas méridionaux, Le Concert, vers 1500/1515, tapisserie de laine et soie. Paris, musée du Louvre. 498

Figure 90: Maître d'Edouard IV, Frontispice (la fête chez Diodicias), Chroniques de l'île d'Albion, vers 1480-1490, manuscrit enluminé, BnF ms. fr. 358 f° 1. 499

Figure 91: Jean Pichore, Frontispice (Deux échevins d'Amiens offrant leur livre à Louise de Savoie), Chants royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens, 1518, manuscrit enluminé, BnF ms fr. 145 f° 1. 499

Figure 92: Détail de la figure 1. 499

Figure 93: Détail de la figure 4. 499

Figure 94: Détail de la figure 1. 499

Figure 95: Détail de la figure 5. 499

Figure 96: Maître du Paradiesgärtlein, Jardinet de Paradis, vers 1410/1420, tempera sur bois, 26,3 x 33,4 cm. Francfort, Städelsches Kunstinstitut. 500

Figure 97: Maître allemand, Le sixième commandement (detail), vers 1470, huile sur bois. Varsovie, Muzeum Narodowe. 500

Figure 98: Maître des Jardins d'amour, Grand jardin d'amour, vers 1460, gravure sur bois, 219 x 279. Londres, British Museum. 500

Figure 99: Jan van Eyck, Vierge à l'enfant au chanoine van der Paele, 1436, huile sur bois, 122 x 157 cm. Bruges, Groeningemuseum. 501

Figure 100: Gérard David, Les noces de Cana, vers 1500, huile sur bois, 100 x 128 cm, Paris, musée du Louvre. 501

Figure 101: Martin Schongauer, Vierge à l'Enfant au perroquet, vers 1470-1475, gravure, 15,5 x 10,6 cm. Colmar, Musée Unterlinden. 501

Figure 102: Artiste français, (Bourbon) La Joye (La couleur verte) et la Joissance (la couleur jaulne), dessins à la plume et au lavis dans un recueil de poèmes et dessins variés, vers 1500-1505, 29,8 x 22,4 cm. Paris, BnF, ms Ars. 5066, f° 110. 501

Figure 103: Maître de Jean Rolin II, Calendrier du mois d'avril, Heures de Simon de Varie, vers 1450/1455, enluminure sur parchemin, La Haye, Bibliothèque royale, ms 74 G 37, f° 91. 501

Figure 104: Master E.S., Samson et Dalilah, vers 1465, gravure 138 x 107 mm. New York, Metropolitan Museum. 501

Figure 105: . Maître François, « Saint Jean et la légende de la coupe empoisonnée » bordure décorée des scènes de la jeune fille à la licorne, des jeux courtois, et Samson et Dalila, Heures Wharncliffe, vers 1475-1480, enluminure sur parchemin, 178 x 125 mm. Melbourne, National Gallery of Victoria, MS Felton 1 (1072/3), f° 7. 502

Figure 106: Jean Bourdichon, Calendrier du mois d'avril (Jeune femme tressant un chapelet), *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, vers 1503-1508, enluminure sur parchemin, 300 x 195 mm, Paris, BnF, ms Lat. 9474, f° 7. 502

Figure 107: Israël van Meckenem, Le concert, vers 1490, gravure, 165 x 117 mm. Paris, BnF. 502

Figure 108: Maître Ƀχ8, Deux Amants près d'une fontaine, vers 1490/1500, gravure, diamètre 89 mm. Oxford, Bodleian Library. 502

Figure 109: Israël van Meckenem, *Deux musiciens près d'une fontaine* (copie après Maître E.S.), vers 1490, gravure, diamètre 169 mm, Londres, British Museum. 502

Figure 110: Artiste italien anonyme, Jardin d'amour, vers 1480, gravure, diamètre 190 mm. 502

Figure 111: Bâle, Deux amants sous un sureau, vers 1470/1480, tapisserie de laine, lin, soie et fils d'argent, 73 x 92 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. 503

Figure 112: Maître E. S., Jardin d'amour avec jeu d'échecs, vers 1450-1467, gravure, 165 x 208 mm. Londres, British Museum. 503

Figure 113: Bâle, Jardin d'amour, vers 1490, tapisserie de laine, lin et soie, (g.) 95 x 50,5 cm , (c.) 104 x 131 cm, (d.) 98 x 78 cm. Bâle, Historisches Museum. 503

Figure 114 (gauche) : France (Pays de Loire ?), « La déclaration », Histoire d'amour sans paroles, début XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 19,4 x 12,7 cm, Chantilly, Musée Condé, ms. 388 f° 9 503

Figure 115: Bâle, Les Neuf Preux (fragment), vers 1480/1490, tapisserie de laine, lin, soie et fils d'argent, 115 x 184 cm. Bâle, Historisches Museum. 504

Figure 116: France ou Pays-Bas méridionaux, Sémiramis (détail), tapisserie de laine et soie. Angers, musée du Château d'Angers. 504

Figure 117: Maître de la Cité des Dames, « Les Neuf Preux », Le Chevalier Errant de Thomas d'Aleran, vers 1400/1405, enluminure sur parchemin, 340 x 260 mm. Paris, BnF, ms. Fr. 12559, f° 125. 504

Figure 118: Le Maître de la Cité des Dames, « Les Neuf Preuses », Le Chevalier Errant de Thomas d'Aleran, vers 1400/1405, enluminure sur parchemin, 340 x 260 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12559, f° 125v. 504

Figure 119: Maître de la Série-S Tarocchi (italien), Fides, vers 1470/1480, gravure, 172 x 92 mm. Chicago, Art Institute. 505

Figure 120: Maître de la Série-E Tarocchi (italien), Prudencia, vers 1465, gravure, 180 x 100 mm. Chicago, Art Institute. 505

Figure 121: Maître de la Série-E Tarocchi (italien), Justicia, vers 1465, gravure, 178 x 99 mm. Chicago, Art Institute. 505

Figure 122: Artiste français, « Prudence, Force, Tempérance, Justice », Le Livre du gouvernement des princes de Gilles de Rome, début XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 408 × 280 mm. Paris, BnF, ms Arsenal 5062, f° 17. 505

Figure 123: Artiste français, « Prudence et sa cour ; le prince et son confesseur », *Dialogue d'un confesseur et d'un pécheur* de François de Moulins, 1505, enluminure sur vélin, Paris, BnF, ms Fr. 1863, f° 2v. 505

Figure 124: Jean Poyet, Recueil de traités : Le Secret des secrets et Le Bréviaire des nobles d'Alain Chartier, vers 1490/1500, enluminure sur parchemin, 190 x 130 mm. Paris, BnF, ms NAF 18145. ... 506

Figure 125: Maître des Entrées parisiennes, « Triomphe de la Renommée », *Les Triomphes de Pétrarque traduit par Simon Bourgouyn*, vers 1510/1515, enluminure sur parchemin, 312 × 215 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12423, f° 51. 507

Figure 126: Maître de Luçon, « La libéralité et l'avarice : Alexandre et un avare », Le Livre des bonnes mœurs de Jacques Legrand, vers 1410, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 1023 f° 31v (détail). 507

Figure 127: Artiste français (Bourbon) , Junon d'un recueil de poèmes et dessins variés, vers 1500/1505, dessin à la plume et au lavis, 298 x 224 mm. Paris, BnF, ms Arsenal, 5066 f° 22. 507

Figure 128: Artiste italien, « Vertu, Nature et Victoire dans un enclos ; Foi et Connaissance montrant à l'auteur la couronne tressée par Vertu », La Couronne de justice naturelle, vertueuse et victorieuse, 1494, enluminure sur vélin, Paris, BnF, ms Fr. 5080, f° 18 (détail). 507

Figure 129: Robinet Testard, « Quatre vertus cardinales » ancienne couverture du Traité des vertus, de leur excellence, et comment on les peut acquérir, déb. XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 290 × 202 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12247 contreplat supérieur. 507

Figure 130: Robinet Testart, Junon (détail de l'Allégorie du jardin de déduit), *Le Livre des échecs amoureux moralisés d'Evrart de Conty*, vers 1496-1498, enluminure sur parchemin, BnF ms Fr. 143, f° 198v. 507

Figure 131: Maître d'Antoine de Bourgogne, « Multiforme richesse », Les Douze dames de rhétorique de Jean Robertet et Georges Chastellain, vers 1464-1468, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 1174, f° 26v. 508

Figure 132: Maître d'Antoine de Bourgogne, « Multiforme Richesse », Les Douze dames de rhétorique de Jean Robertet et Georges Chastellain, vers 1464-1468, enluminure sur parchemin, Cambridge, University Library, ms Nn.III. 508

Figure 133: Maître d'Antoine de Bourgogne, « Vieille Acquisition», Les Douze dames de rhétorique de Jean Robertet et Georges Chastellain, vers 1464-1468, enluminure sur parchemin. Cambridge, University Library, ms Nn.III. 508

Figure 134: Jean Fouquet, Guillaume Jouvenal des Ursins, chancelier de France, vers 1465, huile sur panneau de bois, 93 x 73 cm. Paris, musée du Louvre. 508

Figure 135: Pays-Bas bourguignons, Ours porteurs des armoiries Jouvenal des Ursins, 2nde moitié du XVe siècle, tapisserie de laine et soie, 254 x 455 cm. Paris, musée du Louvre. 508

Figure 136: Maître de Dunois, « Jugement dernier aux armoiries Jouvenal des Ursins », Heures de Guillaume Jouvenal des Ursins, vers 1445-1450, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms NAL 3226, f° 48. 508

Figure 137: Maître de Jouvenel des Ursins et associés, *Mare historiarum de Giovanni Colonna*, 1447-1455, enluminure sur parchemin, 455 x 325 mm, BnF ms Lat. 4915 : Le commanditaire visite l'atelier du copiste, f° 1. 509

Figure 138: Maître de Jouvenel des Ursins et associés, *Mare historiarum de Giovanni Colonna*, 1447-1455, enluminure sur parchemin, 455 x 325 mm, BnF ms Lat. 4915 : Guillaume Jouvenel des Ursins en prière devant la Trinité, f° 21. 509

Figure 139: Dessin de la plaque funéraire de Guillaume Jouvenel des Ursins, Collection Gaignières 4251. Paris, BnF, BN Est. Res. Pe 9, f° 95. 509

Figure 140: Dessin de la plaque funéraire de Guillaume Jouvenel des Ursins, Collection Gaignières 4251. Paris, BnF, BN Est. Rés . Pe 9, f° 94. 509

Figure 141: Peintre parisien, La famille Jouvenel des Ursins, vers 1445-1449, tempera sur bois, 1.65 x 3.5 m. Paris, Musée national du Moyen Age (dépôt du musée du Louvre). 509

Figure 142: Jean Fouquet, « Simon de Varie en prière devant la Vierge à l'enfant », Heures de Simon de Varie, 1455, enluminure sur parchemin, 114 x 83 mm (chaque feuillet). Malibu, J. P. Getty Museum, MS 7 f° 1v-2. 510

Figure 143: . Maître de Jean Rolin II, « Simon de Varie en prière devant la Vierge à l'enfant », Heures de Simon de Varie, 1455, enluminure sur parchemin, vers 1450/1455, enluminure sur parchemin, 114 x 83 mm. La Haye, Bibliothèque royale, ms 74 G 37, f° 1. 510

Figure 144: Epitaphe de Jean Robertet III, vers 1492, chapelle Saint-Michel, Montbrison, église collégiale Notre-Dame d'Espérance. 510

Figure 145: Tympan aux armoiries Robertet, vers 1465/1470, portail de la chapelle Saint-Michel, Montbrison, église collégiale Notre-Dame d'Espérance. 510

Figure 146: Jean Fouquet, Diptyque de Melun, vers 1452, huile sur bois: (gauche) Etienne Chevalier présenté par saint Etienne, 93 x 85 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen (droite) Vierge à l'enfant, 93 x 85 cm, Anvers, Musée royal des Beaux-arts. 510

Figure 147: Château de Vaux , 1464-1468, commune de Miré, Maine-et-Loire..... 511

Figure 148: Château de Le Plessis-Bourré, 1468-1473, commune d'Ecuillé, Maine-et-Loire. 511

Figure 149: Château de Coulaine, XV^{e} siècle, commune de Beaumont-en-Véron, Indre-et-Loire. 511

Figure 150: Château de Saint-Ouen, commencé en 1505, commune de Chemazé, Mayenne..... 511

Figure 151: Château de Boumois, fin XV^{e}-début XVI^{e} siècle, commune de Saint-Martin-de-la-Place, Maine-et-Loire. 511

Figure 152: Château de Goulaine, XV^{e} siècle et début XVII^{e} siècle, commune de Haute-Goulaine, Loire-Atlantique. 511

Figure 153: Détail dela figure 152. 511

Figure 154: Elevation du château de Bury, gravure de Jacques Androuet du Cerceau, Les plus excellents bastiments de France volume II, planche 60, Paris, 1579. 511

Figure 155: Château d'Arcy, commune de Vindecy (Saône-et-Loire). 512

Figure 156: Plan du château d'Arcy (Saône-et-Loire)..... 512

Figure 157: Base de la tour d'entrée, dernier quart du XV^{e} siècle. 512

Figure 158: Château d'Arcy, porte d'entrée, en bois sculpté aux armoiries Le Viste 512

Figure 159: Château d'Arcy, cheminée, 1ère étage, aile occidentale. 513

Figure 160: Château d'Arcy, cadre de porte sculpté aux armoiries Le Viste, entrée de l'ancienne chapelle située dans la tour sud-ouest. 513

Figure 161: Château d'Arcy, Tomette aux armoiries Le Viste, 1ère étage, aile occidentale. 513

Figure 162: Détailde la Figure 159. 513

Figure 163: E. de Becdelièvre, dessin de la cheminée sculptée aux armoires Chabannes Le Viste au château de Dompierre (Allier). 513

Figure 164: Jeton de présence d'Antoine Le Viste II, après 1523, dessin du recueil Félibien (publié par Jean Tricou, 1974). 513

Figure 165: Vitrail de la famille Petitdé, Baie C, vers 1485, Moulins, cathédrale Notre-Dame de l'Annonciation. 514

Figure 166: Vindecy, église paroissiale, chapelle seigneuriale (chapelle Le Viste). Paroi orientale : emplacement du vitrail de Jean Le Viste IV, début XVI^{e} siècle..... 514

Figure 167: Vindecy, église paroissiale, chapelle seigneuriale (chapelle Le Viste). Console sculpté aux armes Le Viste. 514

Figure 168: Vindecy, église paroissiale, chapelle seigneuriale (chapelle Le Viste). Console sculpté aux armes Le Viste-Balsac. 514

Figure 169: Vindecy, église paroissiale, fragment du vitrail Le Viste: Sainte Catherine 514

Figure 170: Vindecy, église paroissiale, fragment du vitrail Le Viste: Sainte Barbe 514

Figure 171: Vindecy, église paroissiale, fragment du vitrail Le Viste: Ange 514

Figure 172: Vindecy, église paroissiale, fragment du vitrail Le Viste: Ange 514

Figure 173: Jean Chastellain, Vitrail de l'incrédulité de saint Thomas et de l'Ascension, 1533. Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois, transept sud, paroi occidentale. 515

Figure 174: Jean Chastellain d'après un modèle de Noël Bellemare, Vitrail de la Pentecôte, 1532. Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois, transept sud, paroi méridionale. 515

Figure 175: Armoiries d'Antoine Bohier et Anne Poncher (détail Figure 173). 515

Figure 176: Double portail de la chapelle de Châtillon d'Azergues (Rhône), début XVIe siècle. 515

Figure 177: Armoiries d'Antoine Le Viste (détail Figure 174). 515

Figure 178: Gravure de la pierre tombale de Geoffroy de Balsac (vers 1510) située dans la chapelle de Châtillon d'Azergues. 515

Figure 179: Armoiries de Charlotte Briçonnet (détail Figure 174). 515

Figure 180: Sceau de Jean Le Viste III appendu à une quittance du duc de Bourbon datée du 6 octobre 1446, cliché de J.-B. de Vaivre (1984) 515

Figure 181: Plaque funéraire de Jean Le Viste IV († 1 juin 1500) anciennement dans l'église des Célestins de Paris, dessin de la Collection Gaignières, Paris, BnF, Est. Rés Pe 1 l, f° 87, Bouchot 3384. 516

Figure 182: Double pierre tombale de Bernard Prévost (†1585) et Madeleine Potier anciennement dans l'église des Célestins de Paris, dessin de la Collection Gaignières, Paris, BnF, Est. Rés. Pe 11, f °17, Bouchot 4430. 516

Figure 183: Vitrail des familles Hennequin-Baillet, vers 1550. Paris, église Saint-Merry, transept sud. 516

Figure 184: Façade de l'hôtel Le Viste, 29 rue Saint-Jean, Lyon. 516

Figure 185: Entrée et porte vers la cour de l'hôtel Le Viste. 516

Figure 186: Console sculpté en forme de pomme de pin, Hôtel Le Viste. 516

Figure 187: Lyon, la « Part du royaume »: le quartier des juristes et officiers à la fin du XVe siècle. (R. Fédou, *Les Homes de loi Lyonnais à la fin du Moyen Age*, p. 356-357) 517

Figure 188: « Lugdunum », plan de Lyon dans Civitates Orbis terrarum, de Georg Braun et Frans Hogenberg, 1572. 518

Figure 189: Extrémité méridionale de la presqu'île de Lyon (detail Figure 188) 518

Figure 190: Evolution du réseau stradal du quartier des Halles, Paris*..... 519

Figure 191: L'architecture aristocratique dans le quartier des Halles à la fin du XVe siècle* 519

Figure 192: Stefan Lochner, Vierge de la roseraie, vers 1440, huile sur bois, 51 x 40 cm. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. 520

Figure 193: Maître de la Légende de sainte Lucie, Vierge de la roseraie,1475-80, huile sur bois (chêne), 79 x 60 cm. Detroit, Institute of Arts. 520

Figure 194: Atelier de Giovanni di Benedetto da Como, « Sainte Ursule et les vierges », Missel franciscain, vers 1385/1390, enluminure sur parchemin, 260 × 205 mm, Paris, BnF, ms Lat. 757, f° 380. 520

Figure 195: Gerard David, Virgo inter Virgines, 1509, huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-Arts. 520

Figure 196: Maître de Jouvenel des Ursins et associés, « Les Sibylles », Mare Historiarum de Giovanni Colonna, 1447-1455, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Lat. 4915 f° 51v. 520

Figure 197: Bruxelles, Recueil de l'Entrée joyeuse de Jeanne de Castille à Bruxelles, 1496, dessins aquarellés, Berlin, Staatliche Museen, Kupfertischkabinett, ms 78 D5 : Judith et Holopherne, f° 33520

Figure 198: Bruxelles, Recueil de l'Entrée joyeuse de Jeanne de Castille à Bruxelles, 1496, dessins aquarellés, Berlin, Staatliche Museen, Kupfertischkabinett, ms 78 D5 : Esther devant Assuérus, f° 40 520

Figure 199: Bruxelles, Recueil de l'Entrée joyeuse de Jeanne de Castille à Bruxelles, 1496, dessins aquarellés, Berlin, Staatliche Museen, Kupfertischkabinett, ms 78 D5 : L'Impératrice Sémiramis, f° 47 520

Figure 200: Artiste français, « La Nativité », *Fleur des histoires* de Jean Mansel, vers 1470/1480, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 56 f° 14 (détail). 521

Figure 201: Artiste français, « La Nativité », Bible historiale, vers 1450, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 188 f° 12v (détail)..... 521

Figure 202: Artiste français, « Présentation au Temple ; Joseph prépare le repas pour l'enfant Jésus», Heures à l'usage de Rouen, vers 1450, enluminure sur parchemin, 185 × 130 mm, Paris, BnF, ms NAL. 3134 f° 61. 521

Figure 203: Mahiet, *Vie et miracles de saint Louis* de Guillaume de Saint-Pathus, vers 1330-1340, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 5716 : Blanche de Castille surveille l'éducation de Louis IX, f° 17 521

Figure 204: Mahiet, *Vie et miracles de saint Louis* de Guillaume de Saint-Pathus, vers 1330-1340, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 5716 : Louis IX enseignant ses enfants , f° 44 521

Figure 205: Artiste français, « Philippe, noble romain, enseignant les arts libéraux à sa fille Eugénie »,*Miroir historial* de Vincent de Beauvais, traduit par Jean de Vignay, 1333-1350, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Arsenal 5080, f° 152. 521

Figure 206: Maître du Bréviaire de Jean sans Peur, « Sainte Anne et la Vierge »,*Bréviaire de Jean sans Peur*, vers 1410-1419, enluminure sur parchemin, Londres, British Library, ms Harley 2897, f° 340v. 521

Figure 207: Artiste français, « Isabelle de Coucy en prière devant la Vierge à l'enfant avec un écu aux armes de Coucy » (folio de gauche) ; lettrine décorée d'un écu mi-parti aux armes de Raineval et de Coucy (folio de droite), Heures d'Isabelle de Coucy, vers 1380, enluminure sur parchemin. Baltimore, Walters Art Museum, ms W 89 f° 3v-4..... 522

Figure 208: Guillaume Leroy, « Vertu écrasant Vice », *Traité des vertus, de leur excellence, et comment on les peut acquérir*, vers 1510, enluminure sur parchemin, 290 × 202 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12247 f° 2v. 522

Figure 209: Hans Memling, *Allégorie de la chasteté*, huile sur bois, 1479-80, 38,3 x 31,9 cm. Paris, Musée Jacquemart-André. 522

Figure 210: Artiste franco-flamand, « Les neuf muses », *Le Champion des dames* de Martin Le Franc, 1451, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 12476 f° 109v. 522

Figure 211: Antonio Puccio, dit Pisanello, *Portrait d'une jeune princesse*, vers 1435/1440, tempera sur bois, 43 x 30 cm. Paris, musée du Louvre. 522

Figure 212: Strasbourg, *Weltflucht einer jungen Dame)*, vers 1500/1510, tapisserie de laine, lin et soie, 58 x 67 cm. Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe. 523

Figure 213: Pays-Bas méridionaux, Jeune fille à l'oiseau mort, vers 1520, huile sur bois (chêne), 36,5 x 29,5 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique. 523

Figure 214: France (Pays de Loire ?), « La toilette », Histoire d'amour sans paroles, début XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 19,4 x 12,7 cm. Chantilly, Musée Condé, ms. 388 f° 3..... 523

Figure 215: Albrecht Dürer, « D'une dame qui mettoit le quart du jour à elle appareilier », *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry (Der Ritter vom Turn. Von den Exempeln der Gotsforcht un Erberkeit)*, 1493, gravure sur bois, 10 x 12,5 cm (page). New York, Morgan Library, PML 39058. 523

Figure 216: Strasbourg, *Amants dans une forêt*, vers 1500/1510, tapisserie de laine et lin, 61 x 80 cm. Riggisberg, Abegg-Stiftung. 523

Figure 217: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, « Amants dans un jardin » détail de l'encadrement du calendrier du mois d'avril, *Les Heures Séguier*, vers 1500, enluminure sur parchemin. Chantilly, Musée Condé ms. 82 f° 4. 523

Figure 218: France, *Mariage de la Vierge, Speculum humanae salvationis*, milieu du XV^{e} siècle, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 188 f° 10v. 524

Figure 219: Atelier du Maître de Jouvenel, « Mariage de Ptolémée V et Cléopâtre I », *Mare Historiarum* de Giovanni Colonna, 1447-1455, enluminure sur parchemin, 455 x 325 mm. Paris, BnF ms Lat. 4915, f° 139v. 524

Figure 220: Pierre Remiet, « Mariage de Louis VII et Aliénor d'Aquitaine », *Grandes Chroniques de France*, vers 1400, enluminure sur vélin. Paris, BnF ms Fr. 2606, f° 229v. 524

Figure 221: Paris, « Mariage de Philippe le Hardi et Marguerite de Flandres », *Grandes Chroniques de France*, 1er quart du XVe siècle, enluminure sur parchemin. Paris, BnF ms Fr. 2615, f° 399. 524

Figure 222: Maître François, « Mariage d'Henry VI et Marguerite d'Anjou », *Vigiles de Charles VII* de Martial d'Auvergne, 1484, enluminure sur parchemin, Paris, BnF ms Fr. 5054, f126v 524

Figure 223: France (Bretagne), « Le sacrement du mariage », Le pèlerinage de vie humaine de Guillaume de Digulleville, 2e quart du XVe siècle, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 376, f° 6v. 524

Figure 224: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, « Le sacrement du mariage », *L'art de bien mourir. L'aiguillon de la crainte divine*, imprimé par Antoine Vérard le 20 juin 1496. Paris, BnF Vélins 355. 524

Figure 225: France ou Pays-Bas méridionaux, « Sacrement de mariage », Livre d'heures, vers 1430/1435, enluminure sur parchemin. New York, Morgan Library, ms M. 359 f° 114. 524

Figure 226: Roger van der Weyden, « Mariage », *Retable des sept sacrements* (détail du volet droite), vers 1445/1450, huile sur bois. Anvers, Musée royal des Beaux-arts. 524

Figure 227: Paris, « Division du travail dans une famille paysanne », *Economique* d'Aristote traduit par Nicolas Oresme, 1398, enluminure sur parchemin. Paris, BnF ms Fr. 9106 ,f° 358. 525

Figure 228: France, « La famille », *Economique* d'Aristote, 2e quart du XVe siècle, enluminure sur vélin. Paris, BnF ms Fr. 1020, f° 93. 525

Figure 229: France, « L'économie domestique », Politiques, Economiques et Ethiques d'Aristote traduit par Nicolas Oresme, vers 1400, enluminure sur parchemin. Paris BnF ms Fr. 204 326v. 525

Figure 230: France, « Une famille riche », *Economique* d'Aristote traduit par Nicolas Oresme, vers 1480, enluminure sur parchemin. Jena, Thüringer Universitäts-und Landesbibliothek, MS M.E1, f 91, f° 255. 525

Figure 231: Fra Fillippo Lippi, *Portrait d'un homme et une femme*, vers 1440, tempera sur bois, 64 x 42 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. 525

Figure 232: Rhénanie, Le charme d'amour, vers 1490/1500, huile sur bois, 24 x 18 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Kunst. 525

Figure 233: Hans Memling, *Allégorie du véritable amour,* vers 1485-1490, huile sur bois, 43 x 18 cm (chaque panneau), New York, Metropolitan Museum (gauche) et Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen (droite). 526

Figure 234: Pierre Gringore, *Entrée royale de Marie d'Angleterre à Paris le 6 novembre 1514*, vers 1514/1515, enluminure sur parchemin, Londres, British Library, ms Cottonian Vespasian B II : Tableau vivant à la Fontaine du Ponceau, les trois Grâces, f°6 526

Figure 235: Pierre Gringore, *Entrée royale de Marie d'Angleterre à Paris le 6 novembre 1514*, vers 1514/1515, enluminure sur parchemin, Londres, British Library, ms Cottonian Vespasian B II : Tableau vivant à la Trinité, la reine de Saba et Salomon, f° 7v 526

Figure 236: Pierre Gringore, *Entrée royale de Marie d'Angleterre à Paris le 6 novembre 1514*, vers 1514/1515, enluminure sur parchemin, Londres, British Library, ms Cottonian Vespasian B II : Tableau vivant à la Porte aux Peintres, L'union de Louis XII et Marie d'Angleterre bénie par Dieu, f° 8v 526

Figure 237: Maître des Cleres Femmes de Jean de Berry, « Busa distribue des armes et de l'or aux Romains vaincus », *Des cleres et nobles femmes*, 1402-1403, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 598, f° 103v. 527

Figure 238: Maître du Couronnement de la Vierge, « Busa faisant l'aumône », Des cleres et nobles femmes, 1402, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 12420, f° 104v. 527

Figure 239: Maître des Entrées parisiennes, « Triomphe de la Chasteté », Les Triomphes de Pétrarque traduits par Simon Bougouyn, 1510/1515, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 12423, f° 29v. 527

Figure 240: Français, « Charles VII & Justice », Les Vigiles de Charles VII de Martial d'Auvergne, vers 1485, enluminure sur parchemin, Paris, BnF ms Fr. 5054, f° 250v. 527

Figure 241: France (Bourbonnais), *Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou pour peintures sur verre*, vers 1500/1505, dessins à la plume et au lavis de bistre sur parchemin, 298 x 224 mm, Paris, BnF, ms Fr. 24461 : La Bonne Renommée, f° 5 527

Figure 242: France (Bourbonnais), *Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou pour peintures sur verre*, vers 1500/1505, dessins à la plume et au lavis de bistre sur parchemin, 298 x 224 mm, Paris, BnF, ms Fr. 24461 : Hercule enchaîné, f° 115..... 527

Figure 243: France (Bourbonnais), *Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou pour peintures sur verre*, vers 1500/1505, dessins à la plume et au lavis de bistre sur parchemin, 298 x 224 mm, Paris, BnF, ms Fr. 24461 : Le duc de Bourbon à la bataille d'Agnadello, f° 141 527

AVERTISSEMENT

Pour les œuvres reproduites, les détails de localisation, date, technique et numéro de côte (le cas échéant) accompagnent les illustrations. Les détails pour les œuvres citées mais non reproduites sont fournis en note de bas de page ; le lecteur y trouvera également un lien vers une reproduction numérique ou les données bibliographiques d'une reproduction imprimée.

Les dates sont données en nouveau style.

INTRODUCTION

La tenture de la *Dame à la licorne* [Figure 1-6] est la pièce maîtresse de la collection du Musée national du Moyen Age (Paris, ancien hôtel de Cluny) où elle est conservée depuis 1882. Comprenant six panneaux faits de laine et de soie, la série offre un exemple remarquable du genre mille-fleurs. La répétition des motifs floraux constituant les fonds décoratifs, ainsi que la simplicité de chacune des compositions, est parfaitement conforme à la définition de cette catégorie de tapisseries. Chaque scène reproduit une même organisation basée sur la juxtaposition de deux formes de verdures : le fond rouge couvert d'une multitude de branches florales contraste avec le premier plan créé par un espace délimité et rempli de différentes espèces de fleurs plantées dans le « sol » bleu foncé. Inscrite dans cet îlot, l'action de chaque scène s'articule autour d'un personnage principal féminin accompagné deux animaux – un lion et une licorne. Chacune des figures féminines est différenciée des autres, tant par leur apparence physique que par l'élégance de leurs tenues. Les deux animaux jouent des rôles différents : le lion ne sert qu'à afficher les armoiries qui se répètent à travers la tenture ; la licorne varie dans ses fonctions, étant tantôt un complément héraldique au lion, tantôt une figure intégrale à la scène représentée.

La *Dame à la licorne* se caractérise par une complexité iconographique intégrant au moins deux niveaux de représentation : un registre héraldique et un registre scénique. La tenture se distingue ainsi de la plupart des mille-fleurs qui se limitent, en général, à des sujets courants représentés à travers des compositions simples animées de personnages génériques. Une comparaison de la tenture avec d'autres tapisseries au fond fleuri confirme son caractère exceptionnel et permet, en même temps, de définir la datation de l'œuvre à partir des critères stylistiques. Bien que la qualité de ses aspects formels et iconographiques surpasse celle des autres exemples, ces mêmes caractéristiques s'inscrivent parfaitement dans le style gothique tardif et suggèrent une datation de la *Dame à la licorne* dans une large période allant approximativement de 1490 jusqu'à 1510.

Si la relative complexité de l'œuvre justifie le grand intérêt qu'elle génère, le choix de la *Dame à la licorne* comme sujet de thèse peut sembler une tâche absurde à première vue. S'agissant de la plus célèbre des tentures de mille-fleurs, son renom n'a d'égale que le nombre de mystères entourant son histoire. Il en résulte, ainsi, un paradoxe qui semble condamner à l'échec l'étude de la série. En raison d'un manque total de documentation, les différents aspects de sa production, son utilisation et sa signification demeurent difficilement saisissables. En même temps, il semble parfois que tout ait été dit à son sujet, alors que les recherches sur la *Dame à la licorne* n'aboutissent qu'à des hypothèses, certaines plus convaincantes que d'autres. Un survol de l'historiographie permettra

de comprendre l'intérêt de la réouverture du dossier de la *Dame à la licorne*, pour ensuite démontrer la méthodologie de la présente étude.

I. L'historiographie de la *Dame à la licorne* : redécouvertes – découvertes – hypothèses

L'historiographie de la *Dame à la licorne* commence au XIX^e^ siècle avec la redécouverte de l'œuvre. Si la seule certitude dans son histoire est rapidement établie, les autres questions avancent par tâtonnements. La problématique de la production est une grande préoccupation dont l'étude est largement influencée, à ses débuts, par le romantisme et le nationalisme caractéristiques de l'époque. Les grandes questions relatives à la conception et au tissage progressent considérablement, surtout à partir du milieu du XX^e^ siècle, grâce notamment à la méthodologie basée sur le rapprochement de la tenture avec différentes œuvres exécutées dans des techniques autres que la tapisserie. Les questions iconographiques suscitent un intérêt continu sans pour autant arriver à des résultants concluants.

A. Le XIX^e^ siècle : les débuts du questionnement

La tenture de la *Dame à la licorne* est sortie progressivement de l'obscurité au XIX^e^ siècle[1]. La première mention de l'œuvre date de 1815 lorsque l'historien Joullietton note l'existence « d'anciennes tapisseries turques[2] » dans le château de Boussac (Creuse). En 1835 la famille de Carbonnières, propriétaire du lieu, vend son château à la ville ; la demeure servira de siège à la sous-préfecture et les tapisseries deviennent la propriété de la commune de Boussac. En juillet 1841, Prosper Mérimée, alors inspecteur des Monuments historiques, s'intéresse à la tenture et commence une longue campagne pour la préserver, suggérant que la Bibliothèque royale fasse l'acquisition de l'œuvre dont le mauvais état nécessite une restauration de grande envergure[3]. Se refusant à vendre, la ville de Boussac demande une importante subvention pour la préserver, et de nombreuses années de négociations ardues entre l'Etat et la mairie s'ensuivent. La *Dame à la licorne* est enfin installée convenablement, lorsque la Commission des Monuments historiques l'acquiert pour le musée de

[1] F. Joubert, *La Tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 66-73.

[2] J. Joullietton, *Histoire de la Marche et du Pays de Combraille*, II, Guéret (Creuse), P. Bétoulle, 1815, p. 155 ; F. Joubert, *La Tapisserie médiévale au musée de Cluny*, p. 66.

[3] Mérimée propose cette idée à Ludovic Vitet dans un lettre rédigée à Bourges, le 16 juillet 1841. *Prosper Mérimée, Correspondance générale*, établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, III, 1841-1843, Paris, Le Divan, 1943, p. 95.

Cluny le 17 juillet 1882 sous l'égide d'Edmond du Sommerard. Quelques jours après, la première campagne de restauration débute, et la tenture sera reprise quatre fois au total (1882, 1883, 1892 et 1941). La vraie historigraphie de la tenture débute au tournant du XX^{e} siècle et sera particulièrement marquée par le nationalisme et le romantisme de l'époque.

Si la tenture avait été dévoilée au grand public comme une tapisserie d'origine flamande lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1878[4], les historiens français cherchent à la rattacher au patrimoine propre à leur pays. En partant du seul détail connu dans son histoire – le dernier lieu de conservation de cet ensemble avant son entrée au musée de Cluny – les historiens de l'art ont cherché à attribuer une « nationalité » à la *Dame à la licorne*. Se référant à un inventaire des tapisseries ayant appartenues à Charles VI, Jules Guiffrey associe la série aux *tapisseries à la marche* citées dans le registre datant de 1422. Confondant ce terme pour la technique de basse lice avec une référence à une origine géographique dans l'ancienne province de la Marche, Guiffrey attribue les six panneaux aux ateliers locaux d'Aubusson, situés comme le château de Boussac dans la Creuse[5]. Puisque la manufacture d'Aubusson ne démarre ses activités qu'au XVI^{e} siècle au plus tôt[6], cet auteur revient rapidement sur son hypothèse pour se rallier à l'idée aussi improbable de Marquet de Vasselot, qui propose des liciers nomades de la vallée de la Loire comme les artistes ayant produit cette œuvre[7]. Compte tenu de l'encombrement des équipements et du temps nécessaire pour réaliser une tapisserie, l'impossibilité de tels artistes itinérants est évidente.

En même temps, la popularité d'une tradition dans la Creuse s'accroît grâce à son exotisme romantique : en raison du caractère orientalisant des costumes luxueux et des croissants de lune représentés dans les six panneaux, une légende locale attribue les tapisseries au Prince Zizim, qui aurait été accueilli au château de Boussac lors de l'exil que son frère le Sultan Bazajet II lui a imposé[8]. Si cette idée a pu séduire George Sand, qui s'est imaginée les circonstances fabuleuses de l'histoire[9], le caractère fantasque de la légende était trop naïf, même pour son tempérament romantique. L'auteur, dont l'œuvre comprend trois références à la tenture[10], reconnaît finalement que « le

[4] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », *Gazette des Beaux Arts*, Tome LXX, novembre 1967, p. 253.

[5] *Ibid.*, p. 254.

[6] F. Salet, « Chronique – Tapisserie: La *Dame à la licorne*, Œuvre Bruxelloise », *Bulletin Monumental*, CXXVI, 1968, p. 104.

[7] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 254.

[8] F. Joubert, *La Tapisserie médiévale au musée de Cluny*, p. 77.

[9] G. Sand, « Un coin du Berry et de la Marche », *L'Illustration, Journal universel*, n° 227, vol. IX, samedi 3 juillet 1847, p. 276.

[10] *Id*., *Jeanne*, Paris, Calmann-Lévy, 1844, p. 188 ; *id.* « Un coin du Berry et de la Marche », p. 275-276 ; *id.*, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, Paris, Michel Lévy Frères, 1871, p. 76-78.

croissant n'a rien d'essentiellement turc » et qu'il est retrouvé « sur les écussons d'une foule de familles nobles en France »[11]. Bien que les origines de l'œuvre ne se situent pas dans l'exotique Orient, ces éléments héraldiques délivrent le premier indice indispensable pour déceler les mystères de la *Dame à la licorne*.

La seule certitude dans l'histoire de la série a été établie en 1882 lorsque Georges Callier et Edmond du Sommerard ont reconnu ces armoiries comme celles des Le Viste, dynastie lyonnaise s'étant distinguée surtout pour avoir été au service des ducs de Bourbon et des rois de France entre le XIV^{e} et le XVI^{e} siècle. N'ayant appartenu à aucune autre famille, ces armes *de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants d'argent montants,* identifient la *Dame à la licorne* comme étant une commande exécutée pour un des Le Viste. Elles confirment également le caractère héraldique de l'œuvre, un monument à ceux qui portent ces armoiries. Néanmoins, l'étendue de cette lignée de juristes [Tableau 1 & Tableau 2] et le manque de documentation concernant la commande et l'exécution de l'œuvre compliquent considérablement la tâche pour cerner d'autres aspects de son histoire. Or au XX^{e} siècle, les historiens qui s'y consacrent malgré ces difficultés, feront avancer plusieurs questions importantes.

B. Le XX^{e} siècle : les fondements des connaissances sur la *Dame à la licorne*

L'historiographie de la *Dame à la licorne* au XX^{e} siècle sera marquée très tôt par l'intérêt pour l'iconographie de l'œuvre. Cette question avance de manière importante grâce à l'identification d'un programme iconographique potentiel qui constituera la lecture la plus largement acceptée. En 1924, A. F. Kendrick propose d'interpréter la série comme une allégorie des sens physiques : chacun des cinq panneaux représentent une des facultés corporelles et le sixième constitue une introduction ou une conclusion[12]. Selon son hypothèse, les scènes s'expliquent ainsi :

> *Le Goût* [Figure 1]: Une dame choisit une friandise d'une coupe présentée par sa servante afin de nourrir l'oiseau perché sur sa main gauche. Un singe à l'avant-scène illustre ce sens en portant un petit fruit rouge à sa bouche.
>
> *L'Ouïe* [Figure 2] : Une dame joue de l'orgue dont sa servante actionne les soufflets.
>
> *La Vue* [Figure 3]: Une dame est assise avec la licorne sur ses genoux. Elle lui montre sa réflexion dans un grand miroir doré.

[11] G. Sand, « Un coin du Berry et de la Marche », p. 276.

[12] A. F. Kendrick, « Quelques remarques sur les tapisseries de la *Dame à la licorne* du Musée de Cluny », *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art,* III, Paris, 1924, p. 662-666.

L'Odorat [Figure 4]: Une dame tresse un chapelet d'œillets qu'elle sélectionne dans un plateau doré tenu par sa servante. Un petit singe assis sur un banc mime ce sens en flairant une rose qu'il a volée dans une corbeille à côté de lui.

Le Toucher [Figure 5] : Dans sa main droite, une dame tient une bannière aux armoiries Le Viste attachée à une lance décorée de croissants de lune ; dans sa main gauche, elle tient la corne de la licorne.

A MON SEVL DESIR [Figure 6] : Introduction ou conclusion. Devant une tente brodée avec l'inscription *A MON SEUL DESIR [Y/J/I (?)]*, une dame tient un riche collier (ou ceinture) au-dessus du coffret de bijoux que sa servante lui tend.

Dans les mêmes années, Henry Martin aborde les questions de la commande et de l'iconographie dans une communication donnée à la Société nationale des antiquaires de France[13] : il y explique le parcours de l'œuvre allant de la famille Le Viste jusqu'à son dernier lieu de conservation au Château de Boussac et propose une autre lecture de l'iconographie. La plus grande contribution d'H. Martin dans l'historiographie de la *Dame à la licorne* demeure sa découverte du « destin » de l'œuvre. Grâce à de précieux témoignages documentaires, il a solidement établi la succession d'héritages à partir de Jeanne, fille d'Antoine II, jusqu'à la famille de Carbonnières, propriétaire du Château de Boussac à l'époque où l'œuvre y a été redécouverte[14]. Bien que sa suggestion que Jeanne Le Viste hérite de la *Dame à la licorne* de sa cousine Claude demeure une hypothèse délicate, le parcours des tapisseries à partir de la fille d'Antoine II est une théorie qui n'est point contestée. En revanche, son interprétation de l'œuvre comme une suite de personnifications rencontrera moins de faveur que celle de Kendrick. Cela s'explique en grande partie par la faiblesse de son attribution de la commande de la *Dame à la licorne* à Jean de Chabannes : d'après H. Martin, celui-ci aurait fait réaliser l'œuvre comme cadeau pour son épouse, Claude Le Viste. La forme pleine des armoiries dément cette hypothèse et toutes celles qui voient en la *Dame à la licorne* un présent offert à une dame. S'il ne faut pourtant pas entièrement rejeter son identification générale du programme comme une série de personnages allégoriques incarnant diverses vertus, il est impossible de se rallier à H. Martin lorsqu'il arrive à la conclusion que « ces tapisseries ne se rattachent à aucun type connu[15] ». Une œuvre n'est que très rarement un exemple isolé, et ces pièces sont évidemment apparentées à tout autre panneau à fond de fleurettes. Les tapisseries mille-fleurs connaissent une grande popularité surtout à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle. S'il reste un grand nombre de ces tapisseries, la *Dame à la licorne* se démarque de la majorité. Son originalité résulte de l'iconographie

[13] H. Martin, « *La Dame à la licorne* », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, numéro 1, volume 77, 1924-27, p. 137-168.

[14] *Ibid.*, p. 162-166.

[15] H. Martin, « *La Dame à la licorne* », p. 160.

complexe, notamment dans la représentation des figures féminines. Celles-ci permettent non seulement d'apprécier la qualité artistique de la série, mais aussi d'établir des liens avec un certain nombre d'œuvres contemporaines.

L'étude de ces aspects formels permet effectivement de reconstituer une « famille » stylistique pour la *Dame à la licorne*[16]. Le premier lien apparaît dans un fragment de tapisserie représentant le personnage de Pénélope [Figure 7a]. Aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-arts de Boston, cette figure faisait partie à l'origine d'une suite commandée au tournant du XVIe siècle par un membre de la famille de Clugny, dont les armoiries de différents membres étaient reproduites dans la tenture [Figure 7b-e][17]. Décrits en détail par L. de Varax et G. Townsend[18], les éléments conservés ne représentent qu'une petite portion de l'œuvre qui comportait à l'origine dix panneaux mêlant le sujet à une vaste illustration armoriale. Malgré ses dimensions réduites et son état fragmentaire, la figure de Pénélope s'apparente à la *Dame à la licorne* et plus particulièrement au panneau appelé l'*Ouïe* [Figure 2]. Les deux scènes présentent des personnages féminins occupés par un objet placé sur une table couverte d'un riche tapis oriental. Non seulement on retrouve ce motif dans les deux panneaux, mais c'est le même genre de sculpture qui décore le siège de Pénélope et l'instrument de la dame. Il faut également noter que le panneau d'étoffe placé derrière l'héroïne homérique, avec son fond bleu verdâtre semé de fleurettes, reproduit une tapisserie mille-fleurs. Par ailleurs, la ressemblance entre les deux personnages est très percutante. Pénélope et la dame à l'orgue présentent un même type physique : de silhouette élancée, leurs corps sont définis par une taille fine placée très haut, et leurs beaux visages sont empreints d'une certaine placidité mélancolique. Plus particulièrement, les traits des visages sont forts similaires : front très haut et dégarni, yeux en amande aux paupières lourdes, sourcils délicatement voûtés, nez fin allongé avec bout arrondi, et petit menton rond. En outre, leur habillement est quasiment identique. Il s'agit non seulement d'un même style général, mais surtout des détails précis comme les riches parures, le décolleté carré attaché à une lourde chaîne en or, ou les robes luxueuses aux larges émmanchures retroussées laissant voir des manches en voile aux manchettes incrustées de pierres précieuses.

[16] M. Crick-Kuntziger, « Un Chef-d'oeuvre inconnu de Maître de la *Dame à la licorne* », *Revue Belge d'archéologie et d'Histoire de l'Art*, Volume 23, 1954, p. 3-20.

[17] S'agissant des armoiries de Ferry de Clugny, évêque de Tournai, cet écu était le point de départ pour une première attribution de la commande à celui-ci. Or, une description de la tenture détaille l'apparence de l'œuvre entière avant sa destruction lors d'un incendie. J.B. de Vaivre, « Aspects du mécénat des Clugny aux XVe siècle », *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, avril-juin 2008 (fasc. II), p. 507-559 ; C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*. Nouvelle lecture des armoiries », *Bulletin monumental*, Tome 168-4, 2010, p. 361-62.

[18] L. de Varax, *Les Tapisseries du Cardinal de Clugny*, Lyon, 1926 et G. Townsend, « Eight fragments of fifteenth-century tapestry, » *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, 1929, cités par M. Crick-Kuntziger, « Un Chef-d'oeuvre inconnu… », p. 3-4.

Enfin, il faut signaler la coiffure formée par deux mèches torsadées et rattachées au sommet de la tête pour former une petite aigrette.

Cette coiffe étonnante revient non seulement dans plusieurs panneaux de la *Dame à la licorne* mais aussi dans une troisième tenture, l'*Histoire de Persée* [Figure 8] jusqu'alors inédite mais identifiée par Marthe Crick-Kuntziger comme troisième membre de cette famille stylistique. Cette tenture montre Persée à gauche : chevauchant son cheval ailé, il tient une épée et son bouclier à la tête de Gorgone. Derrière le héros, debout sur la croupe de Pégase, Cupidon envoie des flèches vers trois nymphes se tenant dans la rivière issue de la source de Castalie. Ces figures féminines présentent les mêmes proportions élégantes et gracieuses que Pénélope et les dames de notre série ; par ailleurs, elles portent les mêmes parures luxueuses et le même style de coiffure, notamment la petite aigrette torsadée [Figure 2, Figure 7a, Figure 8]. Ces détails, ainsi que la façon de représenter la flore et la faune qui constituent le fond de l'*Histoire de Persée* conduisent Marthe Crick-Kuntziger à attribuer les trois tentures du regroupement stylistique au même auteur[19].

La « famille » de la *Dame à la licorne* se voit davantage agrandie grâce à la monographie de Pierre Verlet et Francis Salet[20] qui y publient un extrait de l'inventaire d'Eléonore de Chabannes, descendante du gendre d'un des commanditaires possibles de la tenture. Dressé en 1595, le document fait état du partage de biens légués par Eléonore de Chabannes à Philibert de la Guiche, son deuxième époux, et à ses deux filles, Anne et Françoise de Tournon, nées d'un premier mariage avec Just de Tournon. On découvre l'existence de plusieurs pièces de tapisseries tendues aux murs du château de Montaigu-le-Blin en Bourbonnais. Cette propriété avait été héritée par Claude Le Viste lors du décès de son premier mari Geoffroy de Balsac. Claude Le Viste étant décédée sans enfant, une partie de ses biens sera héritée par Charles de Chabannes, neveu de son deuxième mari, Jean de Chabannes, seigneur de Vendenesse[21]. L'héritage récupéré par la famille de Chabannes comprend le château de Montaigu-le-Blin ainsi que son contenu dont :

---

[19] Ayant identifié les armoiries dans la tapisserie de *Persée* comme étant celles de Charles Guillard et de sa femme Jeanne de Wignacourt, l'auteur suggère que ceux-ci devaient sans doute connaître les Le Viste. Les commanditaires des deux tentures sont effectivement tous issus de la classe des officiers qui constituent la nouvelle noblesse et seront de mécènes avertis et actifs. M. Crick-Kuntziger, « Un Chef-d'oeuvre inconnu… », p. 12-17.

[20] F. Salet et P. Verlet, *La Dame à la licorne*, Paris, Braun, 1960.

[21] L'héritage de Claude Le Viste est particulièrement confus parce que la date précise de son décès est inconnue. Il semble que les héritiers de son mari ont usurpé la majorité de ses terres, dont celles héritées directement de sa propre famille. Déjà en 1538 à sa majorité, Charles de Chabannes fit notifier une reprise de fief de la terre et seigneurie d'Arcy. Sept ans plus tard dans son contrat de mariage, il s'intitule « gentilhomme de la chambre du roi, seigneur de La Palice, Montmorillon, Montaigu-le-Blin, Arcy et Saint-Sorlin, baron et seigneur des baonnyes de Chastel-Perron, Chézelles et Dompierre, Vendenesse, La Bussière, Châtillon-d'Azergues, Baigneaux et Lyergues, et seigneurs de Chaveroche » ; plus de la moitié de ces propriétés relève des héritages Le Viste et Balsac. Ant. & C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy (Saône-et-Loire) et ses Seigneurs*, Mâcon, Protat Frères, 1917, p. 78-79.

- Une pieche de tappisserie à fond rouge pour mettre sur ung manteau de cheminée, esquelles y a des armoiries à troys croissans.
- Cinq pieces de tapisseries à fond rouge ou sont figurez des Sibilles et licornes avecq des armoiries à troys croissans, de la haulteur de troys aulnes ung tiers.
- Plus une aultre tendeeur de tappisserie à fonds rouge ou sont représentées des licornes et bestions avecq des armes ou sont figurés des croissans, consistant en sept pieches contenant de haulteur troys aulnes ung quart et de tour vingt-six aulnes, prisé la somme de cinquante escus.[22]

Bien qu'il ne s'agisse pas de la même tenture, on peut en déduire, non seulement que les Le Viste possédaient de nombreuses tapisseries héraldiques à fond rouge fleuri, mais aussi que nombre d'entre elles se rapprochait de la *Dame à la licorne* de par leur représentation mélangeant des armoiries et des figures féminines. Néanmoins, il est impossible de savoir si les panneaux de Montaigu-le-Blin correspondaient aux critères stylistiques qui forment la famille établie par Marthe Crick-Kuntziger.

La définition de cette famille sera considérablement élargie par Geneviève Souchal[23], qui définit le style de l'auteur des modèles de la *Dame à la licorne* à partir d'une œuvre contemporaine de celle-ci, la célébrissime *Chasse à la licorne* [Figure 41 & Figure 42]. Elle démontre que les deux tentures s'apparentent non seulement à d'autres tapisseries, mais aussi à un vaste corpus comprenant enluminures, gravures et vitraux attribué à un artiste anonyme exerçant à Paris entre 1490 et 1510 environ. Bien que les conclusions de G. Souchal n'aient pas été unanimement acceptées lors de leur publication[24], elles constituent le fondement de l'identification d'une des plus grandes personnalités artistiques exerçant à Paris au tournant du XVI^{e} siècle. L'idée de famille stylistique sera davantage développée grâce à la synergie entre le travail de G. Souchal et les recherches sur l'artiste connu alors sous le nom du Maître de Coëtivy. Ce dernier fait l'objet d'une étude publiée par Nicole Reynaud[25] conjointement avec le travail que G. Souchal consacre au « Maître de la Chasse à la licorne », aujourd'hui appelé de préférence la Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. La parenté stylistique des deux peintres parisiens et le grand nombre de leurs modèles partagés suggèrent qu'il s'agit des membres d'un même atelier, voire d'une même famille. Si la disparition de G. Souchal en 1991 met une fin regrettable à ses contributions

[22] Document inédit, publié par F. Salet et P. Verlet, *La Dame à la licorne*, p. 43.

[23] G. Souchal, « Un Grand Peintre français de la fin du XV^{e} siècle: Le Maître de la *Chasse à la licorne,* » *La Revue de l'Art*, XXII, 1973, p. 22-49.

[24] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1977, p. 166.

[25] N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries au XV^{e} siècle : Henri de Vulcop, » *La Revue de l'art*, XXII, 1973, p. 6 – 21.

inestimables à l'histoire de l'art, N. Reynaud continue à consolider l'identification de ces artistes. Comme G. Souchal, elle conçoit l'activité du peintre libérée des limites imposées par la définition des différentes techniques pour situer la production artistique à la fin du XV^e^ siècle dans un contexte qui tient compte des réalités de l'organisation des ateliers. Forts des avancées réalisées par G. Souchal et N. Reynaud, les historiens ont pu poursuivre l'étude du milieu des peintres parisiens au tournant du XVI^e^ siècle[26]. Longtemps sous-estimé, ce contexte artistique est aujourd'hui accordé sa juste valeur : l'importance des arts parisiens autour de 1500 a mérité d'être un thème majeur dans une récente exposition consacrée à la production artistique en France au tournant du XVI^e^ siècle[27].

Bien qu'elle soit condamnée à rester au stade des hypothèses (quoique très convaincantes), la parenté de la *Dame à la licorne* avec l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne est un point qui désormais n'est guère discutable. Or le tissage est un aspect fondamental de la production qui est loin d'avoir été comprise ; cette question a surtout produit un grand nombre de théories qui demeurent impossible à prouver. Même les efforts de soutenir une attribution avec de précieux restes archivistiques sont très faibles[28]. Si la volonté de situer le tissage de la *Dame à la licorne* dans une ville ou une région précise a motivé un grand nombre d'études, elle n'est point suffisante pour garantir la qualité du travail ni la fiabilité des conclusions.

La question de l'iconographie occupe grandement les historiens de la *Dame à la licorne*. Si sa fonction armoriale ne fait aucun doute, la signification plus précise de l'allégorie reste ouverte à

---

[26] C. Grodecki, « Le « Maître Nicolas d'Amiens » et la Mise au tombeau de Malesherbes : à propos d'un document inédit », *Bulletin monumental*, 154-III, 1996, p. 329-342 ; Ph. Lorentz, « À propos du « réalisme » flamand : la Crucifixion du Parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité », *Cahiers de la Rotonde*, 20, 1998, p. 101-124 ; I. Delaunay, *Echanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris (vers 1480-1500)*, thèse sous la direction de Fabienne Joubert, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 2000 ; D. Vanwijnsberghe, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris », *Bulletin monumental*, 158-IV, 2000, p. 365-369 ; Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), *La Crucifixion du Parlement de Paris,* dans *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, *19, Musée du Louvre, III,* (Philippe Lorentz et Micheline Comblen-Sonkes), Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse et Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 81-132 ; Ph. Lorentz, « La Peinture à Paris au XVe siècle : un bilan (1904 – 2004), » dans *Primitifs français*, *découvertes et redécouvertes* par D. Thiébaut, Ph. Lorentz et F.-R. Martin, catalogue de l'exposition au Musée du Louvre du 27 février 2004 au 17 mai 2004, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 86 – 107 ; Ph. Lorentz, *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500,* Turnhout, Brepols Publishers, 2004 ; Ph. Lorentz, « Pour une évaluation de Paris comme foyer artistique aux derniers siècles du Moyen Age (XIII^e^-XV^e^ siècles), » dans *Les artistes étrangers à Paris : De la fin du Moyen Age aux années 1920*, (éd.) Marie-Claude Chaudronneret, Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Bern, Peter Lang SA, 2007, p. 13-31.

[27] *France 1500 : Entre Moyen Age et Renaissance*, Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010 – 10 janvier 2011 ; *Kings, Queens and Courtiers*, *Art in Early Renaissance France*, Art Institute of Chicago, 27 février 2011 – 30 mai 2011.

[28] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 256-259 et p. 271-275.

discussion et divise les auteurs généralement en deux camps. D'un côté, la lecture proposée par A. F. Kendrick sert de point de départ pour les interprétations cherchant une moralité à l'éventuelle illustration des sens physiques[29], et la clef de cette l'allégorie moralisante serait la phrase *A MON SEVL DESIR* qui décore la tente du sixième panneau. Or, ce même détail sert d'argument important à l'hypothèse selon laquelle le programme iconographique est une illustration de l'amour courtois[30]. Ces deux pistes iconographiques établissent la direction pour la plupart des interprétations qui seront proposées au tournant du XXI^{e} siècle.

C. Le XXI^{e} siècle : continuité et renouveau

L'intérêt continu pour l'imagerie de la tenture, constamment renouvelé par les efforts pour mieux expliquer sa signification, indique non seulement que l'iconographie n'a toujours pas été interprétée de manière satisfaisante, mais également qu'il s'agit sans doute d'un programme iconographique complexe. L'interprétation de la série comme une allégorie moralisante des sens physiques a été développée grâce aux études cherchant des liens avec la littérature contemporaine[31]. Aujourd'hui, le Musée national du Moyen Age présente la tenture sous cet angle : la dérnière monographie publiée dans le cadre de cette institution fait état de cette thématique et des différentes sources littéraires ayant pu contribuer à la portée morale du programme[32]. Par conséquent et afin de faciliter la discussion, la présente étude se référera aux panneaux de la *Dame à la licorne* d'après les titres attribués par le Musée national du Moyen Age. Or, d'importantes contributions à la question iconographique ont permis récemment à resituer l'imagerie de la tenture

[29] *Ibid.*, p. 262-264 ; A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 179.

[30] C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens dans l'art du Moyen-Âge », *La Revue de l'Art*, 34, 1976, p. 17-28 ; *id.*, « Qui a commandé les tapisseries dites de La Dame à la licorne? », *La Revue de l'Art*, 55, 1982, p. 52-56 ; *id.,* « The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*,* » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVIII, 1985, p. 9-10.

[31] J.-P. Jourdan, « Le Sixième sens et la théologie de l'amour. Essai sur l'iconographie des tapisseries à sujets amoureux à la fin du Moyen Âge, » *Journal des Savants*, janvier-juin 1996, p. 137-60 ; J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources médiévales d'inspiration, » dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, séance du 10 février 1999, p. 61-78 ; *id.*, « Jean Gersonet le *Dame à la licorne*, » dans *Religion et Société Urbaine au Moyen Âge : Études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, réunies par Patrick Boucheron et Jacques Chiffoleau, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 551-562 ; J.-P. Jourdan, « Allégories et symboles de l'âme et de l'amour du beau. Essai sur l'iconographie des tapisseries à sujets allégoriques à la fin du Moyen Âge : la tapisserie de Persée et la tapisserie des dames à la licorne, » *Le Moyen Age : Revue d'histoire et de philologie,* 3-4/2001, Tome CVII, p. 455-76.

[32] E. Delahaye, *La Dame à la licorne,* Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 43-51.

dans le contexte interprétatif de l'amour courtois[33]. Thème prévalant au Moyen Age, les *artes amandi* continuent à être largement représentés dans les arts et les lettres à l'époque où la *Dame à la licorne* est exécutée. Grâce à un répertoire divers mais stable, l'amour est un sujet facilement reconnaissable qui peut expliquer la présence de plusieurs motifs dans la tenture.

L'opposition entre les deux perspectives interprétatives pour la tenture – soit une allégorie des sens physiques, soit une illustration de l'amour courtois – résulte souvent de la volonté des auteurs à identifier une seule et unique lecture. Que cela résulte d'un refus d'autres hypothèses ou d'une particularité méthodologique, la quête pour une interprétation monosémique est problématique. Bien que la *Dame à la licorne* soit un exemple des tapisseries « modestes » du genre mille-fleurs, son iconographie incorpore bon nombre de sources et de traditions. Si la polysémie est une caractéristique générale de la nature des images de cette époque, la multiplicité iconographique du programme de la tenture Le Viste résulte éventuellement des volontés du commanditaire. Afin de mieux saisir la portée de l'iconographie et de ses significations diverses, il est nécessaire de comprendre les intentions de son premier propriétaire. Il s'agit là d'une question fondamentale qui a également connu d'importants développements très récemment.

La seule certitude dans l'histoire de la *Dame à la licorne* a été établie au XIX^{e} siècle, lorsque les armoiries ont été identifiées comme étant celles des Le Viste. Or, la question de quel membre précis de cette grande famille lyonnaise a été plus difficile à résoudre. S'agissant d'armoiries pleines, la forme du blason permet d'attribuer la commande à un homme, car les femmes mariées se font représentées généralement par un écu mi-parti aux armes du mari à dextre et du père à senestre. Les caractéristiques stylistiques de la tenture la situent à l'extrême fin du XV^{e} siècle ou dans les premières années du XVI^{e}, une datation qui semble être confirmée par le style des robes portées par les personnages. Compte tenu de la forme des armoiries et de la fourchette des années 1490-1510, le nombre de commanditaires se limite donc aux hommes adultes vivants. Pendant longtemps ces armoiries *de gueules à la bande d'azur chargés de trois croissants d'argent montants* ont été prises pour le blason familial qui aurait été porté uniquement par le chef d'armes, c'est-à-dire l'homme aîné de la branche aînée des Le Viste. Cette supposition a résulté jusqu'à très récemment en une préférence pour l'attribution de la commande à Jean IV Le Viste.

Si le statut de patriarche, à la fin du XV^{e} siècle, faisait pencher la balance en faveur de celui-ci[34], une étude récente menée par Carmen Decu Teodorescu démontre que cette attribution n'est

[33] K. Gourlay, « *La Dame à la licorne* : A Reinterpretation », *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, Tome CXXX, septembre 1997, p. 47-72 ; M.-E. Bruel, « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne*, une représentation des vertus allégoriques du *Roman de la Rose*, » *Gazette des Beaux-Arts*, 136 : 1583, décembre 2000, p. 215-232.

[34] Les auteurs penchant pour Jean IV restent pour la plupart très prudents dans leur avis, notant par exemple qu'aucun document ne confirme cette attribution. A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture…» p. 169-170 et p. 172-174 ; G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' et la *Dame à la Licorne,* » *Bibliothèque de*

qu'une hypothèse au mieux, renouvelant ainsi la question de l'identité du commanditaire[35]. Se penchant sur la forme particulière des armoiries, l'auteur rappelle qu'il s'agit certes d'un blason masculin, mais propose que le commanditaire devait être célibataire car un homme marié aurait fait représenter les armoiries de son épouse. Un exemple de cet usage est fourni par la tenture de Persée, apparentée à la *Dame à la licorne* : les armoiries de Charles Guillard y figurent sous la forme pleine mais sont accompagnées de l'écu mi-parti aux armoiries Guillard et Wignacourt de sa femme, Jeanne de Wignacourt. A l'extrême fin du XV^{e} siècle, Jean Le Viste IV est un homme d'âge mûr, marié depuis des années. Son statut et son âge avaient fourni des arguments en sa faveur en tant que commanditaire, mais selon C. Decu Teodorescu, l'absence des armoiries de son épouse Geneviève de Nanterre anéantit la possibilité que Jean IV ait commandé la *Dame à la licorne*. Elle lui préfère Antoine Le Viste II et trouve d'autres arguments en sa faveur grâce à l'analyse précise du blasonnement tel que représenté dans la tenture. S'agissant d'armoiries à enquerre, cet écu opposant deux émaux ne serait pas une infraction à la règle héraldique régissant l'emploi des couleurs, mais plutôt l'emblème propre à la branche cadette dont Antoine est issu. Les mêmes armes *de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants montants d'argent* sont retrouvées dans un vitrail commandé par Antoine II en 1532, confirmant que ce commanditaire potentiel de la tenture Le Viste a bien porté cet emblème.

Ces arguments en faveur d'Antoine Le Viste II conduisent à une reconsidération de la datation de la *Dame à la licorne*. Les historiens acceptant l'attribution conventionnelle de la commande à Jean IV la situent généralement dans les quinze dernières années du XV^{e} siècle ; la date de décès de celui-ci, survenu le 1 juin 1500, en constituait le *terminus ante quem*. Or, l'étude de C. Decu Teodorescu ouvre la possibilité que la tenture ait été réalisée dans les premières années du XVI^{e} siècle, antérieures au mariage d'Antoine II avec Jacqueline Raguier vers 1510. Cette datation hypothétique se précise ensuite grâce à une analyse renouvelée du regroupement stylistique de la *Dame à la licorne*, *Pénélope* et la tenture de *Persée.* L'identité supposée du commanditaire de la tenture des *Femmes illustres*, Ferry de Clugny, apportait un argument en faveur d'une datation de la *Dame à la licorne* antérieure à 1500. Or suivant Jean-Bernard de Vaivre, C. Decu Teodorescu suggère que les *Femmes illustres* n'ont pas été commandées par le prince-évêque de Liège, mais plus tardivement par un autre membre de sa famille. Le détail de la coiffure à aigrette qui avait permis de constituer ce regroupement stylistique devient maintenant l'argument en faveur d'une datation plus

---

l'École des Chartes, Number 141, 1983, p. 265 ; J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste, Chevalier, Seigneur d'Arcy et sa tenture au lion et à la licorne, » *Bulletin Monumental*, Tome 142-IV, 1984, p. 428 ; F. Joubert, *La Tapisserie medieval au musée de Cluny*, p. 78 ; A. Erlande-Brandenburg, *La Dame à la Licorne*, Paris, Éditions de la réunion des Musées nationaux, 1989, p. 67-68.

[35] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*… », p. 355-367, *passim*.

tardive. Employée par les artistes pour suggérer les origines exotiques ou lointaines d'un personnage, cette coiffure semble avoir ses origines en Italie[36]. C. Decu Teodorescu situe sa première apparition dans les arts français en 1496 et note la grande popularité du style autour de l'an 1504. Cette période coïncidant parfaitement avec la période proposée pour la commande de la tenture par Antoine Le Viste II, l'auteur propose de préciser la datation de la *Dame à la licorne* entre 1496 et 1505. Bien que ses conclusions ne soient pas infaillibles, l'étude de C. Decu Teodorescu a beaucoup de mérite d'abord pour la grande qualité de son travail et pour le renouveau apporté à certaines questions de la *Dame à la licorne*. Nous rappelant que celle-ci est loin d'avoir été entièrement comprise, l'article de C. Decu Teodorescu est le point de départ pour évaluer les différents axes de recherches actuelles.

II. La *Dame à la licorne* aujourd'hui : les axes de recherches potentiels

Compte tenu du manque de documentation, l'étude de la *Dame à la licorne* est un sujet à la fois ouvert et limité. Si tous les aspects de son histoire se prêtent à discussion, il est possible d'inscrire un certain nombre de questions relatives à la production et le style dans un contexte bien défini permettant des hypothèses pour le moins très convaincantes. Quant à l'iconographie, il s'agit là d'un sujet potentiellement riche dont l'exploration nécessite une certaine ouverture d'esprit mais aussi une grande prudence.

A. Le commanditaire et la datation

Question fondamentale pour la compréhension de la *Dame à la licorne*, l'identité du commanditaire bénéfice de la présence marquée des éléments héraldiques dans l'œuvre. Les armes *de gueules à la bande d'azur aux trois croissants d'argent montant* permettent, on l'a vu, d'identifier la famille Le Viste à laquelle appartient le commanditaire. Même si l'on ne considère que les membres de la famille vivant à l'époque de réalisation de la tenture, le nombre de candidats semble important [Tableau 2]. Si les arguments fournis par les règles héraldiques permettent éventuellement d'en éliminer certains, celles-ci ne sont ni uniformes, ni immuables. Il est donc impossible de dire avec certitude si les Le Viste ont respecté les usages de couleurs, de brisures ou de

[36] Baccio Baldini affuble sa sibylle Europa de cette coiffure dans sa série d'illustrations des prophétesses antiques, datée vers 1470/1480. Londres, British Museum, collection des dessins et gravures, n° 1895,0915.63. Reproduction numérique : http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=763049&partid=1&searchText=baldini+sibyl&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=2.

représentation d'armoiries de couples mariés qui fournissent les arguments à certaines hypothèses. Ces questions pourraient trouver une réponse si l'on était mieux renseigné sur les usages héraldiques de la famille Le Viste ou bien si la date d'exécution de la tenture était solidement établie. Or, tout comme la problématique de l'identité du commanditaire, celle de la datation souffre irrémédiablement du manque de documents. Sans un contrat ou même un inventaire, la commande de la *Dame à la licorne* reste une question sans réponse définitive. Par contre, un élément plus fiable est fourni par l'histoire de la tenture, à savoir son dernier lieu de conservation. Le cheminement, depuis la famille Le Viste jusqu'au château de Boussac, poursuit une ligne directe à partir d'Antoine Le Viste II. Or, il est possible qu'un autre membre de la famille ait commandé la tenture et l'ait léguée à Antoine ou à sa fille, possibilité qui multiplie à nouveau le nombre de candidats. En fin de compte, il est impossible de répondre de manière définitive à la question de l'identité du commanditaire, et le manque total de documentation condamne tout effort à l'état d'hypothèse. Pour cette raison, la présente étude traitera Jean IV et Antoine II, les deux commanditaires hypothétiques le plus courrament admis, sur un pied d'égalité.

B. La production : l'artiste et le tissage

L'analyse stylistique de l'œuvre se retrouve également au cœur des questions relatives à la production de la tenture Le Viste, à savoir l'identité de l'artiste et le lieu de tissage. Si ces deux points, et surtout le second, ont été fréquemment étudiés depuis le début du XX^{e} siècle, il s'agit là encore de pistes de recherches dont l'exploration est compliquée par le manque de documentation. Néanmoins, les travaux de Geneviève Souchal et Nicole Reynaudsur le milieu artistique parisien à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle ont solidement située la *Dame à la licorne* dans le courant novateur apporté à Paris par le Maître de Dreux Budé et le Maître de Coëtivy alias Colin d'Amiens. Les liens stylistiques et formels entre l'œuvre de ces deux artistes et le corpus comprenant la *Dame à la licorne* suggère une parenté non seulement entre les différentes œuvres d'art, mais aussi entre leurs auteurs. Suite à la confirmation du nom de Colin d'Amiens[37], le Maître de Coëtivy est doté d'un nom qui se rattache à son corpus d'œuvres comprenant peintures, vitraux, et tapisseries. L'identification des proches de Colin d'Amiens est une autre conséquence de la découverte de ce nom. Les membres de sa famille ont laissé des traces écrites qui permettent non seulement d'enrichir nos connaissances biographiques sur l'artiste mais aussi de confirmer que son entourage comptait un certain nombre de peintres. Si, pour le moment, l'attribution d'un nom à l'auteur des cartons de la *Dame à la licorne* est hasardeuse, c'est partiellement en raison du problème récurrent

[37] C. Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens"…», p. 329-342.

du manque de documentation. Les risques d'une telle hypothèse résultent également des particularités de la production artistique à cette époque.

Le maître dont le style définit les aspects formels de la *Dame à la licorne* est un artiste prolifique et polyvalent. Non seulement miniaturiste et peintre, il est également dessinateur de modèles pour le vitrail, la tapisserie, ainsi que xylographies et l'illustration de livres imprimés. Ces dernières représentent une grande innovation artistique. Elles permettent de diffuser l'œuvre à un public diversifié tout en offrant à d'autres artistes de nouvelles sources d'inspiration. La place de la *Dame à la licorne* dans le corpus du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne est établie, en grande partie, à partir des liens que la tenture partage avec ses gravures. Si cette parenté est convaincante, elle ne résulte pas nécessairement d'un travail impliquant directement le maître. Il peut s'agir d'une adaptation faite par un artiste secondaire de son échoppe, voire d'un tiers n'ayant aucun lien avec l'atelier mais pouvant accéder aux modèles fournis par l'œuvre gravée. Malgré cette complication que l'organisation de la production et la circulation des œuvres posent pour l'attribution de la *Dame à la licorne*, ces circonstances nous rappellent la réalité complexe d'un milieu artistique dynamique. La définition de l'auteur d'une œuvre est clairement changeante à cette époque et diffère largement des conceptions actuelles de ce qu'est un artiste.

La question du lieu de tissage semble définitivement condamnée à rester au stade des hypothèses. Au mieux, il est possible d'y apporter une réponse vague mais prudente, l'identifiant comme un ouvrage franco-néerlandais issu d'une des maintes villes actives dans la production des tapisseries au tournant du XVI^{e} siècle. Les anciens Pays-Bas bourguignons sont souvent considérés comme le lieu de tissage probable en raison de la position dominante des villes néerlandaises sur le marché à cette époque, mais d'autres centres de production ne sont pas à écarter. Il s'agit non seulement de Tournai, enclave française au cœur des domaines bourguignons, mais également de Paris. Longtemps négligée dans l'histoire de la tapisserie, la capitale française est un centre d'activité économique et artistique, renouvelé à partir de la seconde moitié du XV^{e} siècle, et les recherches d'Audrey Nassieu-Maupas ont pu démontrer récemment l'importance de Paris dans la production de tapisseries[38]. Cette découverte apporte non seulement une nouvelle perspective pour l'histoire de l'art en général, mais ouvre aussi une piste d'investigation prometteuse pour l'histoire de la *Dame à la licorne*.

[38] A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle », *Documents d'histoire parisienne*, 4, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2005, p. 13-24 ; *Id.*, *Peintres et liciers à Paris dans la première moitié du XVI^{e} siècle,* thèse sous la direction de Guy-Michel Leproux, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, 2006.

C. Le sujet

La compréhension du programme iconographique a inspiré de nombreuses études depuis la redécouverte de la tenture. Bien que l'on puisse penser qu'il s'agit d'une œuvre caractéristique du fond de commerce des marchands de tapisseries[39], l'iconographie de la *Dame à la licorne* se distingue de la plupart des tentures mille-fleurs. En premier lieu, le déploiement héraldique est particulièrement développé : au lieu de reproduire l'écu du commanditaire, l'artiste incorpore divers éléments du blason dans la série. Or, le sujet ne se limite point au seul registre armorial. Contrairement à la majorité des tapisseries héraldiques, la *Dame à la licorne* mélangent les armes aux scènes, créant une iconographie qui fonctionne sur plusieurs niveaux. Le registre héraldique représente le commanditaire, le registre scénique donne forme à un sujet divertissant et moralisant, puis une troisième expression est créée à travers l'union des armoiries avec l'allégorie. Malgré la simplicité de leur mise-en-scène, les sujets offrent un riche potentiel interprétatif, cela étant une autre indication de la relative sophistication de l'imagerie. Allégorie moralisante des sens physiques ou illustration de l'amour courtois : ces deux interprétations dominent les tentatives faites pour expliquer le programme, sans pour autant que l'une ou l'autre suscite l'unanimité. Les auteurs n'arrivent qu'à un seul consensus quant à la signification de l'œuvre : elle sert de monument célébrant le commanditaire représenté par les armoiries. Si les conclusions quant à la signification de la *Dame à la licorne* varient, les études iconographiques partagent toutes un certain nombre de points qui constituent leurs faiblesses et le point de départ du présent travail.

En premier lieu, tout effort pour définir une seule et unique interprétation linéaire pour une œuvre peut être risqué. Évidemment, cette difficulté est encore plus accablante pour la tenture dont l'histoire est dépourvue de documentation. Pourtant, la majorité des tentatives destinées à comprendre l'iconographie de la *Dame à la licorne* démontre cette volonté d'identifier « la » lecture en refusant ou ignorant d'autres interprétations solides. Compte tenu non seulement des mystères entourant l'histoire de la *Dame à la licorne*, mais aussi de la nature polysémique des images à cette époque, il semble prudent d'admettre plus d'une approche interprétative. La linéarité et le cloisonnement conduisent à faire fausse route en traitant les registres héraldique et scénique séparément. Il s'agit certes de deux champs représentatifs distincts, mais leur intégration visuelle à travers la série de tapisseries suggère fortement que les armoiries et les scènes fonctionnent de concert. Cela veut dire que les éléments héraldiques contribuent la signification des scènes et que celles-ci jouent un rôle dans la représentation du commanditaire. La question du commanditaire est également fondamentale à la compréhension de la *Dame à la licorne* ; elle n'a pourtant pas été

[39] F. Joubert, *La Tapisserie médiévale au musée de Cluny*, p. 81.

étudiée de manière satisfaisante dans le contexte iconographique. Si la tenture de la *Dame à la licorne* est effectivement un monument célébrant le commanditaire, il semble pertinent de s'interroger non seulement sur la nature de cette imagerie, mais aussi sur les raisons pour lesquelles le commanditaire l'aurait choisie.

III. La méthodologie de la présente étude

La problématique au cœur de cet examen de la *Dame à la licorne* s'enracine dans la question suivante : comment les registres héraldique et scénique fonctionnent-ils ensemble pour créer une représentation publique et personnelle ? Les armoiries semblent affirmer l'appartenance d'un candidat à la noblesse, traduisant ainsi sa fierté ou masquant ses incertitudes. Ces éléments héraldiques étant visuellement intégrés à chacune des compositions, il semble possible, voire probable, que le registre scénique participe au rôle joué par les armes. Si une analyse de l'œuvre en tant qu'illustration d'un statut social est nécessaire, celle-ci se complique d'abord en raison précisément de la multiplicité iconographique. Il s'agit non seulement des différents registres iconographiques, mais aussi de la polysémie des signes. Caractéristique de l'art à cette époque, elle est valide pour la *Dame à la licorne* telle que prouvent les résultats divers et variés des études de son iconographie. S'y ajoute la question délicate du vrai statut social du commanditaire. Si la majorité des auteurs identifient celui-ci comme un arriviste, la noblesse à laquelle il prétendrait est difficile à définir au tournant du XVI^{e} siècle. L'opposition entre noble et roturier établie par le modèle tripartite de la société féodale n'est plus valide, car d'importants changements affectent la composition de la société et la définition des classes. La famille Le Viste est parfaitement représentative d'un nouveau modèle d'excellence sociale qui commence à concurrencer le type chevaleresque. Finalement appelée noblesse de robe vers la fin du XVI^{e} siècle, cette nouvelle élite constitue une classe à part avec un mode de vie, une identité et une existence bien confirmés et reconnus déjà au XV^{e} siècle. La compréhension de l'image projetée au nom du commanditaire Le Viste doit tenir compte de cette réalité sociale. Nonobstant cette fonction de monument personnel, il ne faut pas limiter la compréhension de la tenture à son rapport avec le commanditaire.

Une tapisserie est une œuvre publique avec laquelle chaque spectateur aura une interaction et une réaction déterminées par différents facteurs comme l'âge, le sexe, le statut social ou le niveau d'instruction. Kristina Gourlay avance cette idée dans son examen de la tenture du *Pouvoir des Dames,* proposant que l'imagerie médiévale est polyvalente et polysémique, ses significations variant

selon l'identité du spectateur[40]. Ce genre d'interrogation semble particulièrment pertinente dans l'étude iconographique de la tenture Le Viste. Bien que la première motivation pour sa réalisation ou son acquisition semble venir d'un individu, la *Dame à la licorne* a nécessairement impacté d'autres personnes. Cela résulte non seulement du fait qu'il s'agisse d'une œuvre destinée à être vue publiquement, mais aussi de la fonction des armoiries qui représentent une personne et son entourage. La famille du commanditaire serait également touchée par une affirmation de leur statut social, et la forme résolument féminine de l'image aurait sans doute une résonance particulière auprès des femmes Le Viste. La possibilité que le commanditaire en tienne compte dans son choix d'images n'est pas à exclure.

Diverses méthodes seront mises à l'œuvre pour explorer le contenu, le sens et les éventuels contextes d'utilisation de la tenture en tant que projection et affirmation du statut social. L'objectif primaire étant de mieux comprendre le sens des images, l'analyse iconographique sera évidemment indispensable à cette démarche. A première vue cela paraît facile : chacune des six compositions est simplement constituée d'un ou deux personnages dont l'action se déroule autour d'un objet ; chaque scène a lieu dans un espace qui est identique dans les six panneaux ; certaines compositions correspondent aux motifs les plus courants dans les arts visuels de l'époque. Or, l'analyse iconologique produit ici des résultats variables, car tous les éléments offrent des significations multiples. Il est évidemment nécessaire d'opérer une sélection judicieuse des interprétations les mieux fondées, tout en évitant la tendance à être trop restrictif. L'examen iconologique est ainsi le point de départ pour répondre aux questions de comment et pourquoi ces images servent leur fonction de célébrer le commanditaire. Pour cela, d'autres ressources doivent être mises en œuvre. Outre des comparaisons avec des images similaires dans des contextes semblables, la littérature contemporaine permettra de mieux saisir la conception de la noblesse, statut auquel le commanditaire prétend.

L'interprétation du programme iconographique nécessite également une connaissance du commanditaire de la *Dame à la licorne*. Bien qu'il soit impossible d'identifier celui-ci avec une précision absolue, le nombre de candidats valides se limite à deux personnes – Jean IV et Antoine II – dont les biographies doivent être détaillées. S'il faut poursuivre l'étude biographique de deux personnes, cette tâche est considérablement facilitée d'abord par le fait qu'elles partagent une histoire et un héritage familiaux, ainsi que certains objectifs. Autre point commun, les deux commanditaires potentiels sont d'importantes figures au sein de l'administration royale. Ayant occupé tous les deux des postes prestigieux, ils ont laissé un certain nombre de traces écrites.

[40] K. Gourlay, « A Postive Representation of the Power of Young Women : The Malterer Embroidery Re-examined », dans *Young Medieval Women*, Katherine J. Lewis, Noël James Menuge et Kim. M. Phillips (éds.), Stroud (UK), Sutton Publishing, 1999, p. 72-73.

L'histoire de la famille Le Viste ainsi que les biographies particulières de Jean IV et Antoine II ont été établies en détail par René Fédou[41], suivi par Geneviève Souchal[42]. Une contextualisation prosopographique démontrera que la famille correspond parfaitement au modèle de la nouvelle noblesse émergente telle que définie par Françoise Autrand[43], Olivier Mattéoni[44] et Jacques Verger[45]. Cette approche permettra également de mieux saisir le concept de noblesse tel que le percevaient ces nouveaux hommes : cela confirmera que la définition de la classe nobiliaire n'est pas aussi simple que celle fournie par l'opposition binaire entre la classe chevaleresque et le peuple. Le portrait collectif de la nouvelle noblesse offre une compréhension de leur conception de soi en tant que nouvelle élite, dont l'image doit être mise en rapport avec l'iconographie de la *Dame à la licorne*. Enfin, la prosopographie favorise l'étude de la fonction de la tenture comme moyen de promouvoir les intérêts du commanditaire. A l'instar de leurs pairs, les Le Viste se servent de l'art et de l'architecture pour manifester leur appartenance à l'élite : la matérialité ainsi que l'imagerie de la *Dame à la licorne* s'inscrivent dans cette stratégie.

Jusqu'à présent, le caractère féminin du programme demeure sous exploré. Chaque composition s'articule autour de la figure de la Dame dont la représentation est richement et précisément élaborée ; cette présence féminine est soulignée par le manque de figure masculine et par la nature gracieuse et délicate des sujets. Cette particularité mérite plus d'attention et l'analyse iconographique sera considérablement enrichie par un examen des questions de la femme, de ses rôles et de sa représentation à la fin du Moyen Age. Plus particulièrement, une compréhension de la place de la femme dans la nouvelle noblesse et surtout dans la vie des commanditaires potentiels permettra de mieux saisir la portée du programme iconographique et son fonctionnement dans la représentation de l'homme. Enfin, cette évaluation du caractère féminin de la *Dame à la licorne* doit revenir à la question de l'entourage de celui-ci, car cette imagerie aurait eu une résonance toute particulière avec les filles, les épouses et les autres femmes de la famille Le Viste.

L'examen de la *Dame à la licorne* rencontre un certain nombre de difficultés : certaines résultent des conditions relatives à la conservation de la tenture et son manque de documentation,

---

[41] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais à la fin du Moyen Âge*, Paris, Société d'Édition *Les Belles Lettres*, 1964.

[42] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"…», p. 209-267.

[43] F. Autrand, « Offices et officiers royaux en France sous Charles VI », *Revue historique*, t. CCXLII, 1969, p. 285-338 ; *Id., Naissance d'un grand corps de l'Etat : les gens du Parlement de Paris, 1345-1454*, Paris, Université de Paris, Panthéon-Sorbonne, 1981.

[44] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Age (1356-1523): étude d'une société politique*, these de doctorat sous la direction de Bernard Guenée (Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne), 1994.

[45] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe à la fin du Moyen Age*, 2e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

d'autres sont le fait de tendances historiographiques. Afin de poursuivre les méthodologies proposées, le présent travail s'éloignera non seulement de certaines études antérieures, mais aussi de quelques principes généralisés dans l'histoire de l'art. Tout d'abord, la problématique de terminologie chronologique doit être écartée. Réalisée à la fin du XV^{e} siècle ou au début du XVI^{e}, la *Dame à la licorne* se situe dans une période charnière qui défie la catégorisation historique en périodes définies par les termes de médiéval, moderne, Moyen Age, Renaissance, etc. Dans ses aspects formels, l'œuvre manifeste plus d'affinités avec le style gothique du Moyen Age ; mais un grand nombre de lectures prometteuses renvoient à l'esprit humaniste que l'on associe à la Renaissance. Outre cela, le commanditaire Le Viste et sa famille semblent prétendre à un statut nobiliaire, mais ils sont représentatifs du nouveau groupe social dont la fonction et l'identité signalent un changement profond qui marque le début de l'Etat moderne. Par conséquent des termes chronologiques et stylistiques référant aux périodes du Moyen Age et de la Renaissance seront employés simultanément et libre de contresens, car l'histoire de la *Dame à la licorne* se situe à une époque enracinée dans le passé médiéval et tournée vers l'ère moderne.

Quant à l'étude de l'œuvre, l'objectif ne sera pas d'identifier une seule lecture iconographique. En cherchant à comprendre comment le registre scénique soutient l'affirmation de la condition sociale du commanditaire, on admettra nécessairement les interprétations précédentes qui sont jugées acceptables, tout en proposant d'autres cadres interprétatifs. Par ailleurs, cette perspective nécessite une ouverture de la définition du statut social afin de tenir compte de la réalité des changements affectant la société. Savoir si le commanditaire de la tenture Le Viste est noble ou pas, n'est plus une question valide : il s'agit surtout d'identifier comment l'excellence sociale et humaine se définit et se représente à une époque où la simple opposition entre noblesse et roture ne suffit plus à décrire les hommes. La question du commanditaire ne sera pas poursuivie non plus pour déterminer définitivement son identité. Les deux candidats, Jean IV et Antoine II, seront considérés de manière égale comme celui qui a acquis (soit par achat, soit par commande spécifique) la tenture pour son utilisation personnelle. La compréhension de ce contexte sera explorée pour les deux hommes conjointement et ensuite individuellement, notamment pour mettre certains faits biographiques en rapport avec l'imagerie féminine. Cette dernière approche méthodologique ouvrira ainsi l'interprétation aux femmes qui, finalement, ont certainement leur place dans notre compréhension de la *Dame à la licorne*. Enfin, la possibilité que la série de tapisseries soit incomplète dans son état de conservation actuelle ne doit pas être perdue de vue. Certaines descriptions de la tenture datant de l'époque où celle-ci se trouvait encore au château de Boussac décomptent huit

panneaux[46]. Si cela peut provenir d'une erreur de transcription ou autre, il se peut également qu'un certain nombre de tapisseries ait été perdu avant que l'œuvre n'entre au musée de Cluny. Cette hypothèse est éventuellement renforcée par l'inventaire des biens d'Eléonore de Chabannes dans lequel on note l'existence de tapisseries qui semblent fortement apparentées à la *Dame à la licorne*. En tout état de cause, les lectures proposées doivent permettre l'incorporation d'éventuels panneaux perdus.

Le présent travail sera ainsi divisé en trois grandes parties. La première abordera les axes de recherches actuels en situant la *Dame à la licorne* dans le contexte de l'histoire générale de la tapisserie. La deuxième partie sera consacrée à la question du commanditaire afin de mieux saisir ses intentions et d'élargir notre compréhension de la fonction et la portée de la tenture en tant qu'affirmation de statut social. La Partie III traitera de la femme, sa représentation ainsi que ses rôles dans la société et dans cette nouvelle noblesse.

[46] La description faite par George Sand des « huit large panneaux qui remplissent deux vastes salles » au château de Boussac comportent quelques détails impossibles à associer à la tenture dans son état actuel. Par exemple, elle remarque un tableau dans lequel « la belle dame est assise en pleine face, et caresse de chaque main de grandes licornes blanches qui l'encadrent comme deux supports d'armoiries » ; une autre scène aurait représenté la dame « sur un trône fort riche ». S'il s'agit éventuellement des deux panneaux perdus, il est toutefois possible que ces divergences résultent d'une description faite à partir d'un souvenir plus ou moins lointain de l'œuvre. Or, Prosper Mérimée note le témoignage du maire de Boussac qui soutient la possibilité d'autres panneaux perdus. L'élu se souvient de « plusieurs autres » tapisseries conservées anciennement au château ; si les six panneaux connus de nos jours ont été préservés, les autres ont été découpés par l'ex-propriétaire du château « pour en couvrir des charrettes et en faire des tapis ». G. Sand, « Un coin du Berry et de la Marche », p. 275 ; P. Mérimée, lettre adressée à Vitet, juillet 1841, publiée par M. Paturier dans *Prosper Mérimée, Correspondance générale*, p. 95.

PREMIERE PARTIE.
LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* ET SA PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE

Chapitre 1. La production des tapisseries à la fin du Moyen Age

La fabrication d'une tenture au Moyen Age résulte d'un processus comportant différentes étapes durant lesquelles de nombreux individus (et donc de nombreuses influences) peuvent intervenir. Dénuée de métal précieux et faite d'une laine de qualité moyenne, la *Dame à la licorne* n'a pas coûté un prix exorbitant[47]. S'agit-il d'une œuvre originale, ou pourrait-elle être seulement le produit de découpages et de réutilisations typiques dans l'élaboration des tapisseries mille-fleurs[48], moins dispendieuses et très appréciées des nouveaux riches et les classes montantes ? De cette question découle celle de l'identité de l'artiste, très étudiée ces dernières décennies. Pour mieux comprendre la complexité du processus et les spécificités de la production de cette œuvre, il est nécessaire de considérer dans son ensemble la production des tapisseries à la fin du Moyen Age.

Les pratiques de tissage de la fin du Moyen Age rendent les origines d'une tenture obscures pour plusieurs raisons. En premier lieu, le processus de production d'une tapisserie suppose en général trois phases : l'élaboration du dessin préliminaire, l'agrandissement de celui-ci en carton et finalement le tissage à partir de ce dernier. Puisque chaque stade peut impliquer un artiste différent, l'identification du responsable du résultat final est délicate, car la main qui réalise chacune des étapes apporte nécessairement sa touche personnelle. La documentation des tapisseries réalisées pour l'église Sainte-Madeleine à Troyes exceptionnellement conservée laisse une rare trace des individus à l'origine de cette réalisation[49]. Grâce au marché conclu en 1425, on sait qu'à partir d'un programme établi par le frère Didier, un certain Jacquet a peint les modèles, et que Symon « l'enlumineur » l'a aidé à réaliser les cartons sur les toiles préparées par Poinsète la couturière – autant de noms et d'influences qui affectent le style et l'apparence d'une tapisserie.

Par ailleurs, l'organisation du travail à la fin du Moyen Age est très souple, et le milieu de la tapisserie se caractérise par une relative ouverture. Au sein des ateliers, le personnel varie selon les besoins du dirigeant, les commandes en cours et les disponibilités des ouvriers[50]. Un artisan peut être engagé pour une durée plus ou moins longue ou pour simplement apporter une aide ponctuelle dans

[47] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 81.

[48] *Ibid.,* p. 81.

[49] J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, Tours, Alfred Mame et fils 1886, p. 47-48.

[50] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris…,* p. 54.

la réalisation d'un projet exceptionnel. Cette souplesse caractérise le milieu artistique d'une manière plus générale : les échanges entre les ateliers, les villes, les régions et les pays confèrent une fluidité dynamique à la production et, plus particulièrement, à celle de la tapisserie. Les cartons et les patrons circulent ; les liciers migrent de ville en ville suivant l'offre d'emploi ; les ateliers sous-traitent certains contrats lorsqu'ils font face à une commande qui dépasse leur capacité de production. L'attribution de la *Dame à la licorne* aux ateliers d'une ville ou d'une autre est d'autant plus compliquée qu'aucune documentation sur la commande et la production de cette œuvre n'est conservée. Néanmoins, il est important de comprendre le processus de fabrication d'une tapisserie afin d'être en mesure d'évaluer les différentes hypothèses sur le tissage de la *Dame à la licorne*.

A. Le « petit patron »

La production d'une tapisserie commence avec le « petit patron », le dessin préparatoire qui établit la composition avec plus ou moins de détail, de la simple esquisse préliminaire à la peinture très développée[51]. Souvent conçu par un peintre de qualité, surtout pour les cycles historiés importants, il sert de point de départ pour élaborer les cartons à partir desquels la tapisserie est exécutée. Partagé aujourd'hui entre le musée du Louvre[52] et la Bibliothèque nationale de France[53], les patrons de tenture de *La Guerre de Troie* sont l'unique exemple connu qui puisse être associé à une série de tapisseries conservée[54]. Attribué à Colin d'Amiens[55], ce projet a été tissé en plusieurs versions dans les trente dernières années du XV^{e} siècle[56], et les dessins démontrent le degré de précision atteignable dans cette première phase de production. Une comparaison entre les « petits patrons » et la réalisation finale [Figure 9 & Figure 10] suggère effectivement que l'étape

[51] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museum of San Francisco*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco & Chronicle Books, 1992, p. 18-19.

[52] Colin d'Amiens, dessins préparatoires pour la tenture de l'*Histoire de la Guerre de Troie*, lavis brun et aquarelle sur papier, vers 1465. Paris, musée du Louvre. Reproduction numérique : http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtr&radiobutton=oeuvre&quicksearchinput=colin+d%27amiens.

[53] Je remercie M. Philippe Lorentz de m'avoir signalé les dessins conservés dans la collection de la Bibliothèque Nationale de France ; ils sont répertoriés au département des estampes sous la côte Ob 62. F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, 2^{e} édition re*Vue* et corrigée, Paris, Flammarion-Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 58-69, p. 64-66.

[54] Daté d'environ 1460, un groupe de dessins préparatoires pour une tenture de l'*Histoire d'Alexandre le Grand* est partagé aujourd'hui entre le Musée historique de Berne (inv. n° 34547-34549) et le British Museum (inv. n° 1895.893a-b). Bien qu'il s'agisse vraisemblablement d'un autre exemple rare de « petits patrons », aucune version de cette série de tapisserie n'a été conservée. A. Rapp Buri et M. Stucky-Schürer, « Alexandre le Grand et l'art de la tapisserie au XV^{e} siècle », *La Revue de l'art*, n° 119, 1998, p. 26-30.

[55] *Cf. infra,* p. 51-54.

[56] N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries… », p. 11-12.

intermédiaire d'agrandissement nécessitait peu d'élaboration : Colin d'Amiens ayant indiqué l'essentiel de ses compositions jusqu'aux moindres détails, le cartonnier n'avait qu'à élaborer l'ornementation des architectures et des vêtements, et à étoffer le décor en enrichissant les éléments végétaux[57].

La préparation de modèles fait partie de l'activité diversifiée du peintre qui non seulement réalise tableaux, miniatures ou peintures murales, mais aussi participe aux réalisations éphémères, comme les décors des entrées, ou aux projets monumentaux de vitraux ou de tapisseries. L'activité de Gauthier de Campes artiste d'origine néerlandais exerçant en France au tournant du XVI^{e} siècle, illustre la polyvalence des peintres, seuls capables de donner forme à ce qui, à l'origine, n'existe que dans l'esprit d'un commanditaire. Sa carrière débute sur le chantier de la cathédrale de Tournai où il fournit aux côtés de son père, Henri de Campes, des dessins pour les vitraux réalisés dans les années 1490. Les aspects formels de ces verrières établissent la base de son corpus, comprenant vitraux, tapisseries et surtout les dix-neuf panneaux anciennement attribués à l'artiste connu sous les noms de convention du Maître de Saint Gilles, des Privilèges de Tournai ou de Montmorency[58]. Ce regroupement entre des œuvres relevant de techniques éloignées, basé sur des liens purement stylistiques, est vérifié par les sources archivistiques : le travail de Gauthier de Campes, documenté à trois reprises sur une courte période, concerne les arts du vitrail et de la tapisserie, mais aussi l'architecture[59].

Un premier acte cite le peintre parmi les reconstructeurs du pont Notre-Dame (Paris) qui s'est effondré le 15 octobre 1499[60]. Le 12 mars 1500, les voituriers d'eau (représentants des usagers du pont) et les maître-maçons se concertent pour finaliser le projet ; Gauthier de Campes les accompagne, chargé de réaliser une vue de petites dimensions du nouveau pont pour visualiser le résultat final espéré. Les comptes de la fabrique de la cathédrale de Sens fournissent une deuxième mention de son activité : entre 1503 et 1506[61], il conçoit les patrons pour la tenture de la *Vie de saint Etienne* tissée par le tapissier parisien Guillaume de Rasse. Alors que le haut-licier figure en première place dans les comptes, indiquant le prestige que l'on accorde à son travail, la conception et

[57] F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, Rennes, Editions Ouest France, 2000, p. 36.

[58] G.-M. Leproux, *La Peinture à Paris sous le règne de François Ier*, préface de Fabienne Joubert, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 39-108.

[59] M. Hérold, « Aux sources de "l'invention" : Gauthier de Campes, peintre à Paris au début du XVI^{e} siècle », *Revue de l'art*, n° 120, 1998, p. 50-52.

[60] Registre des délibérations du bureau de la ville de Paris, 12 mars 1500. D'après Fr. Bonnardot, *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris*, t. I (1499-1526), Paris, 1883, p. 27, cité par M. Hérold, « Aux sources de "l'invention"…», p. 50 & 54.

[61] Archives départementales de l'Yonne, G 1143, Comptes de la fabrique de la cathédrale de Sens (1501-1506), publié par M. Hérold, « Aux sources de "l'invention"…», p. 55-57.

l'élaboration graphique du projet sont traitées à part, relevant ainsi de la responsabilité unique du peintre, grassement payé pour son travail. Le troisième document concerne sa participation à l'élaboration d'une verrière dédiée à saint Etienne, réalisée de 1515 à 1516 par la fabrique de Saint-Etienne-la-Grande-Eglise à Rouen qui emploie Gauthier des Campes pour en réaliser les patrons à grandeur d'exécution[62].

Les exemples de Gauthier de Campes ou Colin d'Amiens montrent bien que l'élaboration d'un projet de tenture nécessite la participation d'un artiste qualifié[63]. Les ateliers emploient donc des peintres qui donnent forme aux programmes iconographiques, trouvant leur inspiration dans des sources variées, à commencer par l'art contemporain. Ainsi, la tapisserie de l'*Annonciation*[64] semble s'inspirer d'un certain nombre de versions peintes de la même scène[65], dont celle du *Retable de Champmol*[66]réalisée par Melchior Broederlam ou celle des *Heures de Rohan*[67]. L'œuvre du seul Rogier van der Weyden fournit de nombreux exemples d'emprunts : le retable de la *Vie de saint Jean-Baptiste*[68] a prêté des figures aux versions tissées du sujet[69], tout comme son tableau de *Saint Luc dessinant la Vierge*[70]. Toutefois, il semble que les riches centres de production gardent

[62] Archives départementales de Seine-Maritime, G 6558, Comptes de la fabrique de l'église Saint-Etienne-la-Grande-Eglise de Rouen (1500-1534), publié par M. Hérold, « Aux sources de "l'invention"…», p. 57.

[63] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris*..., p. 152.

[64] Tapisserie de laine avec traces de fils de métal, produite aux Pays-Bas méridionaux (Arras?), vers 1410-1430 ; 351 x 297 cm. New York, Metropolitan Museum. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/170008075?rpp=20&pg=1&ft=annunciation+tapestry&pos=2.

[65] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, Inc., 1993, p. 33-36.

[66] Melchior Broederlam, *Retable de Champmol*, 1393-1399, tempera et or sur boisDijon, Musée des Beaux-Arts. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/html/b/broederl/02left1.html.

[67]Paris, BnF, ms Lat. 9471, f° 45. Reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7918539&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[68] Roger van der Weyden, *Retable de la Vie de saint Jean-Baptiste,* vers 1450, huile sur bois. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen. Reproduction numérique : http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=866581&viewType=detailView.

[69] *Baptême du Christ*, premier tiers du XVI[e] siècle, tapisserie de laine et de soie produite à Bruxelles. Lisbonne, Musée d'art ancien. Reproduction numérique : http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/outras%20obras%20essenciais/ContentDetail.aspx?id=143.

[70] Roger van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Vierge*, vers 1440, huile sur bois, 138 x 111 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Reproduction numérique : http://www.mfa.org/collections/object/saint-luke-drawing-the-virgin-31035.

Saint Luc peignant la Vierge, vers 1500, tapisserie de laine, de soie et de fils d'or et d'argent, produite à Bruxelles, 295 x 261 cm. Paris, musée du Louvre. Reproduction numérique : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5258&langue=fr.

jalousement leurs ressources, y compris les compositions des plus célèbres œuvres artistiques[71]. La ville de Bruxelles en est un exemple : en 1499-1500, les magistrats communaux font détruire des dessins copiés d'après les panneaux que Roger van der Weyden a exécutés pour l'Hôtel de Ville une cinquantaine d'années plus tôt, afin de s'assurer que cette composition reste propre à la production locale[72]. Or, ces peintures ont été détruites lors des bombardements de 1695[73], et si l'on connaît plus ou moins l'aspect originel de ces scènes de l'histoire de la *Justice de Trajan et d'Archambault*[74], c'est effectivement grâce à des tapisseries réalisées d'après une copie libre antérieure à 1461, peut-être commandées par Georges de Saluces, évêque de Lausanne[75].

Les arts graphiques constituent une autre source importante. Grâce à leur grande mobilité et adaptabilité, les compositions qui illustrent des livres comme la *Biblia Pauperum* ou le *Speculum Humanae Salvationis* se retrouvent reproduites à grande échelle dans l'art textile. En 1515, Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, se tourne non seulement vers ces deux incontournables de l'imprimerie mais aussi vers le frontispice des *Heures de Reims,* publiées la même année, pour la composition de la tenture de la *Vie de la Vierge* qu'il offre à sa cathédrale en 1530[76]. Les gravures isolées sont souvent copiées directement ou adaptées pour des tentures de grandes comme de petites dimensions : la tapisserie strasbourgeoise de la *Jeune fille sauvage*[77] semble s'inspirer non seulement d'une carte au même sujet[78] mais également de la *Vierge auréolée de gloire*[79], gravure sur

[71] D. Eichberger, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands, Art for Export and Pleasure », *Australian Journal of Art*, vol. 10, 1992, p. 36.

[72] L. Campbell, « Rogier van der Weyden et la tapisserie », dans *Rogier van der Weyden, 1400-1464 : Maître des passions*, sous la direction de Lorne Campbell et Jan Van der Stock, Louvain, Davidsfonds Uitgeverij, 2009, p. 240-241.

[73] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries…*, p. 33.

[74] D'après un modèle de Roger van der Weyden, *Tenture de Trajan et d'Archambault*, vers 1440-1450, tapisserie de laine, de soie et de fil d'or tissée aux Pays-Bas méridionaux (Bruxelles?), 461 cm x 1053 cm, Berne, Musée historique.

[75] Bien qu'il ne soit pas certain que Georges de Saluces ait été le commanditaire de la tenture de Berne, cette œuvre a fait partie de sa collection. La date de décès du seul propriétaire connu donne donc la date *terminus ante quem* pour l'exécution des tapisseries, créées ainsi du vivant de van der Weyden. L. Campbell, « Rogier van der Weyden et la tapisserie », p. 240.

[76] R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 79 ; A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 247.

[77] *Jeune fille sauvage à la licorne*, tapisserie de laine, de lin, de coton, de soie et de fils d'or, produite vers 1500 à Strasbourg, 75 x 63 cm. Bâle, Historisches Museum.
Reproduction numérique : http://www.hmb.ch/de/sammlung/textilkunst/114996-wildweibchen-mit-einhorn.html.

[78] Maître E. S., *Reine des bêtes*, vers 1460, gravure, 99 x 68 mm. Londres, British Library. Œuvre reproduite dans J. C. Hutchison (éd.), *The Illustrated Bartsch 8: Early German Artists*, New York, Abaris Books, 1980, p. 90.

[79] *Vierge auréolée de gloire*, xylographie néerlandaise, vers 1460, 349 x 257 mm. Berlin, Kupfertischkabinett, Staatliche Museen. Œuvre reproduite dans J. Snyder, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1985, p. 268.

bois produite au Pays-Bas vers 1460. L'œuvre gravé d'Albrecht Dürer ne se propage pas uniquement par les multiples impressions, mais aussi grâce aux transpositions de différentes compositions[80], comme sa *Famille turque*[81] que l'on retrouve dans une *Tapisserie mille-fleurs aux figures orientales*[82]. Sa représentation du *Chevalier turc et les lansquenets* [Figure 11] a été utilisée et adaptée plusieurs fois et dans une grande variété de contextes, pour le *Miracle de Saint Julien* [Figure 12] comme pour plusieurs versions du *Départ pour la chasse* à fond de fleurettes [Figure 13 & Figure 14][83]. L'inspiration que les cartonniers puisent dans les œuvres gravées est si importante que certaines tapisseries, notamment celles qui relèvent du genre mille fleurs, ne sont guère plus qu'un collage de motifs empruntés à différentes sources, parfois disparates.

Néanmoins, la préparation d'un projet de tapisserie, que ce soit un grand cycle historié ou des panneaux plus modestes, nécessite toujours l'apport d'un artiste qualifié dans le dessin et dans la conception d'une composition à grande échelle. « Même pour des pièces peu sophistiquées et ne comportant aucune représentation figurée, comme les couvertures de mulets armoriées, le recours à un peintre pour l'établissement du modèle ou du carton était fréquemment évoqué[84] » dans les actes notariés qui enregistrent les marchés des tapisseries. Quels que soient la nature et le degré de sophistication du « petit patron », il donne une première idée du produit final et sert de modèle pour l'étape suivante, le carton.

B. Le carton

Réalisé sur toile ou plus rarement sur papier[85], le carton est donc le modèle à taille réelle à partir duquel la tapisserie est produite : placé sous le métier de basse lice ou derrière le haut-licier, il guide l'artisan lors du tissage. Les cartons conçus et exécutés par Raphaël pour la tenture des *Actes*

[80] A. S. Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. I, Boston, Museum of Fine Arts, p. 29.

[81] Albrecht Dürer, *La famille turque*, vers 1496-1497, gravure au burin, 105 x 77 mm, Paris, BnF, Est. Rés. CA-4 (+, 5)-BOITE ECU.
Reproduction numérique : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951286r.r=d%C3%BCrer+.langEN.

[82] Pays-Bas méridionaux ou France, *Mille-fleurs aux figures orientales*, vers 1500/1510, tapisserie de laine et soie, 274 x 171 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
Reproduction numérique : http://www.mfa.org/collections/object/millefleurs-tapestry-with-oriental-figures-possibly-from-a-series-of-country-life-millefleurs-tapestries-37380.

[83] A. Cavallo, *Medieval Tapestries…*, p. 35 et p. 490-493 ; F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 116-119.

[84] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 152.

[85] *Ibid.,* p. 183.

des Apôtres[86] sont les seuls exemples conservés de cette étape intermédiaire entre la conception et la production d'une tapisserie[87]. Il s'agit dans ce cas d'une œuvre exceptionnelle : d'une part parce qu'il est possible de reconstituer l'histoire de sa production grâce aux documents et aux modèles utilisés lors du tissage ; d'autre part parce que la même personne, en l'occurrence un artiste de grand renom, est responsable des patrons et des cartons. Cependant, les documents graphiques ne sont pas toujours le produit d'une seule et unique main : pour cette deuxième étape, les négociants qui coordonnent la production des tapisseries[88] font souvent appel à des artistes de leur entourage, ou éventuellement à des artistes spécialisés dans ce domaine particulier[89].

Lorsqu'en 1535, Simon de Roussy, chanoine de la Cathédrale de Reims, donne une maquette à Jean du Moulin de Tournai pour faire exécuter sa *Vie de Saint Symphorien*, celui-ci fait appel aux peintres tournaisiens pour réaliser les cartons[90]. Le cartonnier doit donc agrandir la composition et éventuellement y ajouter des pour étoffer la composition ou élaborer les aspects anecdotiques. Le degré d'importance de cette étape dépend de la précision avec laquelle le patron a été réalisé. Les dessins préparatoires pour la tenture de la *Guerre de Troie* [Figure 9 & Figure 10] sont minutieux, laissant peu de liberté au cartonnier qui semble se limiter à l'élaboration des détails tertiaires dans les vêtements et accessoires des personnages ou dans le décor. Parfois, le cartonnier peut jouer un rôle plus important en adaptant des figures ou des compositions aux exigences fonctionnelles et esthétiques déterminées par la vocation décorative et la taille de la tapisserie. Il peut modifier les compositions en les rendant plus lisibles ou accentuer les éléments narratifs en élaborant le décor des scènes. Malgré la nature collective de la production d'une tapisserie, il arrive que l'artiste responsable du patron et celui qui exécute le carton aient peu de contact. En 1501, le chapitre de Salins envoie deux chanoines en Flandres pour « marchander la tapisserie qu'ilz entendent faire a [*sic*] faire pour ladicte eglise ». Arrivés à Bruxelles, les chanoines trouvent un artisan à qui ils confient

[86] Rafaello Santi, cartons pour la *Tenture des Actes des apôtres*, 1515-1516, aquarelle et fusain sur papier monté sur toile. Londres, Victoria & Albert Museum.Reproduction numérique: http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons.
La tenture a été tissée à Bruxelles dans les ateliers de Pieter van Aelst Bruxelles ; réalisée entre 1515 et 1519 ces tapisseries sont composées de fils de laine, de soie d'or et d'argent. L'œuvre est aujourd'hui conservée dans les musée du Vatican.

[87] J. Coffinet, *Arachné ou l'art de la tapisserie*, Genève, H. Struder, 1971, 49.

[88] *Cf. infra,* p. 34-39.

[89] Certains artistes se spécialisaient dans la conception des compositions pour tapisseries ou dans la réalisation de cartons à grande échelle, comme Jacques Daret et Baudoin de Bailleul au XV[e] siècle ou Jan van Roome ou Léonard Knoest au siècle suivant. A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries…*, p. 37 ; F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 36-37 et 43.

[90] F. Joubert, « La tapisserie », dans *Art et société en France au XV[e] siècle*, sous la direction de Christiane Prigent, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 445.

le modèle sur papier afin que ce dernier puisse réaliser les cartons pour la *Vie de Saint Anathoile de Salins* (musée du Louvre)[91].

Les ateliers accumulent les cartons, et ils peuvent s'en servir ultérieurement pour les rééditer ou en réutiliser tout ou une partie[92]. Cette pratique est évidente lorsqu'on compare les *Scènes de Cour*[93] avec deux séries plus anciennes, *L'Histoire de Mestra*[94] et *l'Histoire de Bethsabée*[95] ; apparaît ainsi la gamme de possibilités de réutilisation à la disposition du cartonnier[96]. Celui-ci peut emprunter directement et sans modification des figures d'une source, comme le vieillard et son compagnon en bas à gauche du panneau des *Scènes de Cour* qui se retrouvent au même emplacement dans la *Pétition de Mestra*. Il peut également emprunter des figures et les modifier pour les adapter à la composition, au sujet ou aux goûts du jour. Tel est le cas de la reine placée au milieu de la tapisserie de San Francisco : elle ressemble fortement au personnage royal assis au centre de l'*Histoire de Bethsabée*, mais son positionnement a été adapté pour maintenir une composition harmonieuse.

Le carton est l'étape ultime de la conception d'une tapisserie avant son tissage. Outil indispensable, il indique au moins les figures principales et les couleurs d'une composition, mais fournit souvent des détails plus précis. Ce modèle à grandeur finale peut même préciser les matériaux à utiliser, à l'exemple du document graphique évoqué dans le marché qui engage Léon Brocart pour produire une *Chasse à la licorne* en 1536 : le licier doit utiliser trois « couleurs de soye suyvant lesd. pattrons, c'est assavoir jaulne, vert et bleu[97] ». De telles précisions servent à guider le licier lors de son travail qui poursuit un double objectif – reproduire un dessin et créer une étoffe.

---

[91] *Ibid.*, p. 445-446.

[92] Il existe l'exemple rare d'un commanditaire qui acquiert les modèles, lorsque Philippe le Bon achète les patrons de l'*Histoire de Gédéon* afin de préserver leur originalité et de garantir qu'aucune copie ne puisse être produite de cette tenture commandée pour la salle de réunion de l'Ordre de la Toison d'Or. Peints en 1448 par Baudoin de Bailleul, ces documents graphiques sont estimés à 300 écus d'or lorsque les « marchands ouvriers de tapisserie » Robert Dary et Jean de Lorties les vendent au duc en 1452. J. Lestocquoy, *Deux Siècles de l'Histoire de la Tapisserie (1300-1500) : Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*, Arras: Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1978, p. 71; J. C. Smith, « Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at he Courts of Phillip the Good and Charles the Bold », *The Art Journal*, n° 48, summer 1989, p. 123 ; F. Joubert, *La Tapisserie*, Turnhout, Brepols, 1993, p. 39.

[93] *Scènes de Cour*, vers 1520, tapisserie de laine et de soie produite à Bruxelles, 343 x 335 cm. San Francisco, Fine Arts Museum.

[94] *Tenture de l'Histoire de Mestra*, premier quart du XVI^{e} siècle, tapisserie de laine et de soie produite à Bruxelles. Palais Royal, Bruxelles.

[95] *Tenture de l'Histoire de Bethsabée*, premier quart du XVI^{e} siècle, tapisserie de laine et de soie produite à Bruxelles, 360 x 650 cm. Hôtel de Ville, Bruxelles.

[96] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...,* p. 96-99.

[97] Arch. nat., Min. cent. LXXXVI, 5, 1536, 31 octobre [p. j. 16], cité par A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 184.

C. Le tissage

La tapisserie s'apparente aux simples tissus de par sa contexture composée de fils de chaîne et de fils de trame, mais elle s'en différencie de par la nature des premiers et la façon dont ceux-ci sont recouverts[98]. Alors que le tisserand emploie des fils de chaîne et de trame d'apparence et de qualité semblables, le licier utilise des fils de chaîne incolores et plus gros que les fils de trame. Par ailleurs, entièrement couverts par le trame, les fils de chaîne ne sont pas visibles dans le produit final. Ce procédé de tissage nécessite un appareil, le métier, pouvant être de deux sortes : la haute lice et la basse lice. Le second s'apparente aux métiers des tisserands avec ses fils de chaînes disposés horizontalement et déplacés par l'action des pédales [Figure 16b]. Le placement de la chaîne est la grande différence par rapport à la haute lice dont les fils de chaîne sont verticaux [Figure 16a]. Si les références archivistiques aux haute-liciers et aux « pièces de haute-liche » semblent indiquer plutôt la haute qualité des ouvrages[99], le développement de la tapisserie « paraît vraiment lié à celui du métier vertical » [100]. Néanmoins, les deux types de métiers sont toujours utilisés – même de nos jours. Il est très difficile de déterminer quel type d'appareil a produit une tenture, car le procédé de fabrication est sensiblement le même[101], comportant deux étapes principales : la préparation des fils de chaîne et le passage des fils de trame.

La première opération, appelée *ourdissage,* nécessite plusieurs mesures que je décrirai seulement pour le métier de haute lice[102]. Les fils de chaîne sont tendus verticalement entre deux cylindres en bois, les *ensouples*; disposés parallèlement, ils sont tenus par deux montants, les *cotrets*, qui se trouvent à chaque extrémité de l'appareil, posés à même le sol et réunis par une barre transversale. Les fils de chaîne sont enroulés et fixés sur les ensouples par une tringle. Le bon degré de tension des fils de chaîne est obtenu en écartant les ensouples à l'aide de vis de pression fixées dans les cotrets. Les fils de chaîne sont maintenus en deux nappes écartées grâce à une ficelle ou un tube de verre ; les fils de la nappe arrière sont attachés aux cordelettes de coton, les *lices* ; fixées sur une perche au-dessus de la tête du licier, celles-ci permettent d'avancer ou de reculer les fils de

[98] J. Coffinet, *Arachné...,* p. 26.

[99] F. Joubert, *La Tapisserie,* p. 25.

[100] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne : Règlement et technique des tapissiers sarrasinois, hauteliciers et nostrez (vers 1260 – vers 1350) », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, CXXIII, janvier-juin 1965, p. 78-79 et p. 86.

[101] R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 1; F. Joubert, *La Tapisserie,* p. 25 ; *Id.*, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 34.

[102] Ce procédé serait quasiment identique pour un métier de basse-lice à la seule différence du positionnement des fils de chaîne. R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 2.

chaîne pour recouvrir des fils de trame[103]. Une fois que le chaîne est attaché et tendu, on peut y transférer le dessin fourni par le carton.

Le carton guide le licier dans l'exécution de la composition de deux manières. D'abord on la recopie dans ses grandes lignes directement sur les fils de chaîne grâce à différents moyens[104]. La technique de la mise au carreau ou l'utilisation des transparences (surtout à partir du XVII^{e} siècle)[105] nécessitent une intervention supplémentaire qui peut éventuellement dévier du modèle original, alors que d'autres méthodes permettent une reproduction en théorie plus fidèle. On peut recouvrir l'envers du carton d'un enduit avant de fixer le modèle aux fils de trame ; ensuite, à l'aide d'une pointe métallique, on suit le dessin en exerçant une pression suffisante pour que la substance au verso laisse apparaître le tracé de la composition. La technique du poncif nécessite une pointe métallique pour percer des petits trous sur les contours du dessin que l'on couvre ensuite d'une poudre noire qui passe les perforations, laissant ainsi le tracé du modèle. Une fois transféré sur les fils de chaîne, le carton est finalement accroché derrière le licier qui peut le consulter pendant le tissage[106].

Exécuté sur l'envers de la tapisserie, le tissage progresse dans le sens de la largeur[107] et se constitue de répétitions nombreuses appelées des *duites*[108]. Pour commencer, le licier se munit de la *broche*, une navette chargée du fil coloré qui constituera la trame de la tapisserie. Sa main droite passe la broche de gauche à droite pour couvrir la première nappe des fils de chaîne ; arrivé à la fin de l'ouvrage, on actionne les lices avec la main gauche pour avancer la nappe arrière qui sera ensuite couverte avec les fils de trame qui passent maintenant de droite à gauche. Le produit de ces doubles passages, la *duite*, est tassé afin de bien couvrir les fils de chaîne et renforcer la structure de la tapisserie. Au fur et à mesure que l'on cumule des duites, le tissu produit est enroulé sur l'ensouple inférieure, libérant des fils de chaînes du cylindre supérieur. Une fois que la tenture est terminée, l'ouvrage est contrôlé par le *lustreur* qui vérifie la qualité du produit final, apportant d'éventuelles corrections ou améliorations[109].

La production sur basse-lice est pour l'essentiel identique à celle de la haute lice, les différences portant sur la forme des appareils. Sur le premier type de métier, les fils de chaîne sont

[103] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 86.

[104] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 194.

[105] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...,* p. 11.

[106] Pour le métier de basse-lice, le carton est placé directement sous les fils de chaîne.

[107] F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 33.

[108] R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 2-3.

[109] D. Eichberger, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands...», p. 32.

disposés parallèlement à l'horizontale et se meuvent, non pas grâce aux lices, mais par l'action de pédales, d'où le nom courant de tapisseries *à la marche.* Une autre différence vient du placement du carton : alors qu'il est placé derrière le haute-licier, le modèle à grandeur finale est glissé sous les fils de chaîne sur la basse-lice. Le licier peut alors suivre plus précisément ce guide visuel, mais il ne peut vérifier l'endroit de son ouvrage, et la composition finale est inversée par rapport au carton[110]. Malgré ces différences, l'aspect d'une tapisserie de haute lice est impossible à distinguer d'une tapisserie à basse-lice[111]. Le seul indice qui pourrait éventuellement suggérer la production d'une tapisserie serait la précision du dessin : puisque le licier du métier vertical est plus libre dans sa reproduction du carton, placé à une certaine distance de son œuvre, la qualité graphique sa composition pourrait éventuellement souffrir d'un manque de rigueur ou de régularité.

Une tapisserie n'est pas uniquement le fruit de l'activité des artistes et artisans qui travaillent les matières : la réalisation et la vente des grandes tentures nécessite la participation de tapissiers-marchands qui organisent la production à grande échelle et la commercialisent à l'étranger, tout en apportant le financement nécessaire pour de telles entreprises. Bien plus que de simples revendeurs, ces « hommes puissants et audacieux » constituent un réseau actif qui gère l'organisation économique de la production et représente « les acteurs d'un capitalisme certes primitif mais bien réel »[112]. Les matières premières, la main d'œuvre qualifiée et les équipements importants nécessaires à la réalisation d'une tapisserie demandent un investissement considérable et une gestion efficace pour arriver au produit final. Cette production est ainsi garantie par l'intervention de riches négociants, capables d'avancer des sommes importantes et de gérer plusieurs ateliers de production, afin de répondre aux demandes d'une clientèle de plus en plus friande des ces histoires monumentales.

D. Les tapissiers-marchands

Véritable homme d'affaires internationale, le tapissier-marchand fournit les moyens financiers et organisationnels, ainsi que les relations dans les villes et les cours, indispensables à la production des œuvres et à l'essor de l'industrie de la tapisserie. La nature de l'activité d'une telle figure est documentée dans les comptes du duc Louis I^{er} d'Anjou : la réalisation de sa tenture de

[110] F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 33-34.

[111] R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 1; F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 25 ; *id*., *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 34.

[112] F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes, destination, circulation », *Revue de l'art*, n° 120, 1998, p. 91.

l'Apocalypse[113] a été financée et orchestrée par Nicolas Bataille, négociant parisien et homme de confiance du prince. Ayant fait les premiers investissements pour lancer la production et étant responsable des salaires des ouvriers, Bataille a été remboursé de ces dépenses et rémunéré pour son travail lors de la livraison de la marchandise[114]. Ces paiements sont enregistrés par différentes mentions dans la Trésorerie du duc d'Anjou[115] : la première en 1377 correspond à « la façon de deux draps de tapisserie à l'istoire de l'Apocalice qu'il a faiz pour mons. le duc, par led. mandement rendu ci-dessus en la prouchaine partie et quictance dud. Nicolas, donnée le 7e jour d'avril [1378]…1000 frans ». Ce premier paiement correspond à la livraison des deux premiers panneaux de la tenture. Trois pièces supplémentaires ont été payées l'année suivante :

> A Nicolas Bataille, tapissier de Paris, sur la somme de 3000 franz qu'il doit avoir de mond. seigneur, par marchié fait pour lui faire 3 tappis de l'istoire de l'Apocalice, renduz prests dedens Noel 1379, par mandement dudit mons. le Duc donné le 9 juing l'an dessusdit et quictance dud. Nicolas, donnée le 16e jour dud. mois…300 fr.

Les liciers engagés par Bataille semblent travailler à une vitesse remarquable, produisant environ 500 mètres carrés de tapisserie en deux à trois ans. Cette grande productivité est sans doute le résultat du système de sous-traitance mobilisant plusieurs ouvriers employés par différents ateliers pour réaliser une seule œuvre.

Une mention de 1379 illustre le rôle de gestionnaire joué par un tapissier-marchand comme Bataille :

> Au dessusdit Nicolas Bataille, pour deniers à lui paiez tant pour trois sarges que mond. seigneur a eu de lui du pris de 15 fr. comme pour 20 fr. que led. Mons. le duc ordonna lui estre bailliez pour distribuer aux varlés de Robin Poinçon qui ont ouvré en la tapicerie de mond. seigneur, lesquelz il leur avoit donnez pour leur vin, par mandement donné le 20e jour de juing 1379 et quictance dud. Nicolas, donné le 16e jour dud. mois …35 frans.[116]

En plus de donner un exemple précis de l'organisation des ateliers et le système de rémunération, ce texte rappelle qu'un homme comme Bataille ne se consacre pas exclusivement à la manufacture et au commerce des tapisseries. A la fois entrepreneur et homme de confiance, il procure à ses clients

[113] Musée du château d'Angers (Maine-et-Loire).

[114] A. Ruais, « Jalons pour l'histoire de la tenture, » *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Association pour le développement de l'Inventaire Générale des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987, p. 34.

[115] Arch. nat., K, 242, f° 66 et 92, cité par J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie en France,* v. I, dans *Histoire générale de la tapisserie* de Jules Guiffrey, Eugène Müntz et Adolphe Pinchart, Paris, Société Anonyme de Publications Périodiques, 1878-1885, p. 13, *passim.*

[116] J. Guiffrey, « Nicolas Bataille, Tapissier parisien du XIVe siècle », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, 1884, volume X, p. 297.

une grande variété d'objets de luxe ou de nature plus modeste comme ces « 3 sarges »[117] valant 15 francs. Les marchands-tapissiers assurent également un « service après-vente » de leurs produits[118]. Outre la livraison d'un ouvrage à l'issue de l'atelier, ils peuvent être appelés pour transporter les collections particulières. Grâce à leurs nombreux « varlés-tapissiers », ces entrepreneurs peuvent assurer non seulement une production soutenue, mais également l'entretien de leurs produits qu'il s'agisse d'un raccommodage, d'une réparation, voire de la modification d'une tenture.

Au XV^e^ siècle, les Pays-Bas bourguignons dominent le marché de la tapisserie, et chaque grand centre de tissage de luxe compte ses entrepreneurs qui mettent en place les éléments pour la production finale vendue souvent bien loin de la ville d'origine. A Arras, parmi d'importants acteurs[119], les Walois y sont les plus influents tapissiers-marchands[120]. Grâce à son mariage avec la fille du premier haute-licier de la ville et sa position importante au sein du gouvernement communal, Huart Walois est aux origines d'une dynastie qui sera active pendant 144 ans. Membre huit fois de l'échevinage entre 1372 et 1415, Huart n'est pas un tisserand mais un riche entrepreneur qui fait partie du patriciat arrageois. Son fils Jean lui succède en tant que fournisseur privilégié des membres de la cour de Bourgogne, qui se procurent des tentures pour leur utilisation personnelle et pour des cadeaux fastueux. C'est ainsi qu'en 1435 Philippe le Bon lui achète une tenture des *Sept joies de la Vierge* et plusieurs « chambres »[121] de tapisseries destinées à d'importants personnages. De tels présents font la renommée des panneaux d'Arras, à un point tel que le nom de cette ville désigne les

[117] La serge (« sarge », appellée « saie » dans le Nord) est une étoffe de laine utilisée pour couvrir les murs et parer les meubles. Moins dispendieux que les tapisseries de haute lice, ces tissus d'ameublement sont à la portée d'une plus grande clientèle. G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 90-93.

[118] F. Joubert, « Les « tapissiers » de Philippe le Hardi », *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Actes du colloque tenu du 2 au 6 mai 1983 au CNRS/Université de Rennes II-Haute Bretagne, organisés et édités par X. Barral I Altet, Vol. III Fabrication et consommation de l'œuvre, Paris, Picard, 1990, p. 603-605.

[119] Philippe le Hardi s'approvisionne en tapisseries chez différents marchands arrageois dont Jean Davion, Jean Anghébé, Pierre de Bapaumes, Gilles le Marquais, Pierre le Conte, Jean Julien, André de Monchy, Nicolas d'Inchy, Michel Bernard, Huart Walois et Jean Cosset. Ces trois derniers représentent les plus importants fournisseurs. En plus de nombreuses ventes de tapisseries, Michel Bernard organisa la production du célèbre *Bataille de Roosebeke* : tissé en 1387, cette tenture commémorait la victoire du beau-père de Philippe le Hardi sur les milices flamandes le 27 novembre 1382. Son prix de 2.600 francs d'or (dont 200 francs pour le modèle) indique la richesse de l'œuvre. Deux fois plus longue que l'imposante *Apocalypse d'Angers* et riche en fils de métal précieux, sa taille et son poids étaient tellement encombrants qu'il était nécessaire de couper la tenture en trois pièces afin de la transporter. La liste des œuvres fournies par Jean Cosset est impressionnante et compte environ une douzaine de titres qu'il a vendus au duc de Bourgogne. J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 41-45.

[120] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 49-51.

[121] Une « chambre » de tapisseries est un ensemble constitué de plusieurs pièces assorties. De diverses dimensions, celles-ci sont destinées aux murs, aux lits et aux meubles, permettant de créer un décor harmonieux dans un même espace.

tapisseries dans plusieurs langues[122]. En plus des relations à la cour, le commerce international joue également un rôle important dans l'établissement d'Arras comme premier centre de tissage. Les Walois maintiennent des entrepôts dans les villes de Bruges, Lille et Bruxelles et fournissent des marchés plus lointains, notamment en Ecosse et Italie.

Comme Arras, la ville de Tournai compte de nombreux tapissiers-marchands. La famille Grenier, dont l'activité couvre le continent européen pendant la deuxième moitié du XV^{e} siècle, en est le meilleur représentant. A l'instar de ses pairs arrageois, elle fait partie de la puissante oligarchie urbaine : le patriarche Pasquier Grenier a été reçu à la bourgeoisie de Tournai en 1447[123]. La maison de Bourgogne est rapidement devenue une cliente primordiale, et Grenier vend de nombreuses tentures à Philippe le Bon, dont une *Histoire d'Alexandre* (1459), une *Passion de Notre-Seigneur* (1461), une chambre de *Paysans et Bûcherons* (1461), une *Histoire d'Esther et Assuérus* (1462), et celle du *Chevalier au Cygne* (1462)[124]. Présents non seulement à la cour ducale mais également à l'étranger, les Grenier proposent divers produits à travers l'Europe, grâce en grande partie à un réseau de distribution couvrant les anciens Pays-Bas et plusieurs villes françaises, dont Le Puy et Lyon[125]. Cette activité s'étend plus loin encore pour fournir des « chambres » de tapisseries plus modestes et pour entreprendre des commandes extravagantes. Ainsi, dans les années 1470, le roi de Portugal Alfonso V emploie les services des Grenier pour faire tisser six panneaux[126] représentant le sujet « d'actualité » de *L'Expédition des Portugais en Afrique du Nord*[127].

Une des plus grandes réalisations des Grenier demeure la tenture de la *Guerre de Troie* dont on a étudié plus haut les dessins préparatoires. Produite en plusieurs versions sur une période de vingt ou trente ans, cette tenture est documentée à deux reprises. En 1472, Charles le Téméraire avait exprimé son souhait de posséder la série, et en 1475-1476, la ville de Bruges paie Pasquier

---

[122] En moyen anglais, on parlait d'*arras* ou d'*arraswerk* et en espagnol des *paños de ras* ou *paños d'Arras*. Même de nos jours, on emploie le terme *arazzo* pour désigner une tapisserie en italien.

[123] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 71.

[124] R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 46.

[125] La famille Grenier allie le commerce des tentures à celle des vins, qu'ils vendent en leur nom propre et en s'appuyant sur un réseau de revendeurs. Un différend oppose Pasquier Grenier à un autre « marcheteur » du Puy qui l'accuse d'avoir vendu des tapisseries de pauvre qualité et donc de ne pas avoir respecté leur contrat ; le conflit se résout lorsque Grenier reçoit la somme réclamée le 21 mars 1449. Cet entrepreneur tournaisien fut aussi en relation avec le marchand lyonnais, Jean Vernier. J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 71-75.

[126] L'œuvre n'est que partiellement conservée aujourd'hui. Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford (UK) & New York, Oxford University Press, 2008, p. 88-89.

[127] *Tenture de* l'*Expédition portugaise en Afrique du Nord,* tissée dans les ateliers de Pasquier Grenier [d'après un modèle de dessiné par Nuño Salvez ?], après 1471, tapisserie de laine et de soie. Pastrana (Espagne), Iglesia Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción. Reproduction numérique : http://www.nga.gov/exhibitions/2011/pastrana/pastrana_panels.pdf.

Grenier pour réaliser l'œuvre destinée à être offerte au duc[128]. Le 13 mars 1488, Pasquier et Jean Grenier fournissent le roi Henri VII d'Angleterre avec deux « awterclothes » (un retable et une devanture d'autel) ainsi que onze panneaux de l'*Histoire de Troie*[129]. Ce sujet jouit d'une énorme faveur dans les cours européennes jusqu'à la fin du XV^e^ siècle[130] : Charles VIII, Ferdinand I^er^ de Naples, le roi de Hongrie Mathias Corvin et probablement Jacques IV d'Ecosse ainsi que Federigo da Montefeltro en détiennent une version[131]. Une tapisserie n'est pas simplement un objet de beauté, mais constitue aussi un outil de communication et une preuve de richesse et de pouvoir. Lorsqu'un prince commande une tenture comme la *Guerre de Troie*, ses semblables cherchent éventuellement à se procurer leur propre exemplaire afin de se situer sur un pied d'égalité. L'existence de treize fragments d'au moins trois versions de l'*Histoire de Troie* vendues par Pasquier Grenier prouve la grande popularité du sujet[132], et la réédition de cette œuvre a été possible grâce à la réutilisation des cartons qui restent la propriété du tapissier-marchand.

En recyclant des thèmes, les promoteurs de tapisserie assurent un excellent retour sur investissement, tout en influant sur la demande des commanditaires. *L'Histoire d'Alexandre* vendue en 1459 par Pasquier Grenier à Philippe le Bon est un excellent exemple de la réutilisation stratégique des cartons. Au cours du tissage de cette tenture, le duc Francesco Sforza fait venir Guillaume et Melchior Grenier à Milan « *causa portandi et ostendendi certum disegnum regis Alexandri et certas alias tapezarias* »[133]. Les dessins en question auraient donc reproduit les cartons utilisés pour réaliser les tapisseries de Philippe le Bon[134], et ce lien avec le duc de Bourgogne fournit

[128] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 76.

[129] J.-P. Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XV^e^ siècle*, catalogue de l'exposition, Tournai, 1967, *s.p*.

[130] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 76.

[131] N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 11.

[132] On ne compte aujoud'hui pas moins de treize panneaux qui faisaient partie de différentes versions de cette série. La Burrell Collection à Glasgow possède un panneaux d'*Ulysse et Diomède à la cour de Priam* et une représentation de l'*Anniversaire de la mort d'Hector* ; le Victoria & Albert Museum (Londres) conserve l'*Arrivée de Penthésilée et l'armement de Pirrus* ; le Musée des Beaux-Arts de Montréal garde un fragment montrant le *Serment de Paix* ; trois scènes sont présentées au Metropolitan Museum, la *Bataille avec le Sagittaire, Hector et Andromaque,* et *Chille, Agamemnon et Hector ;* le Worcester Art Museum (Massachussetts, Etats-Unis) possède aussi une version de la *Bataille avec Sagittaire* ainsi que *Pâris tuant Palamède* ; enfin, la Cathédrale de Zamora abrite quatre scènes dont le plus grand fragment connu qui présente *La Conférence dans la tente d'Achille*. Nicole Reynaud a rajouté un autre fragment (en réalité un collage de différentes pièces de la série) retrouvé dans une collection particulière à Paris. J.-P. Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne..., s. p.* ; N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 20 ; A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 243-245.

[133] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 73-74.

[134] Philippe le Bon s'est procuré une suite de six tapisseries relatant l'histoire d'*Alexandre le Grand* que certains auteurs souhaitent rapprocher des deux panneaux au même sujet conservés au Palais Doria-Pamphilj à Rome. Or, les tapisseries de Rome constituant une œuvre complète, elles ne peuvent être identifiées comme un fragment de la suite ayant appartenu au duc de Bourgogne. Il est toutefois possible que les dessins de l'*Histoire d'Alexandre* (Musée historique de Berne et British Museum ; *cf. supra,* p. 24 , note 54) soient les patrons de la

un excellent argument de vente : sa cour, imitée à travers l'Europe, est alors l'arbitre du bon goût et du raffinement. En proposant ou en retirant de la circulation des sujets, les tapissiers-marchands déterminent en quelque sorte les histoires à la mode ; en rééditant des sujets, ils offrent aux seigneurs les moyens de se faire concurrence non par la force mais à travers la magnificence. Les cartons constituent donc un actif important pour les promoteurs de tapisserie. Pasquier Grenier décède en 1493, et son stock de cartons est un élément capital dans l'héritage qu'il lègue à ses enfants, qui continueront l'entreprise familiale[135].

***

La production d'une tapisserie implique plusieurs personnes s'occupant de différentes tâches nécessaires à la réalisation et la distribution de ces ouvrages de luxe. Bien que la majorité des acteurs soient condamnés à l'anonymat, l'activité de la famille Grenier nous fournit le modèle de l'organisation de cette activité. Du fait de leur importance, ces grands marchands tournaisiens ont laissé un certain nombre de traces documentaires permettant d'identifier certains collaborateurs et clients, ainsi que de reconstituer leurs projets les plus marquants. Si cette grande dynastie de marchands tapissiers est une figure incontournable de l'histoire de la tapisserie, elle est aussi un premier lien avec le milieu artistique qui a produit la *Dame à la licorne*. Le dessinateur des petits patrons de la tenture de la *Guerre de Troie,* est non seulement un collaborateur de Pasquier Grenier, mais aussi le maître qui a sans doute formé l'artiste à la tête de l'atelier dont les modèles de la *Dame à la licorne* sont issus.

version de Philippe le Bon et/ou les documents présentés au duc de Milan par les Grenier mais sans aucune œuvre textile conservée, cette proposition est condamnée à l'état hypothétique. A. Rapp Buri et M. Stucky-Schürer, « Alexandre le Grand...», p. 30.

[135] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 72-73.

Chapitre 2. L'auteur de la *Dame à la licorne* : un peintre parisien

La question de l'identité du concepteur des patrons (et peut-être des cartons) de la *Dame à la licorne* a beaucoup progressé dans les quarante dernières années, grâce aux recherches sur des sujets connexes, comme l'activité artistique à Paris dans la seconde moitié du XV^e^, ou la production dans d'autres techniques à cette époque. Longtemps négligé en raison d'un intérêt prépondérant pour les artistes de la vallée de la Loire, le milieu artistique parisien est pourtant très dynamique dans la période suivant la trêve de Tours (1444). L'étude de sa riche production ouvre d'autres pistes permettant, par exemple de constituer les corpus d'œuvres d'artistes anonymes, voire d'identifier des figures importantes grâce à la découverte de témoignages documentaires. A la fin du XV^e^ siècle :

> il n'y a probablement pas […] de différence profonde entre l'art de la Loire et celui de Paris ; et la capitale, où l'université, malgré son formalisme, rayonne encore, où siègent le Parlement, la Cour des Comptes et celle des Aides, c'est-à-dire la justice et l'administration du royaume, qui est riche, enfin de l'activité de nombreux corps de métiers, était certainement le lieu de résidence d'artistes de premier plan, à qui la famille royale savait bien s'adresser[136].

C'est précisément dans ce milieu artistique au service des princes et hauts fonctionnaires royaux que l'on situe la production de la *Dame à la licorne*.

A. L'essor artistique à Paris dans la seconde moitié du XV^e^ siècle

Depuis la reconquête du royaume par le « très victorieux » Charles VII et le rétablissement des institutions du gouvernement à Paris, la ville est en voie de redevenir le premier centre commercial et artistique du royaume. Avec une riche clientèle composée non seulement de notables locaux, mais aussi de prélats, de chefs militaires, de hauts fonctionnaires, de l'aristocratie et des membres de la famille royale, les artistes parisiens doivent répondre à une demande continue pour toutes sortes d'œuvres et d'objets. Mais il ne faut pas voir l'art parisien de la seconde moitié du XV^e^ siècle comme une apparition qui surgit miraculeusement à la fin du conflit franco-anglais ; au contraire, il est le produit du double courant issu de l'héritage artistique local fortement ancré et de l'apport de nouveautés venues des anciens Pays-Bas bourguignons. Les artistes parisiens de cette période travaillent dans un style résultant d'une part de la continuité assurée par des ateliers qui collaborent et transmettent leur savoir d'une génération à l'autre, et d'autre part de la synthèse de l'*ars nova*, qui commence à pénétrer en France dès les années 1430.

[136] G. Souchal, " Un Grand Peintre français…», p. 36.

Ces caractéristiques se manifestent surtout dans le travail de deux groupes d'artistes distincts dont l'activité s'étale sur trois générations[137]. D'abord, les disciples du Maître de Bedford s'emploient surtout à l'illustration de manuscrits, mettant en scène des motifs traditionnels et des innovations néerlandaises, le tout exécuté dans un style figé dans le formalisme du Gothique international[138]. Le meilleur représentant de ce courant est le Maître de Dunois, associé principal et héritier du fonds de l'atelier du Maître de Bedford[139]. Avec une importante clientèle parisienne soucieuse d'affirmer sa récente ascension socioprofessionnelle ou son attachement aux valeurs plus traditionnelles, cet artiste produit également des tableaux qui illustrent parfaitement la dualité de son art[140].

Bien que son *Jugement dernier*[141] soit clairement redevable à la version peinte par Jan van Eyck vers 1430[142], le Maître de Dunois produit une œuvre très éloignée de la vision « microscopique-télescopique[143] » du grand maître flamand. Les figures du peintre français, quoique marquées par une individualisation descriptive, restent néanmoins des types génériques caractéristiques du Gothique international ; sa composition est une masse de détails qui n'arrive ni à susciter l'envie de se perdre dans l'étude de la minutie, ni à communiquer un esprit unificateur. Néanmoins, le Maître de Dunois établit un grand nombre de modèles qui seront repris par ses successeurs, le Maître de Jean Rolin et Maître François dont l'héritage est maintenu ensuite par le Maître de Jacques de Besançon. Ce dernier projette la vieille tradition héritée du Maître de Bedford jusqu'au XVI^{e} siècle, grâce à sa participation à l'illustration de livres imprimés pour Antoine Vérard ; malgré son implication dans le milieu novateur de l'imprimerie, l'artiste reste « fidèle aux formulaires de son maître qu'il repropose inlassablement[144] ».

Si une certaine influence se fait sentir grâce à l'importation d'œuvres flamandes dans la capitale, il ne faut pas négliger l'impact direct des artistes venus de la région frontalière entre la

[137] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 35.

[138] F. Elsig, *La Peinture en France au XV^{e} siècle,* Milan, 5 Continents Editions, 2004, p. 27.

[139] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 23.

[140] N. Reynaud, « Les Heures du Chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440, » *Revue de l'Art*, Vol. 126, n° 1, 1999, p. 27-31.

[141] Maître de Dunois, *Jugement dernier*, vers 1435-1440, tempera sur bois transposé sur toile, 110 x 65 cm. Paris, Musée des Arts décoratifs. Œuvre reproduite dan F. Elsig, *La Peinture en France…,* planche 17.

[142] Jan van Eyck, *Jugement dernier*, volet droit du *Diptyque de la Crucifixion et du Jugement dernier*, vers 1430, huile sur bois transposé sur toile, 56,5 x 19,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Reproduction numérique: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000722#fullscreen.

[143] E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, I, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1964, p. 182.

[144] F. Elsig*, La Peinture en France…,* p. 53.

France et les anciens Pays-Bas bourguignons. Les conséquences de la fuite des artistes parisiens des années 1420-1430 sont effacées par l'attrait de la capitale redynamisée. Les immigrés néerlandais avaient contribué à l'âge d'or de l'art parisien sous le règne de Charles V et jusqu'en 1420 sous Charles VI ; c'est à nouveau des artistes venus du Nord qui redynamisent l'art de la période immédiatement postérieure à la Guerre de Cent Ans.

B. L'arrivée de l'ars nova à Paris: La famille d'Ypres (?)

Ce deuxième courant marquant l'art parisien de la seconde moitié du XV^e^ siècle est bien représenté par trois générations d'un cercle d'artistes, « les plus novateurs et les plus remarquables de la capitale[145] » à cette époque : le Maître de Dreux Budé (alias André d'Ypres), le Maître de Coëtivy identifié aujourd'hui comme Colin d'Amiens et le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?). Avec des racines dans le Nord de la France et dans les anciens Pays-Bas bourguignons, ils apportent les innovations de l'*ars nova* à la capitale vers 1445. Peintres de père en fils, leurs traditions et leurs inventions passent d'une génération à l'autre, d'abord par le travail collectif puis par les transmissions successives du fonds d'atelier. Artistes polyvalents, ils exercent dans diverses techniques dont l'enluminure, le vitrail, la peinture et la tapisserie. Leurs méthodes de travail sont tellement proches qu'il est souvent difficile de distinguer les œuvres d'une génération à l'autre, mais l'homogénéité de ce vaste corpus s'étendant sur près de soixante-dix ans permet de bien en définir les caractéristiques.

Bien qu'aujourd'hui il soit possible d'associer au moins deux noms à cette production, la majorité de cette reconstitution est le résultat de regroupements d'œuvres anonymes[146]. Le comte Paul Durrieu avait identifié la première personnalité artistique du groupe, le Maître de Coëtivy qu'il a nommé après le livre d'heures exécuté pour Olivier de Coëtivy et Marie de Valois[147]. Nicole Reynaud a considérablement agrandi son corpus initial grâce à plusieurs études qui permettent de démontrer la polyvalence de sa production ainsi que l'uniformité de son style[148]. Elle fait également le lien entre le Maître de Coëtivy et un deuxième peintre anonyme, l'artiste responsable du tableau de la

[145] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 35.

[146] Pour un résumé des étapes dans la définition de ce regroupement stylistique et dans l'identification des membres du groupe d'Ypres voir Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), *La Crucifixion du Parlement de Paris* », p. 92-98.

[147] Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929.

[148] N. Reynaud, « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 15^e^ année, n° 1, 1965, p. 171-182 ; *Id.,* « Un peintre français cartonnier de tapisseries… » *La Revue de l'art*, XXII, 1973, p. 6 – 21 ; *Id.,* « Les vitraux du chœur de Saint-Séverin », *Bulletin monumental*, 143-I, 1985, p. 25-40 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 58-69.

Crucifixion du Parlement de Paris[149]. Ce maître qui partage un grand nombre de traits stylistiques avec le Maître de Coëtivy[150] est clairement issu de la tradition néerlandaise, mais exerce à Paris au milieu du XV^e^ siècle. Un troisième représentant a été identifié à plusieurs reprises, mais son œuvre a été magistralement synthétisée par Geneviève Souchal[151]. Prenant comme point de départ les tapisseries de la *Chasse à la licorne* [Figure 41 & Figure 42], elle a défini un vaste regroupement stylistique comprenant des gravures, vitraux, enluminures et tapisseries datés des environs de 1485 aux environs de 1505. Cette étude prouve non seulement la parenté stylistique de tous ces exemples, dont la *Dame à la licorne*, mais aussi leur lien avec l'héritage artistique direct du Maître de Coëtivy, alias Colin d'Amiens.

La conjonction de ce regroupement stylistique et de la découverte de plusieurs documents a récemment permis une identification hypothétique mais très convaincante des noms de ces maîtres. La pièce fondamentale de cette démonstration est le marché conclu en 1495 entre Jean Bailly, maître d'hôtel de l'amiral Louis Malet de Graville, et Adrien Wincart, tailleur de pierre[152]. Il s'agit de la commande d'une *Mise au tombeau* [Figure 24] pour Malet de Graville, représenté dans cet acte par Jean Bailly ; le document détaille les matières et les dimensions de l'œuvre finale qui devait être exécutée par Wincart selon « l'ordonnance et patron que en a fait maistre Nicolas d'Amyens »[153]. Cette sculpture nous est parvenue de son emplacement originel dans la chapelle du château de Malesherbes[154], et elle a été rapprochée du corpus d'œuvres attribué au Maître de Coëtivy et surtout du tableau de la *Résurrection de Lazare* [Figure 25]. Les analogies formelles entre le groupe sculpté et la peinture de chevalet suggèrent très clairement une même origine pour les deux œuvres : si la première tentative de rapprocher les noms de Colin d'Amiens et du Maître de Coëtivy s'était faite de manière quelque peu instinctive par Nicole Reynaud[155], les intuitions de celle-ci semblent ainsi confirmées[156].

---

[149] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 53.

[150] N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 18.

[151] G. Souchal, " Un Grand Peintre français…», p. 22-49.

[152] C. Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens" … », p. 329-342.

[153] Arch. nat., Min. cent., XIX, 9, cité par C. Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens" … », p. 340.

[154] Elle se trouve aujourd'hui dans l'église paroissiale de Saint-Martin à Malesherbes.

[155] Après avoir cherché à identifier le Maître de Coëtivy comme Henri de Vulcop, Nicole Reynaud a fini par préféré le nom de Colin d'Amiens, en raison de la présence de ce peintre à Paris à partir du milieu du XV^e^ siècle, de son grand renom à cette époque et des liens familiaux de l'artiste qui apparaissent à travers de nombreux documents le qualifiant de fils et de père de peintres. N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 11 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 59.

[156] Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La *Crucifixion du Parlement de Paris* », p. 108 ; I. Delaunay, *Echanges artistiques…*, p. 53 ; F. Elsig*, La Peinture en France…,* p. 28.

Colin d'Amiens (ou Nicolas d'Amiens ou d'Ypres) est un nom qui revient relativement fréquemment dans les documents d'époque. Alors que de multiples actes établissent à la fois la diversité de son activité[157] et le prestige de sa clientèle[158], des témoignages poétiques attestent de la longévité de son renom[159]. D'autres documents fournissent des références à différents membres de sa famille. Un acte notarié daté de 1479 mentionne « Nicolas d'Ypres, dit d'Amiens, […] hystorieur et enlumyneur, bourgois de Paris, filz dudit feu Andry d'Ypres» que l'on qualifie aussi d' « hystorieur et enlumyneur, bourgois de Paris *»*[160].

André d'Ypres, père de Colin (ou Nicolas) dit d'Amiens, a aussi laissé des traces documentaires permettant d'enrichir la compréhension des vies et des relations de ces artistes dont les origines expliquent l'alias du fils. Alors que d'Ypres est leur nom, Amiens est leur ville d'origine, et plusieurs familles portant le nom d'Ypres y sont connues au XV[e] siècle[161]. André d'Ypres est

[157] La plus ancienne mention publiée enregistre les quatre bannières aux fleurs de lis d'or qu'il exécute pour le roi, projet qui vaut la somme de 20 livres tournois qui sera versée à l'artiste le 14 mai 1464. Arch. nat., KK 65, f° 40 : Comptes de l'écurie (1463-1465), J. Guiffrey, *Nouvelles archives de l'art français*, t. VI (1878), p. 192, cité par H. Martin, « Les d'Ypres, peintres du XVe et du XVIe siècle », *Archives de l'art français*, VIII, 1916, p. 2-3.

[158] Il exécutera le patron pour un portrait sculpté de Louis XI destiné à orner le tombeau royal à Notre-Dame-de-Cléry. Le contrat et le dessin (Paris, BnF, ms. Fr. 20493) ont été publiés dans Dupont, *Mémoires de Philippe de Commynes*, t. III, 1847, p. 339-341, cité par H. Martin, « Les d'Ypres …», p. 3-4.

[159] Jean Lemaire de Belges, comme Jean Pèlerin Viator place Nicolas (alias Colin ou Nicole) d'Amiens parmi les plus grandes figures artistique de son époque. H. Martin, « Les d'Ypres, peintres du XVe et du XVIe siècle », p. 1-2.

> O bons amis, trespassez et vivens
> Grans esperiz, Zeusins, Amelliens,
> Decorans France, Almaigne et Italie,
> Geffelin, Paoul et Martin de Pavye,
> Berthelemi, Fouquet, Poyet, Copin,
> André Montaigne et d'Amyens Colin,
> Le Pelusin, Hans Fris et Leonard,
> Hugues, Lucas, Luc, Albert et Benard,
> Jehan Jolis, Hans Grun et Gabriel
> Vuastele, Urvain et l'Ange Micael,
> Symon du Mans…
> Jean Pèlerin Viator, *De artificiali perspectiva*,

> Ly y survint de Bruges maistre Hans
> Et de Francfort maistre Hugues Martin,
> Tous deux ouvriers très clers et triomphans ;
> Puis, de peinture autres nobles enfans, / D'amiens Nicole ayant bruit argentin,
> Et de Tournay, plein d'enfin celestin,
> Maistre Loys, dont tant discret fut l'œil,
> Et cil qu'on prise au soir et au matin,
> Faisant patrons Baudouyn de Bailleul
> J. Le Maire de Belges, *La Couronne margaritique*

[160] Arch. dép. de l'Oise H. 2260, cité par H. Martin, « Les d'Ypres, peintres du XVe et du XVIe siècle », p. 10-11.

[161] H. Martin, « Les d'Ypres… », p. 6.

enregistré comme artiste travaillant pour le compte de l'échevinage d'Amiens : une délibération du 12 août 1443 confirme les frais et dépenses à être payés par la ville à André d'Ypres, Jehan le Mannier et Guillaume Sauwalle pour

> avoir fait à la venue de nostre très grand et très redoubté seigneur Mons le Daulphin de Vyennois, faicte le v^{e} jour de cest present mois en ladicte ville, plusieurs joyeux jus et esbatemens, tant en une grande barge nommée l'Arche Noel, comme en aucunes plusieurs manieres…[162]

Or, l'activité artistique d'André d'Ypres ne se limite point à la capitale picarde : en 1428, il est reçu franc-maître du métier des peintres à Tournai[163], c'est-à-dire à la même époque où Roger van der Weyden travaille dans l'atelier de Robert Campin. Ce détail donne une première indication du succès du peintre-enlumineur, qui doit avoir des ressources financières considérables pour s'inscrire à plusieurs guildes[164].

Alors que la fin de la carrière d'André d'Ypres semblait se situer vers 1460, la dernière découverte documentaire oblige à reconsidérer cette date[165]. Une retranscription des notes du compte des draps de morts pour l'église collégiale de Sainte-Waudru relate qu'au cours du mois de juillet 1450, « Andrieu d'Ippre, peintre de Paris, [est] trespasset à Mons en revenant des pardons de Rome »[166], atteint probablement de la peste[167]. Or, Roger van der Weyden a également fait le pèlerinage à la ville éternelle pour bénéficier des pardons de l'année jubilaire proclamée par Nicolas V[168]. Mons se trouvant sur l'axe Bruxelles-Paris, André d'Ypres a pu faire le voyage de retour en sa compagnie, le quittant à Bruxelles avant de prendre le chemin qui aurait dû le mener à Paris. Il

[162] Archives communales d'Amiens, BB 5, f° 186. G. Durand, t. II, p. 90, cité par H. Martin, « Les d'Ypres … », p. 9.

[163] *Annuary de la Grange* et Louis Cloquet*, Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, II, Tournai 1888, p. 70, cité par Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 108.

[164] André d'Ypres n'est pas le seul peintre à avoir exercé au-delà des limites de sa ville : il n'est pas rare que les artistes cherchent des clients dans les villes ou régions plus ou moins voisines. Membre de l'atelier de Robert Campin, Jacques Daret est maître à Tournai et à Arras. L'artiste gantois, Saladin de Stoevere exerça à Gand, Audenarde, Bruges et Lille. Originaire de Lille, Huson de le Mote a été enregistré maître à Bruges et à Tournai, mais maintint son activité dans sa ville natale. Cette pratique élargit non seulement la clientèle potentielle mais aussi offre la possibilité de découvrir des pratiques et des innovations des artistes « étrangers ». L. Campbell, « The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century », *Burlington Magazine*, vol. 118, n° 877 (avril, 1976), p. 192.

[165] D. Vanwijnsberghe, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres… », *Bulletin monumental*, 158-IV, 2000, p. 365-369.

[166] Mons, Maison Losseau, Notes de Gonzalès Descamps, registre 7. Sainte-Waudru, Compte des draps des morts, juilet 1450, cité par D. Vanwijnsberghe, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres...», p. 367.

[167] La maladie a ravagé la ville de Rome, la Toscane et la Lombardie au printemps 1450. D. Vanwijnsberghe, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres...», p. 367.

[168] E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting...*, I, p. 248.

s'arrête cependant définitivement à Mons, sans doute en raison de son état de santé détériorée[169]. Renforçant la théorie qu'André d'Ypres ait maintenu un contact avec Roger van der Weyden et par extension avec l'art weydénien, ce document autorise également une reconsidération de la chronologie de l'activité de l'artiste à qui on attribue la *Crucifixion du Parlement de Paris* [Figure 18]. L'an 1450 enregistré dans les comptes de Sainte-Waudru semblerait constituer la fin de carrière d'André d'Ypres et donc la date *terminus ante quem* de ce tableau, s'il est l'œuvre exclusive du peintre. Or, une idée plus précise de la chronologie de l'exécution se fait jour au travers des registres du Parlement de Paris relatifs au financement des projets de restauration et d'entretien du Palais de la Cité[170].

La « reffection du tableau de la grant chambre » fait partie des projets qui sont financés en prélevant une partie de certaines amendes prononcées par la cour, la date et la destination des sommes étant inscrites dans les registres du Conseil du Parlement de Paris. Le tableau de la *Crucifixion* y est cité pas moins de onze fois entre le 5 avril 1452 et le 22 janvier 1453 [n. st.][171] : postérieures au décès d'André d'Ypres, ces dates sembleraient anéantir l'attribution de la *Crucifixion du Parlement de Paris* au peintre. Les registres du Conseil sont incomplets et manquent les actes des années 1443 et 1452 : la trace d'André d'Ypres dans ces documents demeure donc envisageable mais impossible à vérifier. Or, les registres d'amendes des années 1443 à 1462 constituent une source de renseignements complémentaires[172] : on y retrouve non seulement deux sommes allouées au tableau après la disparition d'André d'Ypres[173], mais également une mention datée du 22 février 1449[174]. Cette allocation effectuée presqu'un an et demi avant le décès du peintre permet de maintenir André d'Ypres comme l'auteur du tableau. Le 22 février 1449 constitue ainsi la date *terminus ad quem* pour le début de la réalisation du tableau, car il est possible que des mentions antérieures soient perdues avec les registres du Conseil des années 1443-1452. Or, l'exécution du tableau se poursuit après le décès d'André d'Ypres, ce qui suggère un travail d'équipe impliquant un autre membre de son atelier, probablement son fils. En effet, Colin d'Amiens continue à travailler

[169] Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 111.

[170] *Ibid.*, p. 109-111.

[171] Arch. nat., X^{1A} 1483 f°^{s} 21v, 29v, 29v-30, 30-30v, 31v, 37, 37v, 38v, 49v, 60. Ces documents sont reproduits en intégralité par Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris», p. 119-124.

[172] Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 109.

[173] Arch. nat., X^{1A} 8854 : le 5 avril 1452 [n. st.] (f° 76v) et le 22 décembre 1452 (f° 84v). Ces deux documents sont reproduits en intégralité par Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 119 et p. 123.

[174] Arch. nat., X^{1A} 8854, f° 48 retranscrit par Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 118.

dans la tradition paternelle pour devenir un des artistes les plus importants en France dans la seconde moitié du XV[e] siècle. L'achèvement de la *Crucifixion du Parlement de Paris* pourrait bien être le premier exemple de son travail en tant qu'artiste indépendant[175].

La conception de la *Dame à la licorne* s'inscrit dans l'œuvre des héritiers de Colin d'Amiens, mais les noms des membres de cette troisième génération sont plus difficiles à confirmer. Néanmoins, les enfants du peintre sont cités dans un acte notarié du 10 août 1508 établissant le partage des rentes sur sa maison de la rue de Quimcampoix à Paris. Outre les noms de ses trois filles – Catherine, Marie et Geneviève – et de ses quatre fils – Nicolas, Jean, Germain et Louis –, le document précise que ce dernier est peintre[176]. Nicolas et Jean sont également artistes comme le montrent différents témoignages documentaires : le 15 mai 1498, les consuls d'Avignon engagent *magister Nicolaus d'Ypre, pictor Parisiensis* pour peindre une image de la Vierge à l'Hôtel de Ville[177] ; Jean est nommé maître juré et garde du métier de peintres à Paris en 1504[178]. Bien qu'il soit tentant d'identifier Jean et Louis d'Ypres comme les deux maîtres travaillant dans le style de Colin d'Amiens au début du XVI[e] siècle[179], seul l'œuvre de Nicolas Dipre est confirmé par des preuves documentaires, notamment un dessin panoramique d'Avignon signé et daté [Figure 17][180].

Nicolas d'Ypres (ou Dipre) a d'abord été formé dans l'atelier de son père et a commencé sa carrière à Paris avant de s'installer à Avignon au plus tard en 1495, année d'un premier contrat passé avec les consuls avignonnais[181]. Cette ville est en effet un client privilégié qui recourt à ses services à plusieurs reprises, que ce soit pour réaliser les décors éphémères du carnaval, pour décorer des objets utilitaires comme des écussons et des oriflammes pour les processions, ou pour réaliser la vue panoramique du Rhône et de la Durance signée et datée[182]. Son travail de peintre est aussi très important : pas moins de sept tableaux sont connus dont cinq par des contrats avec des précisions

[175] Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 112.

[176] Arch. dépt.,du Vaucluse, Série E Beaulieu, reg 451 ff 134-135, cité par I. Delaunay*, Echanges artistiques...*, p. 179-180.

[177] H. Martin, « Les d'Ypres… », p. 13-14.

[178] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 265 ; Ph. Lorentz, « La Peinture à Paris au XV[e] siècle…», p. 106.

[179] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 265.

[180] D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », dans D. Thiébaut, Ph. Lorentz et F.-R. Martin,*Primitifs français*, *découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition au Musée du Louvre du 27 février 2004 au 17 mai 2004, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 160.

[181] M. Léonelli, « 1500-1530, Un besoin d'images » dans M.-C. Leonelli, M.-P. Vial, et H. Pichou,*La peinture en Provence au XVI[e] siècle,* Marseille, Editions Rivages – Musées de Marseille, 1987, p. 42.

[182] Ce document a été commandé lors du procès qui oppose Thomas Gallien, seigneur des Issarts, à la communauté de la Barbentane, au sujet des droits sur l'île de Courtine et comporte les signatures des intéressés également. D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », p. 156-160.

détaillées[183]. Trois panneaux de sa main[184], aujourd'hui conservés au musée du Louvre, témoignent de son style très original synthétisant traditions familiales et influences provençales. Si une parenté stylistique avec son père est évident dans le caractère plutôt rustique de ses personnages ou les formes particulières des architectures, Nicolas Dipre crée un art encore plus éloigné de l'idéal esthétique en vogue à Paris.

En effet, l'art parisien de cette époque est fortement marqué par la tradition née avec les ancêtres de Nicolas Dipre. Après André d'Ypres, Colin d'Amiens est actif jusqu'à l'extrême fin du XV^e^ siècle, comme en témoigne le modèle fourni pour le groupe sculptée de Malesherbes de 1495. Puis son atelier maintient cet héritage artistique dans une forme mise au goût du milieu royal au tournant du XVI^e^ siècle[185]. Le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (connu sous différents noms de convention) semble diriger l'atelier ; c'est donc son art qui définit les caractéristiques du corpus dans lequel s'inscrit la *Dame à la licorne*. Or, pour saisir le style de ce peintre influent, il est nécessaire de se pencher sur le travail de ses prédécesseurs originaires du Nord.

1. *Le Maître de Dreux Budé : André d'Ypres (?)*[186]

Le Maître de Dreux Budé est donc exemplaire de la première génération qui implante directement à Paris les innovations artistiques néerlandaises. Il exerce à Amiens de 1425 à 1444 environ, et son style présente des liens frappants avec la production d'artistes locaux, notamment Simon Marmion[187]. L'environnement de la capitale picarde semble propice à la création car de nombreux maîtres y prospèrent ; il s'agit également d'une ville primordiale dans les échanges

[183] M. Léonelli, « 1500-1530… », p. 42.

[184] Nicolas Dipre, éléments de la prédelle du *Retable de la Vie de la Vierge*, vers 1500, huile sur bois, Paris, musée du Louvre. Reproductions numériques :

La Rencontre à la Porte Dorée, 26 x 51 cm :
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_1036_1216_p0005508.001.jpg_obj.html&flag=true

Nativité de la Vierge, 29 x 51 cm:
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_1037_1217_p0005509.001.jpg_obj.html&flag=true

La Présentation de la Vierge au Temple, 33 x 51 cm :
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_1034_16872_p0001022.001.jpg_obj.html&flag=true

[185] I. Delaunay, *Echanges artistiques...*, p. 226.

[186] Bien que l'assimilation de cet artiste à André d'Ypres soit pour le moins très convaincante, je maintiens l'utilisation du nom conventionnel du « Maître de Dreux Budé » en raison de l'absence d'œuvre signée de la main de l'artiste ou de document l'associant à une œuvre identifiable.

[187] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 53 ; Ph. Lorentz, « La Peinture à Paris au XV^e^ siècle… », 2004, p. 87 ; F. Elsig, *La Peinture en France…,* p. 26-27.

artistiques entre la France et les Pays-Bas bourguignons, expliquant ainsi l'influence de Robert Campin et Roger van der Weyden sur le style du Maître de Dreux Budé. Celui-ci quitte cette ville au marché d'art probablement saturé et profite de la grande ouverture de la capitale française qui tente d'attirer artistes et artisans en leur proposant des exemptions fiscales à partir de 1443[188]. Son activité parisienne est attestée par les deux tableaux monumentaux qu'on lui attribue – le *Triptyque de Dreux Budé* [Figure 19] et la *Crucifixion du Parlement de Paris* [Figure 18]. Exécutées respectivement pour un officier du roi et la grande institution de la justice royale, ces deux œuvres illustrent le « goût manifesté dans la capitale française pour la nouvelle vision picturale définie dans les anciens Pays-Bas au cours des années 1420 – 1430[189] ».

L'influence de Campin et de van der Weyden apparaît dans plusieurs détails. La figure de saint Jean-Baptiste de la *Crucifixion du Parlement de Paris* [Figure 18] rappelle celle dépeinte par Robert Campin dans le panneau de gauche de la *Triptyque d'Heinrich Werl*[190], malgré un changement dans la position de la jambe droite et une orientation vers la gauche[191]. Les personnages sacrés au pied de la Croix dans les deux versions de la Crucifixion [Figure 18 & Figure 19] exécutées par le Maître de Dreux Budé sont clairement apparentés aux saints qui pleurent le Christ dans la *Descente de la croix* de van der Weyden[192]. Enfin, le tableau exécuté pour le Parlement de Paris présente des liens étroits avec la *Crucifixion* de Vienne[193] : la délicatesse du corps du Christ accentué par la calligraphie de son périzonium, et le type physique des pleurants qui expriment le même mélange de pathos et de dignité. Ces rapprochements s'expliquent aisément par la proximité entre Amiens et Tournai, deux villes entretenant de dynamiques échanges[194]. Si le Maître de Dreux Budé est effectivement André d'Ypres, la démonstration est encore plus forte : inscrit comme franc-maître au

[188] F. Elsig*, La Peinture en France…,* p. 27.

[189] Ph. Lorentz, *La Crucifixion…*, p. 11.

[190] Robert Campin (le Maître de Flémalle), volet gauche du *Triptyque de Heinrich Werl*, 1438, huile sur bois, 101 x 47 cm. Madrid, museo del Prado. Reproduction numérique: http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/saint-john-the-baptist-and-the-franciscan-heinrich-von-werl/oimg/0/.

[191] *Ibid.*, p. 32.

[192] Rogier van der Weyden, *La Descente de croix*, vers 1435, huile sur bois, 220 x 262 cm. Madrid,museo del Prado. Reproduction numérique: http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/descent-from-the-cross/oimg/0/.

[193] Roger van der Weyden, *Triptyque de la Crucifixion*, vers 1445, huile sur bois, 140 x 101 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum. Reproduction numérique: http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/w/weyden/rogier/06crucif/0crucifi.html&find=vienna.

[194] *Id.*, « À propos du « réalisme » flamand…», p. 106.

métier des peintres de Tournai en 1428, André d'Ypres est présent à Tournai lorsque van der Weyden y travaille dans l'atelier de Robert Campin[195].

Or, un grand nombre des tableaux weydeniens présentant des affinités avec l'œuvre du Maître de Dreux Budé ont été exécutés après l'installation de van der Weyden à Bruxelles, ce qui suggère que le Maître de Dreux Budé ait maintenu continuellement à jour sa connaissance de l'art néerlandais contemporain[196]. Outre le partage de multiples motifs et l'utilisation des mêmes figures, la peinture du Maître de Dreux Budé est imprégnée de l'essence de l'art flamand de l'époque – un réalisme poétique qui associe harmonieusement vraisemblance visuelle et une grande sensibilité psychologique. Ces caractéristiques apparaissent d'autant plus clairement lorsque la *Crucifixion du Parlement de Paris* est comparée à un autre traitement du même sujet destinée à une utilisation similaire, la *Crucifixion du Parlement de Toulouse* [Figure 21].

La similitude entre ces deux œuvres se limite à leur contenu le plus basique. Le maître anonyme de Toulouse présente une Crucifixion archaïque qui assimile tant bien que mal plusieurs registres d'expression. Le centre du tableau est occupé par un Crucifix iconique composé du Christ sur une croix dont chaque extrémité est décorée d'un médaillon portant le symbole d'un des quatre évangélistes. La scène est complétée par les deux personnages les plus attendus, la Vierge et saint Jean l'Evangéliste placés de chaque côté de la croix devant un paysage sommaire, au ciel doré abstrait. Cet aspect archaïsant est renforcé par le contraste entre le fond d'or uni, qui situe la scène dans une sphère atemporelle, et le monde « réel » représenté par les donateurs dépeints de manière générique au pied de la croix. Le Maître de Dreux Budé construit sa composition autour du même axe établi par le Christ sur la Croix pleuré par la Vierge et saint Jean, mais le contraste ne pourrait être plus grand. D'une part, il agrémente sa composition de motifs narratifs – les saintes femmes aux côtés de la Vierge – et symboliques – Dieu le Père et la colombe du Saint Esprit au sommet du décrochement central. D'autre part, il place l'ensemble dans la profondeur d'un paysage détaillé qui reproduit à la fois la véritable topographie des lieux parisiens et les effets optiques de la perspective aérienne. Mais la plus grande différence vient de la maîtrise du réalisme, à la fois visuel et psychologique. En plus de simuler des impressions sensuelles ou visuelles et de créer des personnages semblant faits de chair et d'os, le Maître de Dreux Budé anime ses figures avec des émotions identifiables et poignantes, sans toutefois tomber dans un excès théâtral.

[195] *Id.*, *La Crucifixion…,* 2004, p. 32-38.

[196] D. Vanwijnsberghe, « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres...», p. 365-369 ; Ph. Lorentz, « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), La Crucifixion du Parlement de Paris », p. 111.

Le Maître de Dreux Budé contribue à la diffusion de *l'ars nova* non seulement par ses realisations sur des supports variés[197], mais aussi à travers son héritage artistique. Ainsi, Colin d'Amiens travaille dans un style proche de celui de son prédecesseur, et à l'instar de celui-ci, il mettra ses talents polyvalents au service des membres de la cour royale.

2. *Le Maître de Coëtivy : Colin d'Amiens* alias *Nicolas d'Ypres I^er^*

Depuis la reconstitution progressive du corpus permettant l'identification du Maître de Coëtivy, il est aujourd'hui possible d'identifier le nom de cette artiste grâce à des preuves documentaires[198]. Il s'agit, on l'a vu plus haut, du contrat détaillant l'exécution de la *Mise au tombeau* sculptée de Malesherbes. Cette œuvre, exécutée par Adrien Wincart d'après un modèle fourni par « maistre Nicolas d'Amyens », présente de telles analogies stylistiques avec la *Résurrection de Lazare* qu'il n'est guère hasardeux d'attribuer tout le corpus du Maître de Coëtivy à Nicolas d'Amyens, autrement dit Colin d'Amiens. La parenté stylistique entre ce groupe et les œuvres attribuées au Maître de Dreux Budé est si forte qu'il est souvent difficile de distinguer le travail des deux artistes, ce qui semble confirmer la transmission de savoir technique et stylistique entre membres d'un même atelier. Une comparaison [Figure 19 & Figure 20] entre *L'Arrestation du Christ* du *Triptyque de Dreux Budé* et la même scène peinte par Colin d'Amiens dans un livre d'heures à l'usage de Paris[199] montre que l'artiste de la deuxième génération réemploie non seulement les compositions de son prédécesseur, mais aussi des motifs secondaires, comme le porteur de lanterne aux pieds de saint Pierre dans la scène de l'Arrestation, ou des détails vestimentaires.

Même si l'héritage du Maître de Dreux Budé est la source de son art, Colin d'Amiens établit un style parfaitement indépendant, facilement identifiable dans ses œuvres matures[200]. Ses compositions se caractérisent par l'ampleur et l'équilibre des espaces, surtout lorsqu'il s'agit de scènes placées dans un paysage. Le tableau de la *Résurrection de Lazare* en est exemplaire. Avec une succession de plans parallèles, l'espace recule vers un lointain horizon que l'artiste ferme avec des formes architecturales. La vraisemblance de cette impression de profondeur s'accentue grâce aux effets d'une perspective aérienne parfaitement maîtrisée. Cette construction spatiale basée sur une

[197] Outre ses tableaux, on lui attribue la conception de vitraux de la nef de l'Eglise saint-Séverin à Paris et les enluminures de plusieurs manuscrits : *Le Livre de bonnes mœurs* de Jacques Le Grand (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms 11063), un *Speculum humanae salvationis* (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 206 [49]), un feuillet représentant la *Visitation* (Dijon, Musée des Beaux-arts, Inv 2196), un *Bréviaire de Tours* (Paris, BnF, ms Lat. 1032) et les *Heures d'Isabeau de Roubaix* (Roubaix, Bibliothèque Municipale, ms 6). F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 53-56.

[198] C. Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens"...», p. 329-342.

[199] Manuscrit dans la collection Guy Ladrière.

[200] N. Reynaud, « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », p. 171-182.

séquence des bandes horizontales unifiées par la lumière se retrouve même dans des représentations de taille réduite : la scène de *L'Annonce aux bergers* [Figure 26] est placée dans un espace conçu selon les mêmes principes que le paysage de la *Résurrection de Lazare*.

La conception de l'espace chez Colin d'Amiens est nécessairement différente dans les modèles qu'il fournit pour la tapisserie, en raison des particularités de ce support destiné à décorer de grandes surfaces tout en divertissant le spectateur. Ses compositions pour la tenture de la *Guerre de Troie*[201] respectent ainsi ces contraintes spécifiques en multipliant épisodes narratifs et motifs décoratifs, mais Colin y apporte une des grandes innovations de la peinture flamande – le réalisme[202]. Il anime les personnages par des gestes vifs et vigoureux, et remplit les scénettes d'une multitude de détails anecdotiques, rompant avec la raideur des compositions et la stylisation des personnages typiques des tentures du début du siècle. Cette esthétique renouvelée de la tapisserie semble même influencer son œuvre peinte lorsqu'il surcharge des espaces de multiples épisodes[203]. Comme les panneaux de la tenture de la *Guerre de Troie*, l'histoire de *Clovis et des fleurs de lis* [Figure 23] tirée de la *Cité de Dieu* condense plusieurs événements sur une même page. Toute la surface est couverte d'une masse visuelle créée par la superposition de personnages et d'actions. Or, ces éléments s'organisent grâce à la disposition des éléments d'architecture ou de paysage, le tout rendu avec un sens de la perspective et de la composition typiques du maître.

Quelle que soit la technique utilisée, les personnages de Colin d'Amiens sont toujours reconnaissables. Hommes et femmes se caractérisent le plus souvent par des formes solides aux proportions ramassées. Alors que les figures saintes se distinguent par une certaine réserve, leurs poses traduisant une tranquillité spirituelle, leurs mains sont d'une grande expressivité, grâce aux doigts élégamment placés dans des positions clairement articulées. Lorsqu'il s'agit de personnages jeunes, ceux-ci présentent des visages ovoïdes avec un front large et des yeux globuleux mi-clos par des paupières arrondies : ce type de physionomie, témoignant des origines néerlandaises de l'artiste[204], se retrouve chez le Christ et les saintes femmes dans la *Résurrection de Lazare* [Figure 25], mais aussi dans les enluminures [Figure 27, Figure 30, Figure 34 &Figure 36], la tapisserie [Figure 29 & Figure 35], et le vitrail [Figure 28]. Un deuxième type de figure fréquemment rencontré chez Colin d'Amiens est l'homme âgé comme saint Pierre dans la *Résurrection de Lazare* [Figure 25] ou les différents membres des deux groupes dans le dessin préparatoire pour le premier panneau de la *Guerre de Troie* [Figure 31]. De corps trapu, ces personnages masculins présentent un profil

[201] http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtr&radiobutton=oeuvre&quicksearchinput=colin+d%27amiens.

[202] N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 11.

[203] *Id.*, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 10.

[204] *Id.*, « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », p. 178.

prognathe, souvent accentué par la projection de la barbe. Ce même profil est généralement attribué aux personnages violents, comme les soldats [Figure 23 & Figure 32a], et Colin d'Amiens le favorise tout particulièrement pour les figures du mal. Ainsi, les bourreaux [Figure 20, Figure 35 & Figure 36] se caractérisent par ce type de visage au menton en galoche, et leur nature négative se manifeste par une exagération des postures ramassées, des traits grotesques et des gestes vigoureux et vifs.

La conception des éléments vestimentaires est également bien marquée. Les corps sont souvent couverts de lourds tissus, regroupés en petites plissures parallèles entourant le cou, puis descendant en diagonale pour se casser en gros plis angulaires au sol. Les bras sont couverts de manches légèrement retroussées créant des fronces géométriques. Ce type de drapé, très présent dans la *Résurrection de Lazare* [Figure 25], se retrouve dans de nombreux exemples [Figure 24**,** Figure 27 & Figure 32b] Colin d'Amiens se distingue également par son goût pour un orientalisme servant à caractériser les peuples lointains. Qu'il s'agisse de vêtements civils ou d'armures, il affuble ses personnages de costumes d'une grande fantaisie simulant une richesse matérielle que l'on remarque dans ses dessins pour la tenture de la *Guerre de Troie*[205]. Certains exemples de chapeaux, notamment, reviennent très régulièrement à travers son corpus d'œuvres [Figure 24, Figure 25, Figure 31, Figure 32b & Figure 33]. L'emploi de poncifs fait effectivement partie de sa méthode de travail, dans de nombreux petits détails, mais aussi des figures [Figure 24, Figure 25 & Figure 31] voire des compositions [Figure 35 & Figure 36][206].

Tout comme le Maître de Dreux Budé, Colin d'Amiens travaille dans diverses techniques : miniaturiste,[207] peintre monumental,[208] concepteur de vitraux[209] et de tapisseries historiées,[210] il crée

[205] http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mtr&radiobutton=oeuvre&quicksearchinput=colin+d%27amiens.

[206] *Id.*, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...» p. 10-11.

[207] Outre le livre d'heures qu'il a exécuté pour Olivier Coëtivy (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1929), son œuvre autographe comprend les *Heures à l'usage de Saint-Jean-de-Jérusalem* vers 1460 (Paris, Bibliothèque Nationale ms lat. 1400), l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, vers 1460-65 (Paris, BnF, ms Fr. 64), une *Divinia commedia* de Dante vers 1460-65 (Paris, BnF, ms Ital. 72), une *De consolatione philosophiae* de Boèce, traduite en française par Jean de Meun et commentée en latin par Guillaume de Conches vers 1465, (Paris, BnF, ms Fr. 1098), un *Compendium Romanorum* d'Henri Romain vers 1465-70 (Paris, BnF, ms Fr. 730), les *Heures de Rivoire* vers 1465-70 (Paris, BnF ms NAL. 3114), et *La Cité de Dieu* de Saint Augustin, traduite par Raoul de Presles, vers 1480 (Mâcon, Bibliothèque Municipale, ms 1). F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 58-59.

[208] Le seul tableau qui nous reste de sa main est la *Résurrection de Lazare*. N. Reynaud, « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », p. 172 ; F. Elsig*, La Peinture en France…,* p. 28.

[209] Colin d'Amiens succède au Maître de Dreux Budé dans la conception des vitraux pour la réfection de l'église Saint-Séverin : il a dessiné les « pourtraicts » et les grands patrons des trois lancettes du chœur commandées par la famille Brinon où l'on voit le Christ *Salvator Mundi* entouré d'une Vierge à l'enfant à gauche et de saint Jean-l'Evangéliste à droite. N. Reynaud, « Les vitraux du chœur de Saint-Séverin », p. 25-30 et p. 37 ; Ph. Lorentz, « La Peinture à Paris au XV^{e} siècle… », 2004, p. 99.

[210] Outre les petits patrons pour la tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie,* il dessine les modèles pour la tenture de la *Vengeance de Notre-Seigneur* partagée aujourd'hui entre le Musée des arts décoratifs de Lyon, le

un corpus d'œuvres vaste et varié faisant de lui « l'artiste le plus important qui ait exercé à Paris dans le troisième quart du [XV^e^] siècle[211] ». En comparant la *Résurrection de Lazare* à la sculpture de la *Mise au tombeau* de Malesherbes, on comprend mieux l'étendue de cette activité. Non seulement l'acte de 1495 prouve que le peintre ne limite pas sa production aux tableaux et aux miniatures, mais encore que son activité se prolonge jusqu'à dans les années 1490. Bien que l'on puisse imaginer que le document graphique exécuté pour le groupe sculpté a été dessiné avant la date du contrat, on ne peut nier l'influence durable du peintre. A travers la réutilisation de ses modèles par ses successeurs directs, l'influence artistique de Colin d'Amiens s'exercera jusqu'à la fin du premier tiers du XVI^e^ siècle.

3. *La troisième génération : le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*

Nicolas Dipre, premier représentant de la troisième génération, quittera Paris pour Avignon où il mène une longue carrière, synthétisant l'art flamand hérité de son père avec les influences des peintres provençaux. Les autres personnalités artistiques qui prolongent la tradition née avec le Maître de Dreux Budé et transmise par Colin d'Amiens resteront à Paris, où ils travaillent dans un style très fidèle aux modèles, mais mis au goût du jour de la fin du XV^e^ siècle. Comprenant au moins deux ou trois artistes principaux[212], cet atelier parisien collabore sur une production variée destinée à deux types de clients : d'une part une clientèle distinguée associée à la cour royale, de l'autre des éditeurs-libraires parisiens auxquels ils fournissent un grand nombre d'illustrations. Les livres imprimés contribuent largement à la diffusion de ce style homogène. Définir la responsabilité et l'identité des artistes au sein d'un tel atelier demeure difficile. Néanmoins, le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne semble diriger l'équipe, car son art domine le style de l'œuvre collectif et fournit de nombreux modèles à ses associés. La compréhension du contexte artistique dans lequel s'insère la tenture de la *Dame à la licorne* nécessite donc une étude de cette personnalité.

Château de Saumur et le Musée du Bargello à Florence ; un fragment du *Martyre de Saint Jacques le Mineur* (collection particulière) ; et un fragment d'une scène de *Bataille* dont la localisation actuelle est inconnue. N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 15-16.

[211] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 58.

[212] Dans l'atelier poursuivant la tradition de Colin d'Amiens, Isabelle Delaunay reconnaît deux mains distinctes : celle du Maître d'Anne de Bretagne et celle du Maître de Charles VIII . Ina Nettekoven croit en reconnaître trois dans le corpus d'œuvres rattaché à cet atelier ; au Maître d'Anne de Bretagne (qu'elle nomme le Maître de la Rose de l'Apocalypse) et au Maître de Charles VIII, elle rajoute le Maître des *Traités théologiques.* I. Delaunay*, Echanges artistiques...*, p. 226 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose…,* p. 56-59.

C. Le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne : le Maître de la *Dame à la licorne*

Bien qu'il ne reste aucune œuvre signée de cet artiste polyvalent, il est toutefois possible de reconstituer une grande partie de son corpus : comme pour les maîtres des premières générations, sa main est reconnaissable dans différentes supports, malgré les éventuelles altérations que des intervenants ont pu apporter à ses modèles[213]. Cette production diversifiée a d'ailleurs entraîné une multiplication des noms de convention – le Maître de la Vie de saint Jean-Baptiste[214], le Maître de la Rose occidentale de la Sainte-Chapelle[215], le chef dessinateur d'Antoine Vérard[216], le Maître de la Chasse à la licorne[217] – chaque nom étant choisi en fonction de l'œuvre perçue comme la plus représentative dans une technique donnée. Or, afin de mieux saisir la portée stylistique de son art, il ne faut pas cloisonner sa production selon les techniques ou les matières.

Par ailleurs, il paraît hasardeux de définir une personnalité artistique uniquement à partir d'œuvres ayant nécessité l'implication d'un exécutant pour transposer l'invention du modèle, car les caractéristiques propres à un artiste sont plus faciles à distinguer dans les œuvres venant *a priori* de sa propre main. Ainsi, le point de départ pour étudier le style de cet artiste demeure les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne* [Figure 37& Figure 38]. Exécuté vers 1498 pour Anne de Bretagne, ce livre d'heures (BnF, ms NAL 3120) est sans doute une œuvre autographe. Ne nécessitant pas la participation d'intermédiaires pour transposer un modèle, il est vraisemblable que ces enluminures ont été peintes par le maître d'atelier auquel l'honneur d'illustrer un livre pour la reine de France devait normalement revenir.

1. *Le style du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*

Très appréciable donc pour la vision directe qu'il offre du style de l'artiste, les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne* fournissent le nom de convention du chef de la troisième génération des artistes d'Ypres. Malgré des dimensions extrêmement réduites (ne mesurant que 66 mm par 46 mm, il est un des plus petits livres d'heures qui soient)[218], les illustrations présentent toutes les qualités picturales de la peinture monumentale. L'épisode de l'Annonciation [Figure 37a] rappelle très

[213] G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 22.

[214] J. Lafond, « La Renaissance », dans *Le Vitrail Français*, sous la haute direction du Musée des Arts Décoratifs de Paris, Paris, Editions des Deux Mondes, 1958, p.216.

[215] I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...,*.

[216] A. M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, II, réédition, New York, Dover, 1963, p. 654.

[217] G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 22-49.

[218] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 266.

l'héritage weydenien[219] : plaçant la scène dans une chambre, l'artiste ouvre l'espace intérieur par une fenêtre dont la vue continue jusqu'à un lointain horizon. Ce paysage est constitué selon le même principe rencontré chez Colin d'Amiens : des zones horizontales permettent de placer un grand nombre d'éléments – une colline, un château, des montagnes, un lac – baignés dans une luminosité réaliste. Mais le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne se distingue de son prédécesseur par la préciosité de sa coloration et l'élégance de ses figures, deux caractéristiques qui doivent plaire à sa clientèle sophistiquée. La maîtrise des paysages est encore plus évidente au folio 88 : dans la scène de *David pénitent* [Figure 37b], se déploie la même construction spatiale aux bandes superposées jusqu'à l'infini de l'horizon lumineux. Cette deuxième scène continue à confirmer les origines artistiques du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne : son roi David reproduit très précisément le même personnage tel que conçu par Colin d'Amiens. En effet, la plupart de ses modèles se trouvent chez le Maître de Dreux Budé et Colin d'Amiens, dont le tableau de la *Résurrection de Lazare* [Figure 25], par exemple, est reproduit dans un format réduit au folio 102 [Figure 38][220].

Ces *Très Petites Heures* permettent de cerner le style et le corpus d'œuvres de la troisième génération d'artistes, car plusieurs compositions du manuscrit sont réutilisées dans des formes tellement proches qu'il ne peut s'agir que de réalisations du même atelier. La seule scène de l'Annonciation est très représentative : les *Heures Le Camus*[221] [Figure 44] et les *Heures Séguier*[222] [Figure 45], enluminées à la fin du XV^e^ ou au début du XVI^e^ siècle pour des officiers royaux[223], reproduisent très fidèlement le modèle réalisé pour la reine de France [Figure 37a]. Les éléments basiques de la composition en sont repris et les figures sont positionnées sensiblement de manière identique, les seules différences résidant dans les gestes ou la disposition de la scène par rapport au

[219] (Atelier de ?) Rogier van der Weyden, *L'Annonciation*, vers 1440, huile sur bois, 86 x 93 cm. Paris, musée du Louvre. Reproduction numérique: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=23980&langue=fr.

[220] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 266.

[221] Chantilly, Musée Condé ms. 81. G. Souchal, « Un Grand Peintre français…», p. 36 ; Ch. Sterling, *La Peinture médiévale…*, II, p. 396-415 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 269 ; I. Delaunay, *Echanges artistiques...*, p. 65 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 47-48.

[222] Chantilly, Musée Condé ms. 82. G. Souchal, « Un Grand Peintre français…», p. 36 ; C. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris . 1300-1500,* II, Paris, Bibliothèque des arts, 1990, p. 396-415; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 26-269 ; I. Delaunay, *Echanges artistiques...*, p. 64-65 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 48-50.

[223] Le titre des *Heures Le Camus* vient de Nicolas Le Camus qui était propriétaire du manuscrit au XVIe siècle. Le commanditaire du livre est Antoine Rebours, receveur ordinaire au baillage de Melun, plus tard clerc du Trésor et enfin receveur ordinaire de Sens à partir de 1515. Les *Heures Séguier* ont été exécutés pour Nicolas Séguier, élu et grenetier au grenier de sel à la ville de Melun qui est nommé clerc du Trésor le 13 octobre 1498 et receveur des Aides de Paris le 12 août 1502. I. Delaunay, *Echanges artistiques...*, p. 64-65 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 48.

lecteur ; l'Annonciation des *Heures Le Camus* se distingue davantage par les deux anges tenant un drap d'honneur derrière la Vierge. Or, la haute qualité de leur exécution semble indiquer que les deux manuscrits ont été réalisés par l'artiste qui a peint le livre d'heures d'Anne de Bretagne. Ils s'apparentent au manuscrit royal non seulement stylistiquement mais aussi socialement car leurs commanditaires sont des serviteurs de la couronne. Toutefois, les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne* peuvent aussi être mises en rapport avec des œuvres relativement modestes, comme un livre d'heures produit pour l'étal [Figure 46] : outre les figures et le cadre quasi-identiques, la finesse de sa réalisation apparente ce livre d'heures anonyme aux commandes particulières que l'atelier réalise à cette époque.

Les liens stylistiques qui réunissent ces manuscrits dépassent les limites technique de la miniature et se retrouvent, par exemple, dans les versions de l'Annonciation que l'artiste réalise pour des incunables parisiens. Son modèle de pleine page [Figure 48] sera reproduit fréquemment à l'ouverture des Matines dans divers livres d'heures imprimés à Paris. Il fournit une autre version du même sujet pour les *Horae ad usum Romanum* imprimée par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre le 17 septembre 1496. Ici, l'Annonciation [Figure 49] est un épisode de l'enfance du Christ figurant dans la bordure historiée autour de la scène de la Présentation au Temple. Bien que le premier exemple soit pleinement développé et le second très sommaire en raison de sa taille réduite et sa position marginale, les deux versions emploient les mêmes éléments de base déjà vus dans les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne.* L'action se déroule dans la chambre de la Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu ; l'Ange Gabriel, revêtu de vêtements ecclésiastiques et portant un sceptre à la main gauche, entre par la droite. En plus de cette disposition typique, un certain nombre de caractéristiques générales ou plus précises sont d'autres traits propres à l'art du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Les actions et interactions des figures gracieuses passent par le jeu des mains expressives et élégantes. Les drapés tombent dans des plis nets et profonds. On retrouve les mêmes meubles domestiques – prie-Dieu avec des pieds articulés par une ogive et banc en bois sculpté. Enfin, la dalmatique de l'ange est ornée au-dessus de la fente d'une sorte de broche en forme de marguerite stylisée, une des « signatures[224] » de l'artiste.

La production de gravures destinées à l'impression, nouvel art émergent en France à l'extrême fin du XV^e^ siècle, distingue le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne de ses prédécesseurs. Ses premières œuvres identifiées comptent parmi les premières de l'imprimerie française[225] ; et, même si elles reprennent souvent des compositions antérieures, simplement mises

[224] G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 41.

[225] Le premier incunable parisien est le *Missel de Paris* imprimé par Jean Du Pré, le 22 septembre 1481 ; le 28 novembre de cette même année le *Missel de Verdun* est publié, comportant 3 grandes gravures, deux planches

au goût du jour, elles fourniront plusieurs modèles aux artistes des générations suivantes. Qui plus est, ces gravures constituent la clé de la reconstitution de son corpus[226]. Ayant identifié un grand nombre de détails signatures, Geneviève Souchal a répertorié plusieurs exemples qui sont vraisemblablement sortis de son atelier et démontrent la diversité de son activité, notamment dans le domaine de la tapisserie. En effet, la tenture de la *Chasse à la licorne* [Figure 41 & Figure 42], aujourd'hui dans la collection Cloisters du Metropolitan Museum de New York, comporte plusieurs compositions, personnages et détails qui apparaissent aussi dans les enluminures, vitraux et gravures associés à l'atelier de l'héritier de Colin d'Amiens. Alors que la réutilisation de détails pourrait être le résultat des pratiques courantes dans la conception des tapisseries, l'homogénéité de style, la précision dans la reproduction et l'harmonie de l'esprit qui anime les compositions argumentent en faveur de la participation active du maître à la majorité de ces œuvres. Comme le remarque Geneviève Souchal, ces « ressemblances sont trop nombreuses pour être le fait d'emprunts ou d'une addition de rencontres[227] ».

2. *L'œuvre du Maître des* Très Petites Heures d'Anne de Bretagne *et de son atelier*

L'Annonciation des *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, reprise, copiée et interprétée par l'atelier, montre bien la polyvalence du travail de peintre à cette époque et peut donner une première idée de la nature collaborative de l'activité des artistes. Car si elle est reproduite dans de nombreux manuscrits ou des versions imprimées[228], elle est aussi peinte sur verre et tissée. Les légères variations que l'on remarque résultent soit des exigences techniques ou esthétiques de certains supports, soit des efforts déployés pour différencier une commande particulière d'une autre, mais ne dissimulent guère les origines des personnages et des compositions. Des verrières réalisées à Paris et à Rouen emploient ce modèle à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle. Le vitrail de la *Vie de la Vierge* dans l'église de Saint-Godard de Rouen [Figure 47] recopie très précisément la scène telle que conçue par le peintre parisien : il s'agit non seulement d'une reproduction de la composition, des

---

du canon et 3 petites scènes que l'on attribue au Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. *Ibid.*, p. 30.

[226] *Ibid.*, p. 22-49

[227] *Ibid.*, p. 33.

[228] Nicolas de Lyre, *Les Postilles et expositions des Épistres et Évangilles dominicales…*, imprimé à Paris par Jehan Mouran pour Jehan Petit et Durand Gerlier le 27 mai 1497 (Paris,BnF, Rés. Imp. A-1936) ; *Heures à l'usage de Rome*, imprimé par Thielman Kerver pour Gillet Renacle, le 5 août 1502, Heribert Tenschert, Bibermühle, Suisse ; *Heures à l'usage de Rome*, imprimé par Gillet Hardouyn pour Simon Vostre, le 24 novembre 1503 (Paris, BnF, Vélins 1560). G. Souchal, « Un Grand Peintre français…», p. 22-49 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 268-270 ; I. Delaunay, *Echanges artistiques...*, p. 195-208 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, 116-124.

figures et des détails de la version imprimée mais aussi de la douceur raffinée qui caractérise l'art du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne.

La tenture de la *Vie de la Vierge*[229] [Figure 43] est également apparentée à une version de ce cycle due au maître. L'*Annonciation* tissée [Figure 43b] n'est, en effet, guère plus qu'une adaptation de la scène des Matines dans les Heures de Vostre imprimées par Pigouchet [Figure 48]. Or, le programme des tapisseries est enrichi d'autres compositions connues du répertoire du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne – comme la scène de la *Visitation* [Figure 43b] ou des détails du *Massacre des Innocents* [Figure 43c] – et le sujet inédit de Marie et Joseph dans leur maison [Figure 43b]. Si cette tenture s'éloigne davantage du modèle imprimé que le vitrail dans l'église de Saint-Godard, ces différences peuvent être la conséquence d'une production collaborative dans laquelle le cartonnier ou le licier jouit d'une certaine liberté et apporte des touches personnelles. Il est également possible que ces variations résultent de l'organisation de l'atelier dans lequel un artiste secondaire était chargé de projets moins exigeants ou moins prestigieux, comme l'adaptation des modèles du maître pour des cartons de tapisseries ou de vitraux[230].

Le corpus d'œuvres du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne sera adapté et réemployé dans d'autres techniques mais aussi à d'autres sujets. Sa version gravée de l'Annonciation en pleine plage illustre encore les moyens par lesquels l'artiste et ses disciples utilisent et réutilisent un répertoire, pour d'autres rôles narratifs ou décoratifs. La Vierge de l'Annonciation semble au moins être l'inspiration si ce n'est la source de la figure d'Eve dans une *Bible* imprimée par Vérard au XVI^{e} siècle [Figure 50] : malgré des différences comme la nudité et le positionnement des bras d'Eve, les deux figures sont identiques à partir de la taille. L'ange Gabriel est clairement l'inspiration des personnages homologues, comme les deux anges présentant le calice de la Sainte Plaie [Figure 52], tout comme des figures plus éloignées, tel que le héros de la tenture de l'*Histoire de Persée* [Figure 8]. La broche qui décore le haut de la fente de la dalmatique de l'ange de l'Annonciation manque aux anges du premier exemple : ce petit détail est néanmoins très important car identifié comme une des

[229] La tenture des *Scènes de la Vie de la Vierge* anciennement à la Cathédrale de Bayeux et aujourd'hui partagée entre le Musée nationale du Moyen Age à Paris [Annonciation – Visitation – Marie et Joseph], le J.B. Speed Art Museum (Louisville, KY, USA) [Jésus chez les docteurs et Les Noces de Cana] et la Bob Jones University Collection (Greenville, SC, USA) [Massacre des Innocents et Fuite en Egypte]. G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 26-27 ; F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 60-65.

[230] Isabelle Delaunay propose de voir dans la tenture de la *Vie de la Vierge* une œuvre due au principal collaborateur du Maître d'Anne de Bretagne, le Maître de Charles VIII dont le style plus archaïque est détectable dans d'autres exemples associés à l'atelier. Elle lui attribue les *Grandes Heures Royales* gravées d'après un modèle du Maître d'Anne de Bretagne, ainsi que les enluminures de quatre manuscrits – BnF ms Lat. 1289, BnF ms Lat. 1275, BnF ms Arsenal 414 et un livre d'heures à l'usage de Langres. Ina Nettekoven élargit le corpus d'œuvre du Maître de Charles VIII pour lui attribuer aussi les *Heures à l'usage de Chartres* (BnF ms Lat. 1421). Comme le rappelle N. Reynaud, ce dernier manuscrit est habituellement attribué au Maître d'Anne de Bretagne. F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 268 ; I. Delaunay*, Echanges artistiques...*, p. 216-220 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 57-59.

« signatures » de l'artiste grâce à laquelle d'autres œuvres sont rattachées à son corpus[231]. On le retrouve plusieurs fois dans les livres peints et imprimés – par exemple sur la robe du roi mage âgé dans la scène de l'*Adoration* d'un livre d'heures imprimé [Figure 53] ou sur celle du témoin dans la gravure de la *Décollation de Sainte Catherine* [Figure 51].

L'activité de cet atelier nous rappelle qu'il ne faut surtout pas limiter la définition d'une famille stylistique aux œuvres exécutées dans le même médium. La polyvalence est une caractéristique essentielle des artistes de cette époque, et le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne sera parmi les peintres les plus influents grâce surtout aux projets qu'il exécute dans d'autres techniques que la peinture. Avec un corpus qui comprend des enluminures,[232] des peintures,[233] des xylographies[234], des vitraux[235], des tapisseries,[236] ainsi que les illustrations pour

[231] G. Souchal, « Un Grand Peintre français…», p. 41.

[232] D'après Nicole Reynaud, les manuscrits que l'on peut lui attribuer sont les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne* vers 1498 (Paris, BnF, ms NAL 3120), les *Heures Le Camus* vers 1490-95 (Chantilly, Musée Condé, mss 81), les *Heures Séguier* vers 1490-95 (Chantilly, Musée Condé, mss 82), les *Heures Salting* vers 1495 (Londres, Victoria & Albert Museum), un livre d'heures à l'usage de Paris (anciennement de la collection Chester Beatty, vendu à Londres par Sotheby's le 24 juin 1969, lot 69), une miniature des anges présentant la sainte Plaie rajoutée dans un livre d'heures à l'usage de Paris peint par Georges Trubert (Waddeson Manor, ms. 21), une partie du *Missel à l'usage de Paris* vers 1490 (Paris, BnF, ms Lat. 859), les *Traités théologiques* vers 1490 (Paris, BnF, ms Fr. 9608) et les *Heures à l'usage de Chartres* vers 1490-95 (Paris, BnF, ms Lat. 1421). Isabelle Delaunay ajoute à cet ensemble huit livres d'heures : ms NAL 3115, ms. Arsenal 414 et ms. Arsenal 1181 (Paris, BnF) ; cod. brev. 5 (Stuttgart, Wurttembergische Landesbibliothek) ; un manuscrit de la collection Mirodin aujourd'hui à la Biblioteca nacional à Madrid ; deux manuscrits acquis par la Morgan Library (New York) ; un livre à l'usage de Paris vendu par Sotheby's le 10 décembre 1980 (lot 110) ; et un manuscrit dans une collection particulière. Ina Nettekoven ne retient que neuf des attributions de N. Reynaud pour le Maître d'Anne de Bretagne [alias Maître de la Rose de l'Apocalypse] : les *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, les deux livres d'heures du musée Condé, les *Heures Salting*, la miniature du livre d'heures de Waddeson Manor (ms. 21), un livre d'heures à la Morgan Library (M. 1110) et trois missels (Bib. Mazarine, ms. 412 ; BnF, ms. Lat. 859 et le troisième dans une collection particulière). F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 265-268 ; I. Delaunay*, Echanges artistiques...*, p. 185-186 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 46-55.

[233] Charles Sterling lui attribue le *Portrait d'un jeune homme* daté vers 1500 et conservé au Metropolitan Museum of Art (acc. no. 32.100.115). Egalement réalisée vers 1500, une peinture murale représentant l'Arbre de Jesse au mur sud de l'Eglise St-Séverin à Paris lui est associée. Ch. Sterling, *La Peinture médiévale...*, II, p. 374-379 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 44-45.

[234]Les xylographies du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne sont regroupées en trois séries et une grande gravure sur bois, la *Grande Passion*. Les trois séries sont *La Passion du Christ* en huit scènes [la Cène, Christ sur le Mont des Olives, l'Arrestation du Christ, la Flagellation, *Ecce Homo*, le Portement de la Croix, la Résurrection et *Noli me tangere*], *L'enfance du Christ* en trois épisodes [deux représentations de l'Annonciation et une Nativité] et sept images de dévotion [saint Nicolas, sainte Marguerite, La Vierge entourée des anges, le couronnement de la Vierge au rosaire, la Vierge au crescent de lune, la Vierge couronnée par des anges et saint François d'Assise]. I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 116.

[235] Son style est reconnaissable dans plusieurs vitraux d'églises parisiennes et de la région de Rouen réalisés soit d'après des patrons qu'il aurait fournis, soit par l'adaptation de ses gravures. A Paris on lui attribue les vitraux de la chapelle de l'hôtel de Cluny ; la rose occidentale de la Sainte-Chapelle ; le vitrail de saint Vincent et saint Sixte dans le bras nord du transept de Saint-Germain-l'Auxerrois ; la *Vie de saint Marie-Madeleine* de la 15e baie de Saint-Gervais ; plusieurs panneaux de l'église Saint-Merry (une *Vie de saint Marie-Madeleine* [baie 125], les *Miracles du Christ* [baie 123], une *Vie de saint Jean-Baptiste* [baie 121] une *Vie de la Vierge* [baie 120] et une *Vie de Saint-Thomas* [baie 119]) ; une *Vie de la Vierge* dans la deuxième travée du déambulatoire nord

livres imprimés, son atelier a produit « une grande partie des œuvres qui virent le jour à Paris et ailleurs au cours des vingt dernières années du XV^e^ siècle et des dix premières années du XVI^e^ siècle[237] », soit précisément les membres de la grande « famille stylistique » à laquelle appartient la tenture de la *Dame à la licorne*.

3. *La Dame à la licorne dans l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*

Il y a près de cent ans, Henry Martin a affirmé que « les tapisseries [de la *Dame à la Licorne*] ne se rattachent à aucun type connu »[238] ; or, la définition du corpus d'œuvres du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne permet d'élargir la famille dans laquelle se place la *Dame à la licorne* en l'ouvrant à d'autres techniques. Certains détails avaient déjà permis de regrouper cette tenture avec la figure de Pénélope, fragment des *Femmes illustres*, et l'*Histoire de Persée*[239] : la coiffure à aigrette, notamment, est portée non seulement par les personnages féminins de ces trois tentures mais aussi par d'autres figures féminines conçues par le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, telles que Bethsabée et ses servantes [Figure 39 & Figure 56] ou encore les sibylles [Figure 40]. Or, cette coiffure n'est pas l'unique détail qui rattache ce groupe stylistique à la

---

de Saint-Etienne-du-Mont [baie 105]. En Normandie, on note les vitraux dans les églises rouennaises de Saint-Romain (baie 112, *Vie de saint Jean-Baptiste*), de Saint-Patrice et de Saint-Godard [baie 6, *Vie de la Vierge*], ainsi qu'à Saint-Lô de Bourg-Achard (baie 2, *Vie de saint Jean-Baptiste*) et à Saint-Jean d'Elbeuf (baie 6, *Vie de la Vierge*). J. Lafond, « La Renaissance », p. 215-216 et p. 249-250 ; G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 36-37 ; M. Hérold, « Le maître de la Vie de saint Jean-Baptiste : un nom de convention », dans *Vitraux parisiens de la Renaissance*, Paris, 1993, p. 62-80.

[236] En dehors de la tenture de la *Dame à la licorne,* les tapisseries dont les patrons semblent avoir été conçus par l'atelier du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne ou au moins à partir de ses modèles sont *La Chasse à la licorne* de la Cloisters Collection du Metropolitan Museum, les fragments de la série des *Femmes illustres* du Musée des Beaux-Arts de Boston, l'histoire de *Persée* (collection particulière) et la *Vie de la Vierge* donnée à la cathédrale de Bayeux et aujourd'hui conservée à Paris au Musée de Cluny. Toutefois, Charles Sterling refuse de lui associer les petits patrons de la *Dame à la licorne* et de l'*Histoire de Persée ;* il lui attribue les modèles pour la *Chasse à la licorne* et nomme ainsi ce peintre le Maître de la Chasse à la licorne. Selon lui, un deuxième artiste aurait dessiné les patrons pour les tentures de la *Dame à la licorne,* l'*Histoire de Persée* et *Narcisse devant une fontaine* ; Sterling nomme celui-ci le Maître de la Dame au lion et à la licorne. Les deux artistes auraient collaboré sur le projet des *Femmes illustres* et le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne aurait alors influencé son confrère. G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 38-44 ; Ch. Sterling, *La Peinture médiévale...*, II, p. 347-55 et p. 369-72 et p. 391-93 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 265.

[237] Alain Erlande-Brandenbug juge ce corpus beaucoup trop vaste pour être crédible. Or, il ne tient pas compte de la grande polyvalence et de la mobilité des modèles artistiques à cette époque. Si on ne peut affirmer que le Maître d'Anne de Bretagne ait conçu chaque projet, on peut néanmoins accepter l'étendue de son influence. A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 166.

[238] H. Martin, « *La Dame à la licorne* », p. 160.

[239] M. Crick-Kuntziger, « Un Chef-d'oeuvre inconnu… », p. 3-20 ; *cf. supra,* p. 6-7.

production de l'héritier de Colin d'Amiens, car des caractéristiques générales comme des motifs très précis trouvent leur source dans cet atelier au tournant du XVI[e] siècle.

Les personnages qui animent la tenture sont typiques des figures féminines produites par le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne[240]. Elles reproduisent toutes la longue silhouette, légèrement cambrée avec un buste plat et une taille haute qui caractérise la figure de la Vierge de l'Annonciation [Figure 37a] mais également celle d'Eve [Figure 50] ou de Bethsabée [Figure 56]. La nudité de ces deux dernières permet de mieux apprécier les proportions et le raffinement accentués par les bras sinueux jusqu'aux mains fines. De même, les visages sont tous d'un même type. Ovales, ils s'articulent par un petit menton et un front large et haut, avec les yeux aux paupières lourdes et un nez très fin qui se termine par un bout légèrement arrondi. Sans sourire et avec les yeux souvent mi-clos, les dames témoignent d'un calme presque mélancolique, que l'on voit très clairement en comparant la *Vue* [Figure 3] et la Vierge à l'enfant des *Heures Séguier* [Figure 55] ou à la mère du Christ dans la scène de la Déploration [Figure 54], détail du vitrail de la *Passion*.

Les vêtements sont un élément essentiel dans la caractérisation des dames de la tenture et jouent un rôle primordial dans l'art du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Les robes et les parures sont des créations uniques qui individualisent chaque dame : simulant brocarts, velours, soies, draps d'or et autres trésors textiles, les vêtements tombent dans de magnifiques plis nets et complexes. Typique du maître, la richesse des matières et leurs effets sensuels sont reproduits avec un réalisme magistral que ce soit dans les enluminures, comme le *Bain de Bethsabée* [Figure 56], ou dans d'autres tapisseries, telle que le « Retour au château », moitié droite du dernier panneau de la *Chasse à la licorne* [Figure 42e]. A ces caractères généraux s'ajoutent de nombreux détails qui reviennent dans toute la production du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne de sorte que chaque panneau semble être un collage de plusieurs motifs représentatifs de son œuvre.

a. Le Goût

Le panneau du *Goût* [Figure 1] présente une forte ressemblance avec différents exemples du *Bain de Bethsabée*[241], et surtout celle figurant dans les *Heures* imprimées par Pigouchet pour Simon Vostre le 16 septembre 1496 [Figure 39]. Malgré la différence de sujet, les figures féminines de la tapisserie reproduisent le positionnement de Bethsabée et de sa dame de compagnie qui lui présente un miroir à gauche. Dans l'enluminure et le panneau tissé, la servante se baisse légèrement en projetant son genou droit pour tendre un riche objet en or massif à sa maîtresse : l'héroïne de l'Ancien Testament reçoit un miroir doré alors que la dame du *Goût* reçoit une coupe remplie de

[240] G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 40.

[241] G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 41.

friandises blanches. Les deux suivantes portent la même coiffe en résille et une robe fendue sur le côté et tenue par un riche fermail. Identique aux broches décorant le vêtement de l'ange de l'*Annonciation*, ce dernier détail revient fréquemment dans le répertoire du Maître d'Anne de Bretagne. Le positionnement de son corps reproduit d'ailleurs parfaitement celui de Gabriel. Quant à la figure centrale du panneau de tapisserie, elle rappelle notamment Bethsabée des *Heures Séguier* [Figure 56], car non seulement le physique est similaire, mais aussi sa position, ses bras étant simplement inversés par rapport à la composition de l'enluminure.

Différence plus importante entre le panneau et les illustrations de Bethsabée, la dame ne porte pas un diadème, mais un voile tenu par une bande dorée. Ce détail se retrouve dans une autre œuvre du même artiste, l'*Histoire de Persée* [Figure 8] dans laquelle la nymphe assise sur un cygne porte une coiffe formée d'un serre-tête et un voile flottant au-dessus de ses épaules[242]. La dame du *Goût* trouve une autre « sœur » dans les fragments du panneau de la *Capture par la jeune fille*, de la série de la *Chasse à la licorne* [Figure 42d] dans lequel une demoiselle à la même silhouette élancée tient son bras gauche plié en hauteur. Ces comparaisons fournissent les sources probables des figures principales comme des éléments secondaires : la clôture aux rosiers qui ferme la composition de la *Capture* et qui délimite le fond de l'îlot du panneau du *Goût* par exemple. Certaines figures, qui semblent à première vue faire partie de la production standardisée des mille-fleurs, viennent pourtant du répertoire du maître, comme ce petit singe assis au premier plan : l'animal qui illustre le sens du *Goût* est reproduit très exactement avec une fonction similaire dans la gravure de la *Tentation d'Adam et d'Eve* [Figure 50]. Par ailleurs, le dessin de la flore et de la faune dans cette illustration gravée est fortement apparenté au style des fleurs et des animaux des fonds fleuris rouge et bleu de la tapisserie.

b. L'*Ouïe*

Le panneau connu sous le nom de *l'Ouïe* [Figure 2] est également apparenté à la scène du « Bain de Bethsabée » des *Heures* imprimées par Pigouchet [Figure 39] : la suivante qui actionne les soufflets de l'orgue occupe la même position dans la composition que celle qui porte un plateau rempli de fruits dans la gravure. Les deux figures sont présentées de trois-quarts avec les bras pliés à hauteur de la taille pour servir leurs dames ; elles portent des robes très similaires avec un décolleté carré et des manches très larges. Quant à la dame qui joue de l'orgue, elle présente des liens avec plusieurs figures du répertoire du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, dont la Pénélope [Figure 7a] mentionnée plus haut. Ces deux personnages portent elles-aussi des robes au décolleté carré et aux emmanchures larges, dont les grands plis retombent un peu en arrière pour

[242] M. Crick-Kuntziger, « Un Chef-d'oeuvre inconnu...», p. 10.

découvrir des manches de chemise transparente aux poignets décorés de pierres précieuses ; elles arborent la même coiffure particulière qui revient fréquemment dans les compositions du maître. Pénélope et la dame de l'*Ouïe* ont les cheveux torsadés en deux grosses mèches remontées et attachées en aigrette au sommet de la tête pour tenir un voile. Enfin, cette figure a été réemployée dans une tapisserie attribuée au corpus du Maître et qui date de la fin du XV[e] siècle : la Vierge de la scène de « Marie et Joseph dans leur maison » [Figure 43b] de la tenture de la *Vie de la Vierge* de Bayeux reproduit très exactement la pose de la dame de l'*Ouïe*. Malgré la simplification des vêtements due à un sujet très différent et le manque de finesse résultant sans doute d'une moindre qualité de transposition de modèle ou de tissage, les deux dames se superposent très précisément, silhouette et attitude étant tout à fait identiques.

c. La *Vue*

Le détail « signature » des cheveux en aigrette revient encore dans le panneau appelé la *Vue* [Figure 3], mais avec une légère différence : ici la dame laisse voir la moitié de ses cheveux qui tombent jusqu'aux reins. Cette variante réapparaît dans la bordure de l'illustration imprimée du *Calice de la sainte plaie* [Figure 52] ; ici l'activité de la « Cueillette des fruits » est faite par une figure féminine portant une partie de ses cheveux en deux mèches torsadées et jointes au sommet de son front, le reste de sa chevelure épaisse tombant dans son dos. Ce type de coiffure est porté également par la suivante au premier plan à gauche dans la version gravée du Bain de Bethsabée du 16 septembre 1496 [Figure 39]. Ce personnage offre une autre similitude avec la scène de la *Vue* : le riche miroir doré qu'il porte est exactement du même type que celui que la dame de la tapisserie présente à la licorne. L'accessoire et la position assise de la dame rappellent également la composition que le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne a conçue pour figurer la personnification de Tempérance dans les *Heures à l'usage de Xaintes* imprimées pour Vostre vers 1507 [Figure 57]. Or, la composition de la *Vue* présente un fort lien visuel avec la tapisserie de la *Capture par la jeune fille* [Figure 42d]. Malgré l'état fragmentaire de celle-ci, il est facile de repérer la composition identique dans les deux exemples : la main que la dame pose sur le cou de la licorne et le bout de son bras droit recouvert des plis d'un riche brocart sont parfaitement reproduits dans le fragment de la *Chasse à la licorne*[243].

Enfin, l'artiste a représenté le sujet de la *Vue* très précisément dans une illustration trouvée dans la traduction française des *Stultiferae Naves* de Josse Bade, publiée vers 1510 à Lyon. L'incarnation de la folie née du sens de la vue [Figure 59] prend la forme d'une élégante dame, typique du répertoire du Maître d'Anne de Bretagne, tenant le même miroir que l'on a vu dans de

[243] G. Souchal, « Un Grand Peintre français… », p. 40.

nombreux exemples. Cette image présente non seulement un lien thématique et stylistique avec le panneau de la *Vue*, il fournit également un fort parallèle avec la figure principale du *Goût*. Le buste de dame de cette tapisserie et celui de la personnification de la folie sont placées dans le même positionnement et habillées dans des robes très proches.

d. L'*Odorat*

La fabrication d'un chapelet de fleurs illustré par le quatrième panneau dit l'*Odorat* [Figure 4], est un sujet fréquemment illustré dans l'art de la fin du Moyen Age, y compris dans l'œuvre peint et gravé du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Bien que l'utilisation de ce motif pour symboliser le mois de mai dans ses illustrations de calendrier des livres de prière [Figure 60 & Figure 217] ne prouve pas que le peintre est l'auteur des modèles de la tenture, l'accumulation d'autres détails retrouvés dans son corpus renforce cette hypothèse. Les scènes de Bethsabée [Figure 39 & Figure 56] fournissent encore des parallèles intéressants, car la suivante qui présente le plateau rempli de fleurs à la dame de l'*Odorat* semble être un mélange des deux servantes à gauche et à droite du premier plan dans la scène du Bain que l'on retrouve dans les *Heures* imprimées pour Pigouchet. Autre détail frappant, le banc sur lequel est assis un petit singe est repris comme prie-Dieu dans la scène de l'Annonciation des *Heures de Séguier* [Figure 45].

e. Le *Toucher*

La scène suivante [Figure 5] semble relativement limitée dans ses détails. Elle présente néanmoins un fort lien avec la production du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, car la figure centrale est apparentée visuellement à un certain nombre de personnages féminins créés par cet artiste. La dame du *Toucher* porte un diadème avec un ornement à pointe que l'on retrouve sur la tête de Bethsabée dans la scène du Bain des *Heures de Séguier* [Figure 56], et les deux figures sont positionnées dans des postures très proches – les seules différences étant la nudité de Bethsabée et l'orientation de sa tête vers la droite. Une autre différence réside dans la représentation des cheveux de la dame du *Toucher*, qui les porte entièrement détachés comme la figure d'Eve dans l'illustration de la *Tentation d'Adam et d'Eve* [Figure 50] ou encore comme la « Vierge aux litanies » [Figure 58] dans les *Heures* de Thielman Kerver imprimées en 1505.

f. *A MON SEVL DESIR*

Intitulé par convention *A MON SEVL DESIR,* le dernier panneau [Figure 6] mettant en scène la présentation des bijoux reprend certains éléments déjà vus : les coiffures à aigrettes portées par les deux personnages ; la suivante à gauche apparentée aux figures similaires dans les scènes du « Bain de Bethsabée » ; le singe au premier plan identique à la figure simiésque dans la scène du *Goût*…

Tous ces détails sont encadrés par la tente brodée ; servant à organiser la composition, cet élément se retrouve dans d'autres exemples attribués au Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Dans la tenture, ce détail prend une forme luxueuse qui simule les effets de riches étoffes de soie et de drap d'or, le tout brodé par un fil d'or. Ce motif joue le même rôle structurel dans l'illustration du *Calice de la sainte plaie* [Figure 52], mais en raison de la monochromie de la gravure, la tente semble plus modeste. Or, l'artiste reproduit la richesse des détails dans la bordure et la frange au sommet de la tente, ce qui rappelle très clairement celle de la présentation des bijoux. Par ailleurs, la précision de la gravure permet de simuler de manière plus convaincante l'effet drapé des pans tombants alors que la tente de la tapisserie présente des plis nettement moins compliqués.

***

Le rattachement des petits patrons de la *Dame à la licorne* à la production de l'atelier perpétuant la tradition du Maître de Dreux Budé et de Colin d'Amiens reste l'attribution la plus convaincante. En raison de la datation généralement acceptée pour la production de la tenture, la conception de celle-ci est associée à la troisième génération, représentée par le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Non seulement sa personnalité artistique semble dominer la production de l'atelier, mais aussi son œuvre trouve de nombreux échos à travers les six panneaux qui constituent la tenture de la *Dame à la licorne*. Or, jusqu'à la découverte miraculeuse (et peu probable) d'un contrat ou de tout autre document détaillant la commande et la production de ce projet, l'attribution définitive des petits patrons et éventuellement des cartons reste au mieux une hypothèse convaincante, et il ne faut pas oublier plusieurs facteurs qui obligent à une certaine réserve quant à l'identification de l'artiste.

D'abord, la réalité de l'activité du peintre à cette époque peut obscurcir l'identité artistique à l'origine d'un projet. Dans un tel atelier polyvalent et prolifique, plusieurs artistes sont employés afin de répondre à la forte demande d'une grande variété d'œuvres et d'objets. Pour garantir la haute qualité d'une production qui doit représenter une sorte de « marque de commerce » artistique, les associés d'une même échoppe travaillent dans un style homogène, reproduisant souvent les modèles du maître dirigeant[244]. Une étude attentive des œuvres attribuées à cette troisième génération d'artistes parisiens révèle plus d'une main dans les différentes versions des mêmes compositions ou au sein d'un même manuscrit[245], et certains de ces exemples « irréguliers » trouvent des similitudes

[244] C. Geisler Andrews, « The Boucicaut Masters », *Gesta*, vol. 41, n° 1, 2002, p. p. 29-38.

[245] Isabelle Delaunay identifie deux artistes qui continuent l'atelier de Colin d'Amiens à Paris, le Maître d'Anne de Bretagne et le Maître de Charles VIII ; ce dernier travaille dans un style plutôt archaïque qui intègre des influences de Colin d'Amiens, du Maître d'Anne de Bretagne, ainsi que du Maître François et du Maître du

avec la *Dame à la licorne*. On pourrait éventuellement envisager la possibilité que la tenture soit l'œuvre d'un artiste travaillant sous le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, dont le corpus fournit une forte inspiration ou un modèle que l'associé interprète à sa façon[246]. Cela pourrait expliquer certaines divergences ou légères maladresses par rapport aux œuvres du maître dirigeant.

Si cette organisation impliquant plusieurs artistes travaillant dans un même atelier permet d'assurer la qualité d'une production de style homogène et de techniques diversifiées sur plusieurs générations, elle peut compliquer l'attribution d'une œuvre à un artiste ou à un autre. La tenture de la *Dame à la licorne* n'échappe pas à cette difficulté qui s'accentue s'il est tenu compte de l'étendue de la carrière de Colin d'Amiens. Avec la récente découverte du contrat pour la *Mise au tombeau* sculptée de Malesherbes, il est possible de prolonger les dates d'activité de l'artiste qui a formé la troisième génération et, éventuellement, de lui attribuer certaines œuvres jusqu'alors assignées à ses successeurs. Le fragment de Pénélope [Figure 7a] correspond particulièrement à son style : avec une silhouette moins élancée, un front très haut et des traits de visages moins raffinés, cette figure présente une certaine parenté avec les personnages féminins que l'on retrouve dans la *Résurrection de Lazare* [Figure 25] ou dans les petits patrons pour la *Guerre de Troie* [Figure 29 & Figure 35]. La fin de sa carrière datée vers 1495, Colin d'Amiens aurait pu concevoir non seulement les *Femmes illustres* mais aussi les six dames de la tenture au Musée national du Moyen Age.

Même si l'on ne peut identifier avec certitude le nom d'un artiste responsable pour les petits patrons (et les cartons) de la tenture de la *Dame à la licorne*, il est certain que ce projet est né dans un atelier parisien de la fin du XV^{e} siècle, dont la production est désormais bien connue grâce,

---

Cardinal de Bourbon. Le caractère conservateur de son styl semble se confirmer par le livre d'heures de l'Arsenal (ms 414) qu'Isabelle Delaunay lui attribue : exécuté sur un parchemin extrêmement fin, ce manuscrit comporte « un tracé épais et des repentirs comme si le peintre avait glissé le modèle sous le parchemin et calqué le schéma ». Elle lui attribue quelques manuscrits (BnF ms lat 1275, ms lat 1289 et Arsenal 414), les *Heures de Charles VIII* imprimées par Antoine Vérard ainsi que la tenture de la *Vie de la Vierge* de Bayeux. Elle voit même son influence dans « l'aspect anecdotique » du panneau du *Toucher* de la *Dame à la licorne* . Ina Nettekoven définit trois personnalités artistiques distinctes au sein du même atelier à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle : le Maître d'Anne de Bretagne, le Maître de Charles VIII et le Maître des Traités théologiques. Elle attribue au Maître de Charles VIII deux manuscrits : un livre d'heures peint pour Charles VIII (Heribert Tenschert, Bibermühle, Suisse) et un livre d'heures à l'usage de Chartres (BnF ms lat 1421) habituellement compris dans le corpus du Maître d'Anne de Bretagne. D'après elle, Le Maître des Traités Théologiques serait responsable pour le manuscrit des *Traités théologiques* (BnF, ms Fr. 9608) attribué au Maître d'Anne de Bretagne et un livre d'heures à l'usage de Rome inédit (Heribert Tenschert, Bibermühle, Suisse), daté autour de 1490. I. Delaunay*, Echanges artistiques...*, p. 216-220 ; I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 56-59.

[246] Ina Nettekoven attribue la majorité des tapisseries issues de cet atelier à l'artiste qu'elle identifie comme le Maître des Grandes Heures (d'après elle un associé principal du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne). Elle note avec justesse la difficulté à attribuer la conception initiale d'une tapisserie à un peintre précis en raison de la nature collaborative de la production des tapisseries. I. Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose...*, p. 44.

surtout, aux travaux de Nicole Reynaud[247] et Geneviève Souchal[248]. Rattachées au courant artistique initié par le Maître de Dreux Budé, les tapisseries peuvent être considérées comme un élément clé dans le corpus de cet atelier influent et prolifique dirigé par le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Malheureusement, la suite de l'histoire de la production de ces tapisseries n'est guère concluante car il est encore plus difficile de déterminer avec précision la localisation du tissage de la série. Le fait qu'un peintre parisien dessine les petits patrons et éventuellement les cartons de la tenture ne signifie pas forcément que l'œuvre finale ait été tissée dans la capitale française. Malgré l'apparente impossibilité de situer son tissage dans une ville ou une région précise, cette question est fondamentale à l'étude de la *Dame à la licorne*.

[247] N. Reynaud, « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 15e année, n° 1, 1965, p. 171-182 ; *Id.,* « Un peintre français cartonnier de tapisseries… » *La Revue de l'art*, XXII, 1973, p. 6 – 21 ; *Id.,* « Les vitraux du chœur de Saint-Séverin », *Bulletin monumental*, 143-I, 1985, p. 25-40 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 58-69.

[248] G. Souchal, « Un Grand Peintre français…», p. 22-49.

Chapitre 3. Le tissage de la *Dame à la licorne*

Si la circulation des modèles, des cartons et même des liciers confère un grand dynamisme à l'industrie de la tapisserie, cette dynamique peut rendre hors de propos la question de la « nationalité » d'une tenture[249]. Une tapisserie pourrait être conçue par un peintre italien et tissée ensuite dans des ateliers bruxellois employant des liciers originaires de différentes villes plus ou moins éloignées[250]. Une telle œuvre, est-elle italienne de par l'auteur de ses patrons ou brabançonne de par le lieu de tissage ? S'ajoute à cette question épineuse de la paternité d'une tapisserie, le problème du manque de documentation concernant la commande et la production de la *Dame à la licorne*, qui empêche de déterminer définitivement son lieu de tissage. Au mieux, on peut tenter de définir les caractéristiques particulières de la tenture pour ensuite identifier les centres qui produisent à la même époque des exemples similaires tant sur le plan stylistique que technique, sans pour autant arriver à une conclusion. En effet, l'organisation de la production permet à un atelier d'engager un artisan pour produire une œuvre dans une technique étrangère à la région, comme le montre l'exemple de Jean de Haze : ce haut-licier lillois a été convoqué à Bruxelles pour y produire la tapisserie aux armoiries de Philippe le Bon en 1466[251].

A. Les débuts de l'historiographie du tissage

Malgré tant d'obstacles, la question du tissage de la *Dame à la licorne* suscite un vif intérêt, plusieurs théories ayant été proposées depuis sa redécouverte au château de Boussac. Parmi les moins probables, celle du Prince Zizim qui y aurait apporté la tenture lors de son exil en France ordonné par son frère le Sultan Bazajet II, fantaisie qui se répète avec plus ou moins de sérieux depuis le XIX^{e} siècle[252]. Les tentatives pour rattacher la *Dame à la licorne* à des origines françaises se sont souvent inspirées d'autant de romantisme. Alors que l'hypothèse d'un tissage dans le centre de

[249] Comme le rappelle F. Joubert la compréhension du sujet reste définitivement incomplète en raison du grand nombre d'incertitudes. Qu'il s'agisse du vocabulaire, de l'émergence et l'organisation de cette « industrie » ou bien de la réalisation des œuvres spécifiques, l'historien de la tapisserie est constamment confronté à un manque perpétuel de donnés concrètes et facilement interprétables. F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 36-40.

[250] Tel est le cas pour les *Actes des Apôtres* dont les petits patrons et les cartons ont été dessinés dans l'atelier de Raphaël et ensuite envoyés à Bruxelles où le tissage sera organisé par le marchand-tapissier Pierre d'Enghien en 1516. J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 121. La diversité des origines des tapissiers est attestée par le registre de ce métier qui enregistre environ 500 noms entre 1417 et 1446, la majorité étant d'origine picarde ou tournaisienne. F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes...», p. 92.

[251] *Cf. infra,* p. 73-75.

[252] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 77.

la France relève d'une erreur d'interprétation de documents d'époque[253], la théorie des ateliers nomades semble naître d'un fantasme quelque peu nationaliste. En raison du grand nombre d'exemples de tentures à fonds de fleurettes retrouvées en France et en particulier dans la vallée de la Loire, on a voulu croire que les mille-fleurs, dont la *Dame à la licorne*, résultaient d'une production artistique stimulée par la présence de la cour royale dans cette région. N'ayant aucune documentation, ni la preuve de l'existence d'ateliers implantés durablement en Touraine, on explique que les mythiques liciers ambulants aux bords de la Loire auraient produit des commandes dans les différents châteaux[254]. La cour de Bourbon a aussi été évoquée comme étant à l'origine de la tenture. Approuvant le regroupement établi par Mme Crick-Kuntziger, Pierre Verlet a rappelé les liens que les commanditaires de la *Dame à la licorne* et de l'*Histoire de Persée* avaient avec le milieu bourbonnais. Les familles Le Viste et Guillard étant au service des ducs de Bourbon, les commanditaires auraient admiré les tapisseries de la famille ducale et par émulation fait appel aux liciers responsables d'une tenture de la *Dame à la licorne* ayant appartenu au Cardinal de Bourbon connue grâce à un dessin de la collection Gaignières [Figure 61][255]. Outre le fait qu'il est problématique de faire une comparaison stylistique entre des tentures existantes et une troisième connue uniquement par un dessin tardif, l'implantation des ateliers de tapisserie dans le Centre date de l'extrême fin du XVI^{e} siècle, bien après l'exécution de la *Dame à la licorne*.

Aujourd'hui, devant l'absence totale de documentation sur la production de la série, Fabienne Joubert tient le lieu précis de sa production pour définitivement indéterminé[256]. Néanmoins, d'autres auteurs veulent situer le tissage dans les villes des anciens Pays-Bas bourguignons, se basant sur des arguments circonstanciels de l'histoire et des observations plus ou moins subjectives de la qualité du tissage. Certes, la tenture présente d'évidents liens techniques avec des panneaux tissés dans les villes flamandes et brabançonnes, mais surtout les Pays-Bas

[253] *Cf. supra,* p. 3.

[254] J. J. Marquet de Vasselot a proposé les ateliers nomades pour expliquer la grande concentration de tapisseries dans la vallée de la Loire ; sa théorie était rapidement acceptée, notamment par J. Guiffrey . Malgré l'impossibilité technique d'un atelier de tapisserie ambulant et la renonciation de l'auteur de sa propre hypothèse, on a continué à l'évoquer jusqu'au milieu du XX^{e} siècle tout en rappelant le manque de preuves formelles et la possibilité d'autres centres de production. J. J. Marquet de Vasselot, *Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy*, t. IV, 1908, p. 21-28 ; J. Guiffrey, *Les tapisseries du XII^{e} à la fin du XVI^{e} siècle*, 1913, p. 49 & 80, cités par S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 254. H. Göbel, 1928, I, p. 270-273 ; F. Salet, *Catalogue de l'exposition « La tapisserie française au Moyen Age à nos jours »*, Paris, Musée d'Art Moderne, 1946, n^{os} 70-75, cités par F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 82. Le dernier auteur à notre connaissance à évoquer cette théorie fantaisiste est R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 68 et 72.

[255] P. Verlet, « Les Origines de la tenture de la *Dame à la licorne* », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 22 May 1957, p. 85 ; P. Verlet et F. Salet, *La Dame à la licorne*, p. 44.

[256] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 82.

jouissent durant le XV^e^ et XVI^e^ siècles d'un quasi monopole du tissage de luxe, une activité économique et artistique qui représente une des plus grandes ressources de la région[257].

B. Les anciens Pays-Bas bourguignons et le marché de la tapisserie à la fin du Moyen Age

Si les ducs de Bourgogne comptent parmi les princes les plus puissants de l'Europe au XV^e^ siècle, c'est en grande partie grâce à la richesse générée par les centres urbains de leurs provinces septentrionales. Avec un emplacement stratégique sur les routes de transport maritimes et terrestres, les villes des anciens Pays-Bas bourguignons délaissent la production et la vente de draps au XIV^e^ siècle pour se spécialiser dans la production et la distribution des produits de luxe. S'il n'est guère d'objet que l'on ne peut se procurer dans les villes du Nord[258], c'est surtout la tapisserie qui offre une nouvelle source de travail pour tous les métiers qualifiés dans le textile – filature, teinture et tissage[259]. Les Walois à Arras, les Grenier à Tournai, les van Aelst à Bruxelles… dans chaque ville, l'industrie de la tapisserie est promue par des familles puissantes. Leurs réseaux commerciaux diversifiés à l'échelle internationale, leur prééminence dans les oligarchies urbaines et leurs vastes fortunes sont des facteurs indispensables à cette floraison artistique et commerciale.

La domination de ces villes dans la production et la distribution des objets d'art s'explique aussi par la forte concentration d'artistes qui y travaillent[260]. Entre 1454 et 1530, le métier des imagiers à Bruges enregistre 304 maîtres et 374 apprentis, dont près de 60% comptés sur seulement une vingtaine d'années, entre 1454 et 1475[261]. La croissance de la production chez les liciers bruxellois entraîne l'augmentation du prélèvement sur le scellage qui passe de 7 sous 6 deniers de gros à 16 florins en 1472[262]. A la même époque, leur débit est si important que l'ancien système de contrôle de qualité doit être remplacé par un nouveau cahier des charges : à partir de 1472, l'inspection des tapisseries se fait désormais pendant que les pièces sont encore sur le métier à tisser

[257] F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 93 ; S. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 88.

[258] S. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 87.

[259] F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 25 ; S. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 71.

[260] L. Campbell, « The Art Market in the Southern Netherlands...», p. 190.

[261] W. Blockmans, « The Creative Environment, » in M.W. Ainsworth (éd.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges : An Interdisciplinary Approach*, (New York and Turnhout, 1995), p. 14, cité par S. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 77.

[262] S. Schneebalg-Perelman, « Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV^e^ siècle à la pré-Renaissance », dans *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, catalogue de l'exposition organisée par le Ministère de la Culture et les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 22 janvier-7 mars 1976, p. 164.

au lieu de vérifier le produit final, évitant ainsi que l'on fasse passer des produits étrangers pour un ouvrage bruxellois[263].

Puisque la plupart des grands centres urbains des anciens Pays-Bas bourguignons produisent des tapisseries à la fin du Moyen Age, de nombreuses villes de cette région ont été suggérées comme le lieu de fabrication de la tenture de la *Dame à la licorne*, à partir de preuves plus ou moins convaincantes. En se basant sur de critères stylistiques, techniques ou même sur de simples probabilités, les historiens ont pu proposer Arras, Bruxelles et Tournai.

Si la ville d'Arras a parfois été avancée comme éventuel lieu de tissage de la *Dame à la licorne*[264], les arguments en faveur de cette attribution sont au mieux circonstanciels. Bien que cette ville ait dominé le marché du tissage de luxe dans la première moitié du XV^{e} siècle, sa prééminence s'éclipse dans le dernier quart du XV^{e} siècle, lorsqu'Arras est cédée à Louis XI en 1477[265]. Malgré d'apparents liens stylistiques avec des ouvrages attribués par convention à Arras ou de faits historiques associant la famille Le Viste sporadiquement à cette ville[266], l'industrie de tissage arrageoise, quoiqu'active à l'extrême fin du XV^{e} siècle, ne semble pas être en mesure de réaliser une œuvre de la qualité de la *Dame à la licorne*. C'est surtout la ville de Bruxelles qui domine la production à cette époque et la capitale brabançonne est également évoquée comme lieu probable du tissage de la tenture. L'argument ne vient pas uniquement de la prépondérance d'ouvrages bruxellois, mais surtout des documents relatifs à la production du genre mille-fleurs dans cette ville.

[263] D. Eichberger, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands...», p. 33-34.

[264] Jean Lestocquoy ne s'autorise pas à reconnaître Arras comme le lieu de production de la *Dame à la licorne,* mais évoque cette ville en réaction à la tendance historiographique à chercher à tout prix à désigner une ville comme « la source » du style mille-fleurs . Carmen Decu Teodescu suggère qu'Arras est une ville possible pour la réalisation de la tenture, car Antoine Le Viste II (qu'elle identifie comme le commanditaire) y est présent pour des raisons professionnelles à l'époque ou la *Dame à la licorne* est réalisée. On peut retrouver, effectivement, des liens stylistiques avec des tentures attribuées par convention à la ville d'Arras – la *Dame au faucon* et les deux versions du *Couple seigneurial au faucon*, toutes trois conservées au Metropolitan Museum. Bien que leur production se situe au début du XV^{e} siècle, ces panneaux semblent être, à première vue, des ancêtres stylistiques de la *Dame à la licorne* par leur composition. Par ailleurs, on y retrouve un même esprit poétique mettant en scène des représentations gracieuses de la culture nobiliaire au sein d'un jardin suggéré par le fond de fleurettes. On peut également signaler la parenté stylistique entre les animaux qui habitent la *Dame à la licorne* et les trois tentures du musée new-yorkais. Mais ces derniers présentent tous d'importantes zones de retissage produites par des réparations ultérieures ou des raccommodages utilisant des pièces plus récentes. Les liens stylistiques avec la *Dame à la licorne* résultant précisément de ces interventions tardives, ils ne peuvent pas être considérés comme représentatifs d'ouvrages arrageois au tournant du XVIe siècle. Leur attribution à Arras relève, surtout du statut de cette ville, premier centre de tissage vers 1410, époque d'origine de ces tapisseries. J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 117 ; A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 131-136 ; C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*...», p. 364.

[265] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...*, p. 20.

[266] En 1499, Antoine Le Viste II séjourne à Arras où il assiste aux côtés du chancelier de France à l'hommage déclaré par Philippe le Beau à Louis XII . G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 258.

Connue dès le XIV^e^ siècle[267], la production bruxelloise est en croissance permanente pendant le XV^e^ siècle. La qualité des ouvrages est garantie par la stricte régulation[268] imposée par la puissante guilde des liciers[269] en étroite collaboration avec les peintres locaux dans la réalisation des patrons et cartons[270]. Ces facteurs contribuent à la perfection du « style de tapisserie de caractère monumental nettement bruxellois[271] » et sont la signature du « triomphe » des tentures de Bruxelles, qui tiennent cette place d'honneur jusqu'à la fin de l'Ancien Régime[272]. Le léger chauvinisme qui semble inspirer ce genre de caractérisation est également présent dans les efforts pour rattacher non seulement la *Dame à la licorne* mais aussi « l'invention » du genre mille-fleurs à la capitale brabançonne[273].

Grâce à un rare témoignage documentaire, Sophie Schneebalg-Perelman identifie ce qui serait « la plus ancienne tenture de Bruxelles », la *Verdure aux armoiries de Philippe le Bon* [Figure 65], dont la commande est documentée dans les registres du Compte de l'Epargne, « sorte de caisse privée, instituée par Philippe le Bon et affectée aux dépenses somptuaires de la cour »[274]. Tissée en 1466 la tenture armoriale est l'œuvre du licier Jean de Haze, que Philippe le Bon fait venir à Bruxelles

[267] La première trace documentaire date de 1321 avec la mention de Johannes de Crane, « tapytwever » ; la nature de son activité est explicité par la mention d'un autre « tapytwever » Gheert Godart qui livre une chambre de tapisseries le 7 avril 1379. Malgré la confirmation écrite de l'existence de tentures bruxelloises, il ne reste aucune attribution fiable pour cette époque. M. Crick-Kuntziger, « La Tapisserie bruxelloise au XV^me^ siècle », dans *Bruxelles au XV^me^ siècle*, Bruxelles, Editions de la Librairie Encyclopédique, 1953, p. 87, n. 1 & 2 ; S. Schneebalg-Perelman, « Un nouveau regard sur les origines...», p. 162.

[268] Alors que traditionnellement les liciers doivent présenter leurs tentures terminées aux inspecteurs du métier avant de les livrer aux clients, la production s'accroît à un tel point qu'en 1475, il est nécessaire de redéfinir le système de contrôle de qualité. Enfin en 1528, les magistrats bruxellois imposent l'emploi d'une marque d'origine (un écu rouge aux lettres BB, signifiant Bruxelles, Brabant), qui doit apparaître sur toute pièce de tapisserie mesurant plus de 5 mètres carrés. A. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises,* 1878, p. 43-45 cité par S. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 77 ; D. Eichberger, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands...», p. 33-34.

[269] Jusqu'en 1446, les tapissiers sont rattachés au métier de la laine au sein duquel ils représentent plus de 500 individus entre 1417 et 1446. En 1447, les liciers s'émancipent pour former leur propre corporation, le « legwerckersambacht ». A la même époque, le terme « tapytwever » est remplacé par celui de « legwercker » qui pourrait indiquer la nature du travail sur basse-lice, technique dominante dans la production bruxelloise. M. Crick-Kuntziger, « La Tapisserie bruxelloise au XVe siècle », p. 88-89 ; S. Schneebalg-Perelman, « Un nouveau regard sur les origines...», p. 162 ; D. Eichberger, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands...», p. 33.

[270] En 1476, notamment, ce métier conclut un accord avec les peintres de la ville, ces derniers obtenant le droit exclusif de fournir les modèles et les cartons des tapisseries, alors que le dessin des fleurs, arbustes, oiseaux et animaux qui constituent les fonds décoratifs des verdures revient aux liciers. A. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises,* 1878, p. 48 cité par S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 258.

[271] M. Crick-Kuntziger, « La Tapisserie bruxelloise au XVe siècle », p. 99.

[272] S. Schneebalg-Perelman, « Un nouveau regard sur les origines...», p. 190.

[273] *Id.*, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 256-260.

[274] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 257.

de Lille afin de confectionner les huit pièces de « fine verdure » rehaussées de fils d'or et d'argent pour la somme importante de 2.139 livres et 7 sous[275].

Malgré l'appui fourni par ce document, il est impossible d'arriver à la conclusion définitive que la *Dame à la licorne* et les meilleurs exemples des mille-fleurs classiques ont été tissés à Bruxelles, car cette mention n'établit aucun lien précis entre la production des différentes œuvres. Par ailleurs, la tapisserie aux armoiries tissées par Jean de Haze ne constitue pas forcément « l'origine des tentures à fonds de fleurettes[276] » comme le voudrait S. Schneebalg-Perelman. Certes, le registre du Compte de l'Epargne donne des détails précieux pour l'histoire de la verdure armoriale de Philippe le Bon, mais son existence ne démontre guère qu'aucune autre verdure (ou tapisserie mille-fleurs) n'ait jamais été produite avant 1466[277]. Cette tenture est d'ailleurs un excellent exemple des problèmes d'attribution causés par la mobilité des artistes à cette époque [278]. Si Philippe le Bon convoque Jean de Haze de Lille à Bruxelles, c'est probablement parce que le duc ne trouve pas la main d'œuvre qualifiée dans la capitale brabançonne[279]. Ce cas démontre que les œuvres et les artistes circulent afin d'alimenter un marché d'art fort dynamique. Enfin, certains arguments en faveur de Bruxelles sont uniquement basés sur la prééminence de la production néerlandaise qui ne se limite point à la seule ville de Bruxelles[280]. Face à l'apparente dominance du métier bruxellois, il ne faut pas perdre de vue les autre centres producteurs de tapisseries. Bien qu'elle ne puisse bénéficier

[275] S. Schneebalg-Perelman cherche à renforcer son hypothèse au travers de la convergence de trois faits : la trace documentant une tapisserie millefleurs identifiable, la grande qualité des tentures de Bruxelles et l'importance croissante de l'industrie dans cette ville. Pour l'historienne bruxelloise, ces facteurs sont suffisants pour ensuite dresser une liste des verdures les plus raffinées que l'on devrait attribuer à Bruxelles. Selon S. Schneebalg-Perelman, les exemples suivants ont été tissés à Bruxelles : *Sémiramis* (Honolulu Museum of Art, Hawaii), *Penthésilée* (Angers), *Verdure aux armes de Giovio de Côme* (Victoria & Albert Museum, Londres), *Narcisse à la fontaine* (Museum of Fine Arts, Boston), *Le Concert à la fontaine* (Musée des Gobelins, Paris), *Neptune* (Institue of Arts, Detroit), *Anges porteurs d'instruments de la Passion* (musée du château d'Angers), et le *Christ en Croix* (Château de Langeais) . *Id.*, « Un nouveau regard sur les origines...», p. 166 & p. 166.

[276] *Id.*, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 256.

[277] On identifie de nombreux exemples de ce genre datant d'avant la commande de la tapisserie de Berne, soit dans des inventaires qui citent des verdures et datent d'avant 1466, soit par des tentures à fleurettes qui sont facilement datables d'avant cette année grâce au style vestimentaire, comme les deux panneaux qui représentent un couple seigneurial conservés au Metropolitan Museum de New York [Figure 74 & Figure 84].

[278] F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes...», p. 92.

[279] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...*, p. 116.

[280] A titre d'exemple, S. Schneebalg-Perelmen note que toutes les transactions d'achat de tapisserie à la cour de France sont enregistrées en aunes de Flandres et non plus en aunes de Paris. Cela indiquerait le lieu d'origine des tentures en question. Cependant, Flandres n'est pas synonyme de Bruxelles : plusieurs villes flamandes produisent des tapisseries exportées à travers l'Europe et notamment en France ; qui plus est, la ville de Bruxelles ne fait pas partie du comté de Flandres mais du duché de Brabant . S'il est peu probable que le langage de la fin du XV^{e} siècle soit tellement rigoureux qu'il exclut la ville de Bruxelles du sens des Flandres, il est toutefois certain que le mot Flandres ne confirme pas une origine bruxelloise. S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 259.

du soutien de preuves documentaires, l'hypothèse d'un tissage tournaisien est favorisée par des arguments d'ordre stylistique et historique.

La ville de Tournai commence à dominer l'industrie vers le milieu du XV^e^ siècle, grâce notamment à l'activité de la famille Grenier[281] dont la tenture de la *Guerre de Troie* est représentative de l'âge d'or de la tapisserie tournaisienne. Bien que l'industrie souffre vers la fin du siècle d'un manque de renouvellement attesté par la réutilisation de cartons anciens[282], les marchands-tapissiers restent actifs dans le XVI^e^ siècle[283], tel qu'en témoignent les actes relatifs à l'*Histoire de Judith* (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) réalisée sous la direction d'Arnold Poissonier vers 1515-1516[284]. Alors que la majorité des hypothèses proposant Tournai comme lieu de tissage évoquent des liens stylistiques ou techniques entre la *Dame à la licorne* et des exemples tournaisiens[285], il faut rappeler le risque d'évaluer les caractéristiques formelles d'œuvres résultant d'une production impliquant plusieurs collaborateurs parfois travaillant dans différents endroits. Il peut même paraître inutile de comparer des œuvres qui résultent d'une conception imputable à de multiples mains dont le style personnel conditionne l'apparence des personnages, des architectures et des accessoires. Néanmoins, la tenture de la *Dame à la licorne* se rapproche effectivement de deux tapisseries à fond de fleurettes dont le tissage peut être situé de manière convaincante dans la ville de Tournai : la tapisserie héraldique de John Dynham (Cloisters Collection du Metropolitan Museum)[286] [Figure 66] et celle aux armoiries de Jean de Daillon (Montacute House, Somerset, Angleterre)[287] [Figure 67]. Ces deux œuvres sont des exemples de mille-fleurs « classiques » comme la *Dame à la licorne*[288] et présentent un fond de verdure composé de multiples espèces florales

[281] *Cf. supra,* p. 37-39.

[282] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...*, p. 20.

[283] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 116.

[284] Le niveau d'activité maintenu à Tournai est illustré par un certain nombre de tentures historiées que Fabienne Joubert a rattachées aux liciers de cette ville de par leur parenté stylistique avec l'*Histoire de Judith*. Il s'agit du *Départ de l'enfant prodigue* (Musée national du Moyen Age, Paris), l'Arithmétique d'une tenture des *Sept arts libéraux* (Musée national du Moyen Age, Paris), l'*Histoire de Suzanne* (Musée Marmottan, Paris) et la *Condamnation de Banquet* (Musée lorrain, Nancy). F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 160-161.

[285] G. Janneau, *Evolution de la tapisserie*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1947, p. 9 ; J. Coffinet, *Arachné…*, p. 202 ; G. Souchal, « La Tenture de 'Pégase' », *Artes Textiles : Bijdragen tot de geschiedenis van de tapij-, Borduur- en Textielkunst*, X, 1981, p. 68 ; *id.*, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 259-260.

[286] B. Young, « John Dynham and his Tapestry », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 20, n° 10, 1962, p. 316 ; H. Nickel, « Some Remarks on the Armorial Tapestry of John Dynham at the Cloisters », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 19, 1984-1985, p. 28.

[287] F. Salet, G. Souchal, R. Arnould, *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIVe au XVIe siècle du XIVe au XVIe siècle*, catalogue de l'exposition au Grand Palais du 26 octobre 1973 au 7 janvier 1974, Paris, Editions des musées nationaux, 1973, p. 123.

[288] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes" … », p. 259.

identiques à celles représentées dans l'îlot de la tenture du Musée national du Moyen Age. Puisque les fonds fleuris d'une verdure relève du travail direct du licier, le motif floral est le seul point permettant une comparaison stylistique entre différentes tapisseries dans l'objectif d'identifier un lieu de tissage commun. Or, le fond « aux fleurs stylisées placées de manière serrée et régulière » commune aux trois exemples est caractéristique de la production de verdures à Tournai à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle[289].

L'hypothèse situant la production des tapisseries Dynham et Daillon dans la ville de Tournai résulte en grande partie des liens qu'entretiennent les propriétaires des œuvres avec la ville (voire avec les marchands-tapisseries tournaisiens) à cette époque. John Dynham, commanditaire de la tenture de New York, a fini sa longue carrière auprès des rois d'Angleterre en tant que trésorier de l'Echiquier. Dans ses responsabilités, il a sans doute eu l'occasion de rencontrer les membres de la famille Grenier qui viennent à la cour anglaise en 1486 et 1488 pour fournir plusieurs tapisseries à Henry VII. Le 13 mars 1488, le roi leur achète onze pièces d'une version de la *Guerre de Troie* ainsi que les deux « awterclothes »[290]. Sous les ordres de son souverain, le trésorier donne libre passage aux marchandises des Grenier qui sont exemptées des douanes[291]. Qu'il commande sa tapisserie héraldique lors d'une de ces rencontres ou après, Jean Dynham fait appel aux mêmes marchands tournaisiens avec lesquels il a l'habitude de traiter[292].

Des circonstances historiques renforcent également l'attribution de la tapisserie de Montacute House aux ateliers tournaisiens. Ce panneau aux armes de Jean de Daillon, intègre une effigie du commanditaire[293]. Membre de la moyenne noblesse française, conseiller et diplomate au service de Louis XI, Jean de Daillon, seigneur du Lude est gouverneur du Dauphiné en 1474 et lieutenant du roi pour la ville d'Arras après sa prise. S'il semble naturel que Jean de Daillon fasse appel aux liciers arrageois pour sa tenture armoriale[294], le rapprochement entre le panneau au fond fleuri et la mention d'une verdure offerte par la ville de Tournai au même lieutenant de Louis XI paraît plus convaincant. Le 1 avril 1481, les échevins de cette ville paient :

> A Wuillaume Desreumaulx, tapissier, qui avoit marchandé à M. du Lude gouverneur du Dauffiné de lui faire une tapisserie de verdure pour une chambre, de laquelle tapisserie a été fait don et présent de par la ville audit seigneur du Lude en rémunération de plusieurs plaisirs et amitiés que par cidevant il a faits à icelle ville…sur le prix duquel marché… a esté

[289] « …with its stylized flowers in a rather crowded, very regular arrangement …». B. Young, « John Dynham and his Tapestry », p. 316.

[290] J.-P. Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne...,* s.p.

[291] B. Young, « John Dynham and his Tapestry », p. 316.

[292] H. Nickel, « Some Remarks on the Armorial Tapestry...», p. 27.

[293] F. Salet, G. Souchal, R. Arnould, *Chefs-d'œuvre de la tapisserie...*, p. 122-123.

[294] J.-B. de Vaivre, « La Tapisserie de Jean de Daillon », *Archivum Heraldicum*, LXXXVII, n° 2-3, 1973, p. 24.

> ordonné audit Wuilleme pour et afin de avanchier et expédier l'œuvre de lad. tapisserie, la somme de …LXX livres.[295]

Mesurant 457 aunes, ce cadeau comportait plusieurs pièces de verdure ou mille-fleurs, et mention en est faite pas moins de trois fois[296]. Terminée en 1482, l'œuvre a été expédiée à la veuve de Jean de Daillon (décédé en 1481) par les soins de Pasquier Grenier.

Même si l'on ne peut affirmer définitivement que le panneau de Montacute House fasse partie du cadeau offert par la ville de Tournai à Jean de Daillon, ces éléments documentaires confirment au moins que cette ville produit le genre mille-fleurs à la fin du XV^{e} siècle. Enfin, la tapisserie aux armoiries de Jean de Daillon correspond au genre de cadeau offert par la ville de Tournai aux personnages influents : Philippe de Commines, le seigneur de Baudricourt et Antoine Le Viste II (éventuel commanditaire de la *Dame à la licorne*) reçoivent des présents semblables de la part des échevins tournaisiens qui espèrent préserver les libertés de leur ville en achetant la faveur de ces représentants du nouveau roi Louis XII[297].

Dans sa position d'enclave française au cœur des Pays-Bas bourguignons, Tournai serait un choix logique pour les commanditaires des tapisseries français. Une tenture tournaisienne atteindrait le niveau de qualité des produits arrageois, puis bruxellois, mais aurait l'avantage d'être « français » un éventuel argument de vente dans le climat post-guerre auprès des fidèles serviteurs des rois de France. Tout comme les rapports politiques, les liens artistiques et commerciaux entre Tournai et la France sont très étroites à la fin du XV^{e} siècle[298]. Par conséquent, les tapisseries tournaisiennes s'exportent en grande quantité vers le royaume du lys[299]. Outre la famille Grenier, des tapissiers-marchands, comme Michel de Scamain (ou Chaman), proposent des tentures à la clientèle privilégiée parisienne et aux membres de la famille royale[300]. Les relations entre Paris et Tournai ne dépendent pas seulement des marchands, mais sont maintenus également par les artistes eux-mêmes. C'est dans ce contexte de rapprochement entre Tournai, Amiens et Paris que l'on situe la production des « petits patrons » de la *Tenture de la Guerre de Troie*, que les Grenier font tisser à multiples reprises.

---

[295] Cité par F. Salet, G. Souchal, R. Arnould, *Chefs-d'œuvre de la tapisserie...*, p. 123.

[296] *Ibid.*, p. 123.

[297] En 1510, la ville de Tournai offre « une pièche ouvrée d'or et de soie où est figurée l'image de *saint Christophe* », achetée 31 livre 10 sous au marchand-tapissier Jean Grenier . Eugène Soil, *Les Tapiseries de Tournai, les tapissiers et les hautelisseurs de cette ville, recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai*, 1892, p. 41, p. 256 (n° 98) et p. 316-317, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes" … », p. 260.

[298] J. K. Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège », *Revue de l'art*, n° 25, 1974, p. 42.

[299] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 119.

[300] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris ...,* p. 77-79.

André d'Ypres ayant été reçu maître au métier des peintres de Tournai en 1428, son fils a hérité du droit de faire réaliser ses modèles de tapisseries dans la même ville[301] ; son style se retrouve d'ailleurs dans plusieurs panneaux représentatifs de la tapisserie tournaisienne[302], notamment la *Vengeance de Notre-seigneur*[303] et le fragment du *Martyre de Saint Jacques le Mineur*[304]. Compte tenu de la possibilité que Colin d'Amiens soit toujours actif à l'époque où la *Dame à la licorne* a été tissée, il est donc fort possible que les patrons de celle-ci, conçus dans le même cercle artistique que celles de la *Guerre de Troie*, y ait aussi été réalisés[305].

C. La renaissance des ateliers parisiens et la tenture de la *Dame à la licorne*

De nombreuses villes néerlandaises sont très actives dans la production de la tapisserie, leur importance et leur influence changeant au cours du XV^e^ siècle. L'apparent monopole dont les anciens Pays-Bas bourguignons jouissent à la fin du Moyen Age a occulté l'activité des liciers parisiens dont le travail s'inscrit dans le renouveau artistique et économique de la capitale dans la période de paix et d'expansion suivant la fin de la Guerre de Cent Ans. L'état de l'industrie à Paris au tournant du XVI^e^ siècle mérite d'être mis en rapport avec la production de la *Dame à la licorne* dont les modèles sont issus du milieu artistique parisien à la même époque.

Ce rapprochement a été suggéré de manière quasi instinctive, il y a plus de trente ans[306], et les recherches récentes d'Audrey Nassieu-Maupas confirment la réévaluation de l'industrie de la tapisserie à Paris à l'époque où la tenture de la *Dame à la licorne* a été exécutée[307]. Bien que les villes de Flandres et du Brabant dominent toujours la production, la capitale française redevient un centre dynamique dans la production de tentures dès les dernières décennies du XV^e^ siècle. Tout comme le renouveau artistique, le milieu des haute-liciers commence à retrouver le prestige qu'il avait connu sous les premiers Valois. S'y ajoute l'attachement des commanditaires potentiels à cette ville où ils

[301] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 59.

[302] N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 15.

[303] D'après un modèle de Colin d'Amiens, fragment de *La Prise de Jérusalem*, vers 1470/1480, tapisserie de laine et de soie, Florence, musée du Bargello. Œuvre reproduite dans N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 15.

[304] D'après un modèle de Colin d'Amiens, *Le Martyre de saint Jacques le Mineur*, vers 1470/1480, tapisserie de laine et soie, collection particulière. Œuvre reproduite dans N. Reynaud, « Un peintre français cartonnier de tapisseries...», p. 17.

[305] La possibilité que le Maître d'Anne de Bretagne soit un des fils de Colin d'Amiens, Louis ou Jean, suggère que cet artiste aurait également hérité du droit de faire exécuter ses modèles de tapisseries à Tournai, à l'instar de Colin d'Amiens fils d'un maître enregistré à Tournai.

[306] J. K. Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck... », p. 43.

[307] A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 13-24 ; *id.*, *Peintres et liciers à Paris...* .

passent la plus grande partie de leurs carrières en tant que Parlementaires et officiers royaux. La conjonction des découvertes d'A. Nassieu-Maupas avec ces facteurs historiques relatifs au milieu de l'artiste et du commanditaire de la tenture pourraient bien faire pencher la balance en faveur d'un tissage parisien.

1. *Les origines : les « ouvriers en la haute lice »*

L'industrie du tissage est documentée à Paris au début du XIV[e] siècle dans une réédition du *Livre des métiers* rédigé par le Prévôt de Paris, Etienne Boileau, dans les années 1260 pour Louis IX. Les statuts du livre originel citent deux métiers de tapissiers distincts, ceux des « tapiz sarrazinois »[308] et ceux des « tapis nostrez »[309]. Les premiers fabriquent des ouvrages proches des tapis d'Orient[310], alors que les seconds semblent produire des étoffes comparables aux serges destinés à parer les murs et les meubles des intérieurs plus modestes[311]. Ces deux métiers se distinguent surtout par la nature du produit final : d'un côté il s'agit d'un produit de luxe, de l'autre, d'un produit répondant à un besoin plus fonctionnel. La production des tapisseries de haute lice (qui correspondent à l'acception moderne du terme tapisserie) est citée pour la première fois dans la réédition des statuts en 1303[312]. Dans la confirmation des règlements du métier sarrasinois, mention est faite d'une autre « manière de tappiciers », les « ouvriers en la haute lice »[313]. Afin de clore un différend opposant les deux groupes, les haute-liciers sont intégrés dans dans la corporation des sarrasinois : bien qu'ils pratiquent des techniques bien distinctes, les deux métiers présentent un lien de parenté de par la nature et la qualité de leurs œuvres luxueuses[314].

L'apparition de cette autre « manière de tappiciers » s'explique difficilement[315]. La technique de haute lice est peut-être originaire d'Arras dont le renom des draps et des tentures est mondialement reconnu[316]. Elle serait donc arrivée avec des ouvriers artésiens qui, cherchant refuge

[308] *Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, publié par René de Lespinsasse et François Bonnardot, Paris, Imprimerie nationale, 1879, p. 102-106.

[309] *Ibid.*, p. 106-107.

[310] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 37 ; J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 12.

[311] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 89-90 & p. 98.

[312] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...*, p. 20.

[313] J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 21 ; G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 73-74.

[314] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 87.

[315] *Id.*, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 79 ; J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 9-17.

[316] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 9.

après les émeutes de 1285, s'installent à Paris. Cette technique pourrait être également une « invention » parisienne utilisant le métier de haute lice afin de produire des tentures de luxe et rivaliser avec l'ouvrage sarrasin[317]. La périphrase « une autre manière de tappiciers » semblerait indiquer la nouveauté de la pratique, et l'absence de documentation jusqu'en 1363 signifie éventuellement l'état embryonnaire de l'art à Paris. Or, il se peut enfin qu'il ne s'agisse pas d'une nouvelle technique mais d'une pratique bien établie. Dans ce cas, les neuf haute-liciers qui prêtent serment au nom du métier en 1303 sont les représentants d'un groupe suffisamment important pour concurrencer les tapissiers sarrasinois[318]. Effectivement, la population des liciers semble être en pleine croissance si l'on se fie aux rôles de taille de l'époque. En 1313, les tapissiers imposables sont plus nombreux qu'en 1292 : alors que le nombre de contribuables avait diminué par 50%, le nombre de haute-liciers ne cesse pourtant d'augmenter[319].

Qu'elle que soit son explication ou son origine, la technique de la haute lice représente un développement commercial et artistique majeur à l'extrême fin du XIII^{e} et au début du XIV^{e} siècle. Or, après l'enregistrement de ces débuts, les archives ne donnent plus aucun détail sur le milieu de la haute lice à Paris avant la seconde moitié du XIV^{e} siècle[320]. Les documents à cette époque semblent témoigner de l'organisation rapide et efficace de la manufacture et de la distribution des tapisseries historiées[321]. Cette structuration dynamique d'une industrie de luxe coïncide avec le règne des Valois qui, à partir du roi Jean II, seront d'avides clients des liciers parisiens et arrageois. Leurs inventaires regorgent de listes de tentures aux motifs ornementaux comme les 230 tapis décorés de fleurs de lys et armoiries que le deuxième roi Valois possède en 1350 pour décorer ses appartements et ceux de ses fils[322]. Même si l'origine des œuvres demeure souvent difficile à déterminer, l'activité des haute-liciers français au service des princes Valois est bien documentée. Le travail du seul Nicolas Bataille illustre parfaitement le rôle du marchand-tapissier grâce à son rôle dans la réalisation de l'*Apocalypse* du duc Louis I^{er} d'Anjou[323] ; outre ce grandiose cycle, Bataille fournit la cour royale de

[317] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 79.

[318] J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 22.

[319] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 113-116.

[320] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 10-14.

[321] F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 29.

[322] R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 14.

[323] Le début de l'activité de Bataille est enregistré en 1373 lorsqu'il vend une chambre de tapisserie complète au duc Amédée VI de Savoie. Les services qu'il rend auprès du duc Louis I^{er} d'Anjou ne se limite pas à la réalisation de la tenture de l'*Apocalypse*. V alet de chambre et homme de confiance, il fournit le duc avec plusieurs œuvres dont une *Histoire d'Hector* et une allégorie des *Sept complexions*. Après le décès de Louis I^{er} d'Anjou, le frère de Charles VI, Louis duc de Touraine devient un client important, acquérant de Bataille une *Histoire de Thésée* en 1389 et plusieurs suites (l'*Histoire de Penthésilée,* les *Aventures des enfants de Renaud de Montauban,* et l'*Histoire de Riseus de Ripemont*) en 1390. Le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, se sert

quelques 250 tentures historiées et ornementales entre 1373 et 1400[324], année de son décès. C'est sa femme qui lui succède ainsi que plusieurs concurrents dont son plus grand émule, Jacques Dourdin avec lequel Bataille s'était associé pour produire la célèbre tenture des *Joutes Saint Denis*. Dourdin, comme son prédécesseur soutient une forte activité auprès de la cour de France, fournissant le duc de Bourgogne, la reine Isabeau de Bavière et le duc d'Orléans en tentures historiées mais aussi en « tapis nostrez », c'est-à-dire de simples tissus d'ameublement[325].

Cette période faste, favorisée par le règne efficace de Charles V et le mécénat des tous les princes Valois, est suivie des années noires débutant dans la dernière décennie du XIV^{e} siècle avec les premiers symptômes de la maladie de Charles VI. Les crises de démence du roi ne sont pas les seules difficultés qui accablent la France dans les vingt premières années du XV^{e} siècle : s'y ajoutent la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons ainsi que la reprise des hostilités par les troupes anglaises à partir de la défaite dévastatrice d'Azincourt (25 octobre 1415). Le comble de cette triple crise est atteint en 1420 par le mariage de Catherine de France, fille de Charles VI, avec le roi d'Angleterre, Henri V, désigné héritier de son beau-père, lequel renie le Dauphin Charles. Occupée par les anglais et gouvernée par le régent Bedford, Paris s'éclipse en tant que capitale artistique et commerciale, et ses artistes émigrent pour trouver des terres plus accueillantes à Dijon, Amiens ou dans les villes flamandes[326]. Le rétablissement de la paix à partir des années 1440 coïncide avec la saturation des marchés d'art du Nord et avec la demande renouvelée de main d'œuvre à Paris. L'afflux d'artistes qui y répondent ne se limite pas aux peintres que l'on a rencontrés plus haut[327], mais affecte tous les domaines artistiques. La tapisserie, comme les autres métiers, connaît ainsi un nouvel essor dans la seconde moitié du XV^{e} siècle. Certes, le nombre de liciers parisiens reste limité par rapport aux corporations brabançonnes et flamandes, mais dès 1460 apparaissent des témoignages de marchés de tapisserie conclus à Paris[328]. Compte tenu de ce renouveau d'activité, des origines parisiennes des petits patrons issus de l'atelier du Maître des Très Petites Heures d'Anne

également des services de Bataille pour acquérir en 1395 pas moins de six tentures, dont une suite de *Chevaliers avec des Dames*, une représentation du *Château de Franchise*, une *Histoire de Godefroy de Bouillon*, deux sujets pastoraux, ainsi que l'*Histoire de Bertrand du Guesclin*. J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 28-36 ; R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 15- 22.

[324] A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...*, p. 20.

[325] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 111.

[326] Ph. Lorentz, « Pour une évaluation de Paris …», p. 20.

[327] *Cf. supra,* p. 40-61.

[328] Les chanoines de la cathédrale d'Angers achètent six pièces de la *Vie de Saint Maurice* à Brie d'Espagne, marchand ou licier parisien, et en 1484 un magistrat de Tournai achète une chambre de tapisseries à Paris pour un seigneur de la cour de France. R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...,* p. 62.

de Bretagne et des forts liens rattachant les Le Viste à Paris, la production parisienne de la *Dame à la licorne* est une hypothèse qui mérite une attention toute particulière.

2. *Les ateliers de tapisserie parisiens à la fin du XV^e^ siècle: un rival méconnu des liciers flamands*

Grâce aux recherches novatrices d'Audrey Nassieu-Maupas, une nouvelle vision de la production des tapisseries à Paris dans la deuxième moitié du XV^e^ siècle commence à émerger[329]. A partir des archives, cet auteur dresse un tableau détaillé d'une industrie dynamique, que longtemps on croyait inexistante. Alors que les parisiens peuvent toujours adresser leurs commandes aux ateliers étrangers, il est possible de trouver des tentures directement dans la capitale. Ce commerce est documenté dès 1442, lorsque René d'Anjou y achète un ensemble de tapisseries héraldiques[330]. Des marchands originaires des grandes villes flamandes et brabançonnes proposent bien sûr des tentures à la façon de Tournai ou de Bruxelles et servent parfois d'intermédiaires, transmettant des commandes aux ateliers des villes néerlandaises ou en fournissant des objets vendus sur les étals. La tenture de la *Vie seigneuriale* [Figure 15], particulièrement représentative des tapisseries génériques, semble bien être un produit « spéculatif ». Alors que le style du dessin des vêtements indique une origine flamande, les fleurs de lys qui décorent l'aumônière et le flacon de la scène de la *Promenade* [Figure 15b] pourraient indiquer que la série ait été conçue spécifiquement pour le marché français[331].

Or, malgré la réputation inégalée des tentures néerlandaises, « les plus hauts personnages du royaume possèdent des tapisseries de haute lice *façon de Paris*[332] » fournies par des marchands spécialisés dans le commerce de ce produit local. En effet, les liciers semblent avoir regagné Paris rapidement après la fin des hostilités franco-anglaises, car en 1448 les frères Truye, marchands-tapissiers d'Arras, s'établissent à Paris avec une succursale gérée par huit haute-liciers[333]. Les minutes notariales de la fin du XV^e^ siècle regorgent de références à cette production mentionnant plusieurs acteurs qui comptent parmi l'élite de la bourgeoisie parisienne[334]. Certains de ces promoteurs ne se fournissent pas dans les centres de production des anciens Pays-Bas bourguignons, mais à Paris même où l'activité des haute-liciers est relancée dès la fin du XV^e^ siècle. Déjà en 1482, Jean de Saint-

[329] A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … » ; *id.*, *Peintres et liciers à Paris…* .

[330] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 67.

[331] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 120-21.

[332] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris ...,* p. 80.

[333] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 67.

[334] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris ...,* p. 66.

Ylaire (ou Saint-Hilaire), « ouvrier de hauteliche », est engagé pour tisser plusieurs panneaux d'un sujet non spécifié pour le seigneur de Renners[335]. L'année suivante Willefart de La Planche, Baudichon du Hamel, Jehan Paule et Jehan Mauloue, « marchans tapissiers et ouvriers de haulte lisse », signent un contrat d'association « a perte et a gaingne en tous les marchés qu'ilz feront dud. mestier et marchadise de tapisserie de haulte lice » pour dix ans[336]. En 1484, les consuls de Tournai ne se tournent pas vers les marchands-tapissiers de leur propre ville lorsqu'ils cherchent à faire un présent auprès d'un conseiller de Charles VIII : ils gagnent la faveur du courtisan en lui offrant une chambre de tapisseries procurée à Paris[337].

Le métier des tapissiers à la fin du XV^e^ siècle, tout comme la corporation à ses origines[338], est un milieu ouvert qui accueille des maîtres venus des villes néerlandaises[339]. Les liens avec Arras, ainsi que la mobilité des artisans, sont manifestes dans l'activité de Jean de Saint-Ylaire (ou Hilaire) : licier actif à Paris dans les années 1480, il passe au moins une partie de sa carrière à Arras où en 1496, il produit une tenture de la *Vie de saint Géry* d'après les cartons du peintre arrageois Jacquemart Pilet. Comme au début du XIV^e^ siècle[340], les liciers occupent un quartier sur la rive droite entre l'hôtel Saint-Pol et la porte Saint-Martin[341]. Alard de Souyn, la figure la plus importante dans ce milieu, s'installe au coin des rues des Nonnains-d'Hyères et de Jouy ; il sera suivi de près par Michel de Scamain dans la rue Saint-Denis, Guillaume de Rasse dans la rue de la Plâtrière, et Jacques du Ryeu dans la rue de Béthisy[342]. L'intégration des étrangers et la solidité de la communauté sont peut-être illustrées par l'arrivée du licier Girard de Zombregon, sans doute originaire des Pays-Bas, qui en 1501 s'établit dans la rue Saint-Merry au cœur du quartier des haute-liciers[343].

---

[335] Arch. nat., Min. Cent. VIII, 4, publié par A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 16-17.

[336] Arch. nat., Min. Cent. XIX, 1, publié par C. Béchu, F. Greffe et I. Pébay, *Minutier central des notaires de Paris, Minutes du XVe siècle de l'étude XIX, inventaire analytique*, avant-propos par Jean Favier, Paris, Archives nationales, 1993 p. 21 ; A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris… », p. 17.

[337] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 67.

[338] En 1303 lors du serment prêté par les haute liceurs, ce groupe compte des noms typiques de l'Artois (Créqui et Castel) ainsi que des patronymes à résonance étrangère (Philipot Sieny [de Sienne ?] et Raoul l'Anglais). G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 79.

[339] J. K Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck ... », p. 42 ; A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 13 ; *id., Peintres et liciers à Paris ...,* p. 30-32.

[340] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 113.

[341] C'est ici que s'installe le plus grand producteur, Alard de Souyn, suivi des plus petits maîtres qui étaient sans doute attirés par les éventuels contrats qu'un atelier de grande envergure pourrait générer ou proposer. A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris ...,* p. 44-45.

[342] *Id.*, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 13.

[343] *Ibid.*, p. 13.

La production des tapisseries parisiennes semble avoir été structurée de manière similaire à l'organisation des ateliers néerlandais[344] : la tâche du dessin (que ce soit des modèles ou des cartons) revient aux peintres ; les liciers, en plus du tissage, s'occupent d'étoffer le fond décoratif ou d'élaborer des détails mineurs comme la décoration des vêtements ou des architectures. Alors que leurs produits peuvent rivaliser avec ceux de Tournai, le travail des liciers parisiens est de loin dépassé par la qualité des tentures qui sortent des métiers bruxellois[345]. Les ateliers de Paris proposent néanmoins une production diversifiée[346] : des couvertures de mulets et des tapisseries d'ameublement de nature utilitaire ; des corsets de confrérie, des parements d'autel et des tentures de chœur pour la vie religieuse ; ou encore des tentures murales décoratives, héraldiques ou historiées pour les intérieurs d'architecture civile. Quelle que soit la taille ou la fonction précise de ces objets, ce sont tous des produits de luxe recherchés non seulement par les grands du royaume, comme Georges d'Amboise, mais aussi étrangers comme Erard de la Marck, ces deux princes ecclésiastiques s'étant procurés des tentures provenant des ateliers parisiens[347]. Or, les seules œuvres datant de l'époque de la *Dame à la licorne* et que l'on puisse tenter d'attribuer aux ateliers parisiens sont deux tentures de chœur[348] – l'*Histoire de saint Etienne* commandée vers 1505 par Jean Baillet, évêque d'Auxerre pour sa cathédrale et l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* que le doyen Jean Hector offre à son église Saint-Jean-Baptiste à Angers. Néanmoins, les minutes notariales préservent de nombreuses références à des tentures réalisées à Paris dont les descriptions offrent des parallèles avec différents aspects de l'histoire de la *Dame à la licorne*, à commencer par l'activité du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Son atelier, on l'a vu, a participé à la réalisation d'un certain nombre de tentures dont ils fournissent les petits patrons (et peut-être les cartons).

La réalisation d'un modèle dans une ville n'implique pas forcement que l'œuvre finale y ait été exécutée. Il n'est toutefois pas impossible que le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne ait fait tisser ses modèles dans un atelier parisien, compte tenu de la production jusqu'alors sous estimée de liciers locaux. Les minutes notariales enregistrent leurs contrats et témoignent de la longévité de certains thèmes ayant été réédités plusieurs fois au courant du XVI^{e} siècle à l'initiative de marchands-tapissiers engageant des artisans parisiens pour les réaliser. Deux sujets, la *Chasse à la licorne* et l'*Histoire de Narcisse* sont référencées à plusieurs reprises dans les archives[349]. Cette

[344] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 150-151.

[345] *Ibid.,* p. 77.

[346] *Ibid.,* p. 102-113.

[347] J. K. Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck ... », p. 36.

[348] A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 16 ; *id.*, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 118-122.

[349] *Id.*, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 212-218.

première à été produite au moins quatre fois. La série apparentée à l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne [Figure 41 & Figure 42] comporte en réalité deux (et peut-être trois) versions[350] du même thème réalisées à des dates inconnues : les deux panneaux millefleurs [Figure 41] étant les restes d'une version, les cinq autres tapisseries constituent éventuellement une série complète à part. S'y ajoutent deux tentures de la *Chasse à la licorne* aujourd'hui perdues mais enregistrées par les actes réglant leur production par le marchand Nicolas Descordes en 1536 et en 1539[351]. La production de l'*Histoire de Narcisse* semble avoir été l'objet un certain engouement un peu plus tardivement avec au moins trois versions tissées en 1555, 1560 et 1574[352]. Or, tout comme la *Chasse à la licorne*, le seul exemplaire connu de ce sujet [Figure 83] date du début du XVI[e] siècle, faisant partie de la production du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne.

Un artiste pourrait-il être la source des modèles ayant servi à réaliser des ouvrages des dizaines d'années plus tard ? Compte tenu de la durée séparant les dates d'activité du Maître d'Anne de Bretagne et la réalisation des œuvres enregistrées dans les archives, cette idée paraît invraisemblable. Il n'en reste pas moins que la *Chasse à la licorne* et la tapisserie *de Narcisse à la fontaine* présentent des aspects suggérant une production à partir de cartons conçus pour être réédités ultérieurement. La présence de monogrammes à travers les deux versions constituées par les panneaux du Cloisters Collection pourrait indiquer une tenture exécutée à partir d'un jeu de cartons destinés à être modifiés pour convenir à plus d'une commande. Pour réaliser la *Chasse à la licorne*, le marchand Nicolas Descordes fournit les cartons au licier Léon Brocart d'abord en 1536 puis en 1539[353] ; en les récupérant chaque fois un projet terminé, le marchand se garde la possibilité de réutiliser ses modèles tant qu'ils restent vendables. Quant à la scène de *Narcisse à la fontaine*, elle est exemplaire d'une catégorie de tapisseries des plus basiques, réalisées sans doute à partir d'un simple dessin ou gravure, facilement transposable sur le fond fleuri de la verdure.

Effectivement, une grande partie de l'activité du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne est constituée justement de gravures réutilisées et mises à jour continuellement pendant des décennies. A titre d'exemple, on peut citer un livre d'heures à l'usage de Tours publié par Jean Richert en 1533 reproduisant les illustrations que l'artiste avait fournies pour les *Heures* imprimé par Pigouchet pour Vostre près de quarante ans plus tôt[354]. Puisque certains sujets traditionnels très

[350] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 315.

[351] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris* ..., p. 212.

[352] *Ibid.,* p. 215-218.

[353] *Ibid.,* p. 214.

[354] Reproduit dans I. Nettekoven, H. Tenschert, C. Zöhl, *Horae B.M.V. : 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibermühle, 1490-1550*, Herausgegeben vonHeribert Tenschert une Ina Nettekoven, volume I, Ramsen (Schweiz) et Rotthalmünster (Deutschland) : Heribert Tenschert, 2003, p. 232.

populaires au XVI^e^ siècle ont été réédités à des dates plus ou moins éloignées, un style archaïque s'est propagé au-delà des limites chronologiques généralement acceptées pour la fin du style gothique et le début du style Renaissance. Le goût pour l'ancien remet donc en question la datation des œuvres basée sur l'unique critère stylistique, car il semblerait que certains commanditaires recherchent un certain « cachet » dans le style de leurs tapisseries[355]. Il ne serait donc pas impensable qu'un modèle conçu par un artiste du début du XVI^e^ siècle connaisse une popularité qui dépasse sa période d'activité et que son influence perdure bien au-delà de sa carrière.

Or, il existe de nombreuses références à des œuvres situées dans la période généralement acceptée pour la production de la *Dame à la licorne*. Il s'agit surtout des panneaux de *menue verdure*, terme contemporain pour désigner les tapisseries aux fonds fleuris, qui ont été réalisés en grand nombre dans les ateliers parisiens au tournant du XVI^e^ siècle[356]. Plusieurs mentions de ce type de tenture confirment qu'il s'agit d'un fond « de verdure a bestes et a oyseaulx[357] » et, plus précisément, que ces éléments sont placés sur un champ rouge. Ce type de mille-fleurs « vermeil », dont la rareté a déjà été remarquée[358], semble bien être non seulement une particularité de la *Dame à la licorne*, mais aussi une caractéristique propre aux verdures parisiennes. Mentionnés plus d'une fois dans des marchés conclus avec des tapissiers exerçant à Paris, ces ouvrages partagent, en plus de la couleur de fond, plusieurs éléments avec la tenture de la *Dame à la licorne*.

Un corset, commandé à Girard de Zombregon en 1501 par la confrérie des saints Côme et Damien, est « de layne rouge du taint de Saint Marceau semé de branches couppees de toutes fleurs et foullaiges…[359] ». Alard de Souyn doit fabriquer deux couvertures à coffres pour Jean de Nicolay montrant le *deviz* et les armes du commanditaire sur fond de verdure rouge[360]. Malgré la simplicité de son sujet, cet ensemble s'apparente de par sa fonction héraldique et la couleur particulière de son fond fleuri à la *Dame à la licorne*. Le même haute-licier est sollicité pour exécuter une verdure à fond rouge lorsque les gouverneurs de la Confrérie de Sainte-Barbe du couvent des Mathurins lui commandent un corset de crieur le 19 juin 1503. De couleur « rouge du teint de Sainct Marceau », l'objet doit présenter sur « une terrasse de verdure … madame saincte Barbe vestue bien rechement

[355] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris...,* p. 214.

[356] *Ibid.,* p. 2005, p. 113.

[357] Min. centr. XIX, 16 – 1500, 7 octobre, publié par C. Béchu, F. Greffe et I. Pébay, 1993, p. 600 ; A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 19.

[358] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 266, A. Erlande-Brandenburg, *La Dame à la Licorne*, p. 74.

[359] Arch. nat. Min. centr. XIX, 18 – 1501, 20 décembre, publié par A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 19-21.

[360] A. M. de Boislisle, *Histoire de la Maison de Nicolay*, t. 1, p. 85, cité par A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris ...,* p. 132.

en façon de velloux de drapt d'or et de changan et son sercot en façon d'ermines, et les poignetz des manches comme a lignee royalle… » ; le fond doit être « semmé de beaulx rinceaulx de verdure comme menus pancee, heulletz, sousyes et m'oblies myes, jerofflés et aultres verdures »[361]. Comme la *Dame à la licorne*, cet objet cérémonial présente un élégant personnage féminin richement vêtu sur un îlot de verdure contre un fond rouge semé de fleurs : on pourrait même prendre le texte de 1503 pour une description du panneau du *Toucher* [Figure 5].

La référence précise au « rouge Saint Marceau » pourrait bien indiquer la spécificité parisienne de cette couleur de mille-fleurs. Ce détail qui revient fréquemment dans ces descriptions renvoie vraisemblablement à la teinture de la famille Gobelin, installée dans le faubourg Saint-Marcel depuis le XV^e^ siècle. Cette manufacture est célèbre pour l'éclat et la beauté de sa teinture écarlate, clairement recherchée par les commanditaires des tapisseries parisiennes. Il se peut que les mille-fleurs rouges soient une forme propre à la production parisienne de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle.

***

Malgré des arguments pour le moins pertinents, les difficultés pour localiser le tissage de la tenture subsistent. Le manque total de documentation sur la commande de la *Dame à la licorne* anéantit tout effort tendant à déterminer sa provenance précise. Par ailleurs, différents aspects de la production compliquent l'attribution de l'œuvre à tel ou tel pays ou artiste. Non seulement l'influence que chaque participant peut exercer sur le produit final doit être soulignée, mais il faut également relever l'importance des modes de conception des compositions qui résultent souvent de remplois ou d'emprunts à des sources diverses et variées[362]. Enfin, il faut rappeler la fluidité et le caractère international du milieu de la tapisserie : les artistes suivent la demande du travail et les « patrons » pouvaient arriver des pays lointains. Ces questions sont souvent oubliées lors des tentatives d'attribution de la *Dame à la licorne* à un centre de production des anciens Pays-Bas, car l'importance de ces villes dans le marché de tentures à cette époque peut masquer d'autres facteurs pouvant contribuer à l'histoire de la série.

Néanmoins, le milieu artistique de Paris à la fin du XV^e^ siècle demeure la source des modèles de la tenture, et la capitale est le lieu d'une production dynamique de tapisseries, dont des œuvres apparentées à la *Dame à la licorne*, en particulier par la forme de verdure rouge qui semble bien être

[361] Arch. nat. Min. centr. XIX, 20 – 1503, 19 juin, publié par A. Nassieu-Maupas, « Les tapissiers de haute lice à Paris … », p. 20-21.

[362] F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 38-39.

une spécificité parisienne. S'y ajoute l'enracinement du commanditaire dans la capitale : membres influents du gouvernement royal, la famille Le Viste réside depuis longtemps à Paris[363]. Ces éléments ne prouvent pas plus que les arguments en faveur de Tournai ou de Bruxelles que la tenture ait été produite dans la capitale française. En revanche, ils rappellent qu'il faut éviter la « dérive interprétive » dans laquelle les historiens de la tapisserie organisent « son histoire autour des quelques villes où elle s'est particulièrement commercialisée ou implantée »[364].

[363] *Cf. infra,* p. 180-188, p. 263-269.

[364] F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes...», p. 92.

Chapitre 4. La tenture de la *Dame à la licorne* : œuvre générique ou exceptionnelle ?

Compte-tenu des similitudes entre les panneaux de la *Dame à la licorne* et les descriptions de bon nombre de tapisseries parisiennes, l'originalité de la tenture du Musée national du Moyen Age doit être étudiée. Il se peut que cette série de six scènes ne soit qu'un ouvrage générique que les marchands proposent avec la possibilité d'une personnalisation plus ou moins importante par l'ajout d'éléments héraldiques. En effet, la coexistence du registre allégorique avec les armoiries suggère un programme standardisé que les liciers produisent en grande quantité, modifiant chaque exemplaire en remplissant les accoutrements militaires avec le blasonnement du futur propriétaire. Or, cette tenture occupe une place prépondérante dans l'histoire de la tapisserie et plus généralement dans l'histoire de l'art. Ce n'est pas simplement en raison de sa poésie visuelle : une verdure est certes un produit moins dispendieux qu'un grand cycle historié, mais les aspects formels et iconographiques de celle-ci la distinguent des exemples plus typiques du genre mille-fleurs. Ainsi, avant d'étudier la spécificité de la *Dame à la licorne*, il est nécessaire de mieux comprendre les caractéristiques fonctionnelles et esthétiques propres à la tapisserie de la fin du Moyen Age.

A. Fonctions des tapisseries à la fin du Moyen Age

Dans la tapisserie gothique, usage et esthétique sont intimement liés. A la fois objets décoratifs et outils de « communication », toutes les tentures, quel que soit leur sujet, partagent un certain nombre de caractéristiques qui découlent de ces fonctions. Marque de prestige grâce à sa matérialité et son imagerie, une tapisserie affiche le statut (réel ou prétendu) et la richesse du possesseur tout en lui prodiguant un véritable confort.

1. *Matérialité et statut social*

L'art de la tapisserie convient parfaitement à la vie de château, et l'essor de l'industrie de la tapisserie s'explique entre autres par le désir des princes et des plus nantis d'améliorer le confort de leurs nombreuses résidences[365]. Grâce à leurs dimensions monumentales et à la chaleur des fils de laine et de soie, les tentures réduisent l'humidité, la froideur et les courants d'air qui caractérisent les intérieurs des vastes demeures. La souplesse des matières permet de plier, de draper par-dessus portes et cheminées, ou de « tourner les coins » des salles afin d'adapter les panneaux aux différents espaces. Mobiles et modulables, les tapisseries sont particulièrement adaptées à la vie itinérante des princes et sont transportées d'un domaine à l'autre. Gardées précieusement pliées dans des sacs lors

[365] F. Joubert, « Le Moyen Age, un art nouveau », dans F. Joubert, A. Lefébure et P.-F. Bertrand, *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, p. 10.

des transports ou lorsqu'elles ne sont pas tendues[366], les tapisseries sont exposées selon les occasions et les endroits.

La fonction des tapisseries ne se limite pas à l'ornementation des murs, car au Moyen Age, on ne distingue pas les ouvrages par leur utilisation mais plutôt par la qualité des matières et la dimension de l'objet. Les tapisseries de haute lice peuvent donc être utilisées pour couvrir des meubles et même le sol[367]. Par ailleurs, elles ne sont pas confinées à l'intérieur, car les tentures sont également prisées en tant que décoration extérieure. Exemple célèbre, l'*Apocalypse d'Angers* est connue pour une seule utilisation avant son entrée définitive à la cathédrale Saint-Maurice : en décembre 1400, ces « draps nobles et beaux surlesquels …était historiée tout l'Apocalypse[368] » ont été suspendus dans la cour d'entrée du palais épiscopal d'Arles en l'honneur du mariage de Louis II d'Anjou avec Yolande d'Aragon. Lors des fêtes et des entrées royales, un décor luxueux est fourni grâce aux tapisseries couvrant les façades des immeubles, comme les « *moult riches tapisseries* » qui ornent le chemin de Louis XI pour son entrée à Lyon en 1476[369]. Les tentures peuvent également être intégrées dans les animations des festivités : lors de l'entrée de Marie d'Angleterre à Paris en 1514, Pierre Gringore est chargé d'organiser les tableaux vivants dont une scène où « il y avoit ung grant eschauffault paré de riche tapisserie »[370].

Associée à la vie de château, la tapisserie revêt une forte connotation aristocratique, notamment en raison des matières somptueuses à partir desquelles elle est fabriquée. Le prix de la fine laine et, le cas échéant, de la soie ou des fils de métal précieux, s'ajoute au coût important des équipements et de la main d'œuvre qualifiée, faisant des tentures un luxe que seuls les plus fortunés peuvent s'offrir. Au XV^{e} siècle, la clientèle des marchands-tapissiers s'élargit pour compter de nouveaux consommateurs parmi les riches marchandes, officiers au service des princes, membres des oligarchies urbaines cherchant à faire oublier leurs origines communes en adoptant un mode de vie aristocratique. Souvent décorées de marques de possession comme les signes héraldiques, la

[366] F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes...», p. 90.

[367] G. Souchal, « Etudes sur la tapisserie parisienne...», p. 98.

[368] Bertrand Boysset, bourgeois d'Arles, relate l'événement et décrit la cour dont « *l'entour fut encourtinée et parée de draps nobles et beaux surlesquels draps était historiée tout l'Apocalypse . »* Texte original dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de* France, 1941, p. 136, traduit et cité par A. Ruais, « Jalons pour l'histoire… », 1987, p. 35.

[369] F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes...», p. 90.

[370] C. J. Brown, Introduction aux *Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)* de Pierre Gringore, édité par Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2005, p. 14 & note 14 ; P. Gringore, [L'entrée de Marie d'Angleterre à Paris en 1514], dans Pierre Gringore, *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, édité par Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2005, p. 135.

tapisserie et sa valeur intrinsèque sont ainsi associées à l'identité du possesseur dont la fortune, la puissance et la culture sont affichées de manière concrète.

La tenture aux armoiries de Philippe le Bon [Figure 65] offre une excellente illustration de cette dimension. Par la finesse de leur exécution et la richesse de la laine, de la soie et des fils d'or et d'argent qui la constituent, ces immenses panneaux matérialisent la fortune ducale en l'associant directement à ses armoiries. D'une inestimable valeur à la fois réelle et symbolique, cette œuvre accompagne Charles le Téméraire, lors des moments forts comme la réunion du chapitre de l'Ordre de la Toison d'Or en 1468 dans sa résidence brugeoise du Prinsenhof, ou encore durant la quête impériale qui marque la fin de son règne[371]. Après la défaite décisive de Grandson en 1476, les Confédérés suisses reconnaissent la valeur des huit panneaux et les emportent avec le reste du butin.

Echangée en temps ou en quête de paix, une tapisserie peut être un outil diplomatique, cadeau persuasif pour gagner l'amitié ou sceller une alliance. Ainsi, les dons de tapisserie faits par Philippe le Hardi retracent les méandres de sa politique pendant la Guerre de Cent Ans[372] ; ses descendants jusqu'aux Habsbourg prolongent cette pratique pour nouer ou renforcer leurs alliances[373]. En offrant un tel objet, un prince mène une double politique : d'une part il flatte (ou achète) un partisan, de l'autre il construit une « image publique » fondée sur le faste et la libéralité dont il fait preuve par un tel acte de générosité. Comme les bijoux, les manuscrits enluminés et les orfèvreries, la tapisserie contribue à l'image du pouvoir, faisant partie d'une stratégie sociopolitique de magnificence. Mais en plus d'être produite avec des matériaux précieux, la tapisserie donne à voir une image monumentale qui reflète les valeurs et l'imaginaire collectif de l'aristocratie.

2. *Images et fonctions*

Les tentures les plus simples sont des bandes décoratives aux motifs répétitifs [Figure 69 & Figure 70], tendues pour couvrir meubles et murs [Figure 71][374]. Cette forme, qui illustre parfaitement le rôle primaire d'ornementation, est produite à toutes les périodes dans l'histoire de la tapisserie. Or, un des développements majeurs qui marque cet art à la fin du Moyen Age demeure l'émergence des grands cycles historiés qui commencent à apparaître dans les inventaires dès la

[371] *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Charles le Téméraire (1433-1477)*, sous la direction de Susan Marti, Till-Holger Borchert et Gabriele Keck, catalogue de l'exposition tenue au musée historique de Berne, 25 avril – 24 août 2008, au Bruggemuseum & Groeningemuseum, Bruges, 27 mars – 21 juillet 2009, et au Kunsthistorisches Museum de Vienne, 15 septembre 2009 – 10 janvier 2010, p. 183.

[372] F. Joubert, « Le Moyen Age, un art nouveau », p. 14.

[373] D. Eichberger, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands...», p. 30.

[374] J. Jobé, *et al.*, *The Art of Tapestry*, traduit par Peggy Rowell Oberson, London, Thames & Hudson, 1965, p. 13-14.

seconde moitié du XIV[e] siècle. Ces programmes complexes, dictés par des hommes de savoir ou composés par des artistes à partir de multiples sources iconographiques, dévoilent la richesse du répertoire thématique des tapisseries ainsi qu'une volonté d'illustrer le monde contemporain[375].

a. Les tapisseries à sujet religieux

Aspect prédominant de la mentalité européenne au Moyen Age et à l'ère moderne, la religion offre naturellement un grand nombre de sujets. Outre les fonctions inhérentes à toute tapisserie, les œuvres destinées aux espaces sacrés sont intégrées à la vie religieuse, servant dans les pratiques de dévotion ou dans les cérémonies liturgiques. Ainsi, un certain nombre de panneaux aux riches matières et à l'imagerie détaillée peuvent parfois prendre la place des retables peints ou des autels sculptés. Il n'est pas certain que le retable des *Trois Couronnements* [Figure 63] et la devanture d'autel de *l'Adoration des Mages* [Figure 64] aux armoiries du Cardinal Charles de Bourbon aient fait partie d'un même ensemble, mais ils laissent imaginer comment de telles œuvres pouvaient créer un programme iconographique cohérent, en constituant un décor harmonieux dont la richesse est une glorification de Dieu. D'autres exemples sont plus simples, comme la tapisserie des *Arma Christi*[376] qui présente les instruments utilisés dans la Passion du Christ sur un fond de verdure. Ce panneau mille-fleurs offre une image de dévotion particulièrement efficace : le spectateur est confronté aux instruments de torture de la Passion, et le contraste entre le fond fleuri et le réalisme des objets l'encourage à méditer sur les souffrances du Christ. Or, l'extrême simplicité de cette composition est en réalité trompeuse, car la tapisserie est constituée des matières des plus somptueuses, une grande quantité de fils d'or et d'argent se mêlant à la laine et la soie habituelles.

Les tapisseries religieuses ne sont pas uniquement des œuvres de petites dimensions destinées à orner les autels ou à servir à la dévotion personnelle. Tendues au-dessus des stalles, les tentures de chœur servent à protéger le clergé du vent et du froid qui règnent à l'intérieur des églises, tout en célébrant Dieu ou un saint vénéré grâce à leur richesse matérielle. Du fait de leur taille monumentale et leur fonction communicative, ces tapisseries offrent un format idéal pour des présentations plus ou moins complexes de l'histoire sainte. La base iconographique demeure la vision typologique de l'histoire sacrée[377]. Ce principe est le fondement du programme de la série

[375] F. Joubert, « Le Moyen Age, un art nouveau », p. 18.

[376] France ou Pays-Bas méridionaux, *Arma christi*, 1475-1525, tapisserie de laine, soie, fils d'or et d'argent, 112,4 x 210,8 cm, New York, Cloisters Collection du Metrpolitan Museum. Reproduction numérique: http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70008364.

[377] F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 14.

fragmentaire des *Sept Sacrements*[378] qui illustre les rites sacrés du Christianisme et leurs préfigurations de l'Ancien Testament. Alors que les modèles de tels programmes sont facilement accessibles, surtout dans la seconde moitié du XV^e^ siècle lorsque des imprimés comme la *Biblia Pauperum* ou le *Speculum humanae salvationis* sont de plus en plus courants, l'iconographie des tentures religieuses est souvent fournie directement par les clercs qui puisent leur inspiration dans diverses sources de la culture ecclésiastique[379].

En plus d'une fonction didactique ou cérémoniale, les tapisseries aux sujets religieux peuvent également refléter la vie séculière. Les tentures de chœur, par exemple, jouent un rôle politique lorsqu'elles mettent en valeur l'identité d'un saint vénéré localement : dépeints sous des traits contemporains, ces récits créent des analogies avec des événements récents et illustrent des croyances locales[380]. Par ailleurs, les histoires religieuses tissées ne sont pas exclusivement destinées à orner les églises et trouvent donc une faveur particulière chez les commanditaires laïques, qui empruntent de nombreux épisodes à l'histoire sainte pour illustrer la nature sacrée de leur statut social. Ainsi, David, membre du panthéon nobiliaire des Neuf Preux, constitue un modèle des vertus chevaleresque : en tant que symbole du pouvoir sacré, il incarne le lien entre Dieu et le souverain, et son histoire est représentée dans plusieurs versions tissées[381]. Mais l'appropriation de récits

[378] Pays-Bas méridionaux (Arras ?), fragments de la *Tenture des sept sacrements*, 1435-1450, tapisserie de laine et soie. New York, Metropolitan Museum. Reproductions numériques : http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/170002876; http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/170002878.

[379] Réalisée d'après un modèle de Jacques Daret et Nicolas Froment, la tenture de la *Vie de saint Pierre* a été offerte à la cathédrale de Beauvais par l'évêque Guillaume de Hellande en 1464. Le programme tire l'essentiel de son narratif hagiographique de la *Légende Dorée* et les *Actes des Apôtres*, comme la majorité des tentures de chœur. L'ensemble dispersé aujourd'hui entre Paris (Musée national du Moyen Age), Beauvais (cathédrale), Washington, DC (National Gallery of Art), Boston (Museum of Fine Arts) et une collection particulière ; les pièces conservées dans des musées sont reproduites dans F. Joubert, *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, p. 17-24. Plus tardive, la *Vie de saint Etienne* [*cf.* note 418] puise dans les mêmes sources mais également d'autres, plus obscures, comme la *Lettre de Lucien* ou la *Lettre d'Anastase*. F. Joubert, *La Tapisserie,* 1993, p. 48-55.

[380] La *Vie de saint Anatoile* de la collégiale de Salins comporte plusieurs représentations de la vie locale au début du XVI^e^ siècle. La scène du *Miracle de l'eau* relate non seulement l'intervention divine de saint Anatoile qui en 1467 restaure le fonctionnement des salines indispensables à l'économie locale, mais elle représente aussi, avec une certaine précision, le site de cette exploitation. L'épisode de la levée du siège de Dôle relate un miracle posthume : cette scène est animée par des acteurs politiques contemporains dans un décor reflétant l'architecture, les vêtements et les armements de l'époque. F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 13.

[381] Il s'agit notamment de l'*Histoire de David et Bethsabée* (Musée de la Renaissance, Ecouen) ; le *Bain de Bethsabée* (Hôtel de Ville, Bruxelles), deux fragments de l'*Histoire de David* (Winchester College, Angleterre), deux versions strasbourgeoise d'un même épisode de l'*Histoire de David et Bethsabée* (Burrell Collection, Glasgow ; Rijksmuseum, Amsterdam) ainsi que divers représentation du roi en tant que membre des Neuf Preux (Cloisters Collection, Metropolitan Museum, New York ; Historisches Museum, Bâle ; Château de Langeais).

bibliques par la noblesse n'est qu'un aspect de l'omniprésence de la religion à une époque où la frontière entre le sacré et le profane semble souvent indéfinissable.

b. Les Tapisseries à sujets profanes

Si la religion est une forte préoccupation, la culture profane demeure la première source d'inspiration pour les tapisseries, et les sujets illustrant la culture aristocratique dominent les inventaires de l'époque[382]. L'histoire antique et contemporaine, la littérature profane, les scènes courtoises et pastorales, la chasse… tous les aspects de la vie nobiliaire réelle et idéalisée sont reproduits en grand détail dans ces œuvres qui offrent un réconfort à la fois physique et moral.

i. L'Histoire

A partir du XIV[e] siècle, les illustrations des sujets historiques abondent autant en format miniature que monumental, et ces récits rencontrent une grande faveur auprès des membres de l'aristocratie et des princes de l'Eglise, comme Charles de Bourbon[383], Georges d'Amboise et Erard de la Marck[384]. Jusqu'aux environs de 1530, les protagonistes historiques sont représentés en costume contemporain[385], car l'objectif de ces cycles n'est pas la reconstitution scientifique d'une époque ancienne, mais plutôt la projection des idéaux et des rêves de leur public[386].

Comme les personnages bibliques, les figures de l'histoire servent de modèles. Exemplaires du comportement vertueux de l'idéal noble, les Neuf Preux (ou leurs homologues féminins les Neuf Preuses[387]) constituent un thème récurrents dans les arts à connotation aristocratique [Figure 72 & Figure 115]. Représentés en grandeur nature et habillés en chevaliers contemporains, ils créent un entourage idéal pour le propriétaire d'une tapisserie ; ce dernier est visuellement assimilé aux parangons grâce à l'intégration de ses armoiries aux compositions, tel que l'on voit dans la version conservée au Cloisters Collection du Metropolitan Museum à New York.[388] En associant des héros de

[382] P. Matthews, « Apparel, Status, Fashion, Women's Clothing and Jewellery », dans *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Louvain, Brepols, 2005, p. 154.

[383] Une *Histoire d'Hercule* conservée aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Bruxelles appartenait à l'origine au cardinal de Bourbon. F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 20.

[384]Les collections de ces deux prélats comportent un grand nombre de tentures aux sujets historiques. J. K. Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck ... », p. 41 et 51.

[385] P. Matthews, « Apparel, Status, Fashion... », p. 155.

[386] B. Buettner, « Profane Illuminations, Secular Illusions : Manuscripts in Late Medieval Courtly Society », *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 1, mars 1992, p. 80-84.

[387] *Cf. infra,* p. 309-310.

[388] Paris ou Arras, *Tenture des neuf Preux*, 1400-1410, laine, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70008200.

l'antiquité au commanditaire, une telle œuvre établit un lien visuel et psychologique entre le présent et le passé. Les figures historiques deviennent ainsi des modèles typologiques qui valident le pouvoir ou augmentent le prestige du possesseur. Cependant, le choix de certains personnages ou épisodes du passé peut conférer un caractère idéologique à un programme qui ainsi relèverait presque de la propagande.

L'utilisation de la tapisserie à des fins politiques est particulièrement forte à la cour des ducs de Bourgogne, qui s'identifient aux grandes figures historiques par l'étendue de leur magnificence. Comme leurs pairs, ils affectionnent le thème des Neuf Preux, mais ils adaptent ce concept à leurs propres besoins cérémoniaux et politiques. Lors de la création de l'Ordre de la Toison d'Or, Philippe le Bon choisit comme patrons un héros antique, Jason, et un héros judaïque, Gédéon. Cette utilisation particulière de l'histoire est illustrée par la tenture de l'*Histoire de Gédéon* commandée en 1449[389]. Le projet, dessiné par le peintre arrageois Baudoin de Bailleul, est tissé à Tournai sous la direction de Robert Dary et Jehan de l'Ortie. Malgré la perte de l'œuvre à la fin du XVIII[e] siècle, de nombreuses descriptions témoignent de l'opulence de cette tenture constituée de huit pièces mesurant 5 mètres de large sur 15 mètres de long[390]. Le luxe matérialise la richesse et le pouvoir du commanditaire : la laine et la soie du tissage sont rehaussées non seulement de fils d'or et d'argent mais aussi de multiples pierres précieuses qui sont cousues sur les panneaux[391], pour un prix final de 8.960 écus d'or[392]. Mais l'*Histoire de Gédéon* présente surtout un référent biblique au duc de Bourgogne : la victoire de Gédéon sur les Madianites renvoie à son ambition constante de libérer la Terre Sainte des « occupants » musulmans. Le règne de Gédéon, voulu par Dieu et confirmé par la volonté de son peuple, inaugure une longue lignée royale qui reflète les espoirs dynastiques de la maison de Bourgogne au XV[e] siècle. A partir de sa première exposition en 1456 et pendant un siècle, l'*Histoire de Gédéon* sera tendue lors des assemblées de l'Ordre de la Toison d'Or, son intégration au décor étant le produit d'une minutieuse orchestration d'images mettant en avant la magnificence et la piété des membres. Le premier d'entre eux, le duc de Bourgogne, « Gédéon moderne »[393], siégeait sous le dais d'honneur, entouré des représentations somptueuses des exploits de son modèle[394].

[389] J. C. Smith, « Portable Propaganda... », p. 123-127.

[390] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 71.

[391] J. C. Smith, « Portable Propaganda... », p. 123-124.

[392] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 71.

[393] Le frontispice d'une copie du *Champion des Dames* de Martin Le France (BNF ms Fr. 12476, f° 1v) associe à la présentation du livre au duc deux épisodes : Gédéon devant la toison miraculeuse et Jason avec Médée. Cette image peut être interprétée comme une version abrégée du thème des *Neuf Preux* réduit à un représentant pour chaque ère historique : aux côtés des représentants de l'époque judaïque et de l'époque antique, se trouve le paladin de l'ère chrétien, Philipe le Bon. Reproduction numérique :

Si la politique contemporaine est servie par l'art, les événements de l'époque sont également représentés dans les tentures. Il peut s'agir de cérémonies comme les Joutes Saint-Denis[395] ou le tournoi organisé lors de l'intronisation de Philippe le Beau en 1494[396]. Les batailles sont un autre sujet d'actualité très recherché, et à partir du milieu du XIV^e^ siècle des cycles relatent régulièrement les grandes rencontres armées. La fin du XIV^e^ siècle voit la réalisation d'une tenture hors pair, la *Bataille de Roosebeke*, commémorant la victoire que Philippe le Hardi, Louis de Male et Charles VI remportent sur les flamands en 1382[397]. Période tumultueuse, le XV^e^ voit de nombreux conflits immortalisés, comme la tenture de la *Bataille de Formigny* célébrant le combat de 1450 mettant définitivement fin aux prétentions anglaises sur le royaume français[398]. Cet événement et ses conséquences semblent également être évoqués par la tapisserie des *Cerfs ailés*[399]. Au milieu d'un enclos fleuri, symbole du domaine royal français, un cerf ailé tient l'étendard de l'Ordre de Saint-Michel, alors que deux autres cerfs ailés enjambent la clôture pour y entrer[400]. Ceux-ci portent autour du cou des couronnes aux fleurs de lys auxquelles est suspendu un écu aux armoiries du roi de France : ces deux cervidés symbolisent chacun une province (Normandie et Guyenne) nouvellement reconquise par Charles VII, grâce à ses victoires sur les anglais représentés par les lions, se tenant à l'extérieur du jardin paisible. Plus particulièrement, ce motif du cerf rappelle le miracle survenu en

http://visualiseur.BnF.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=8004818&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[394] L'assimilation de Philippe le Bon aux Preux se retrouve dans un poème de Philipe Bouton qui célèbre son seigneur comme l'incarnation de la force spirituelle de Gédéon et du courage chevaleresque de Jason. J. C. Smith, « Portable Propaganda... », p. 124.

[395] Aujourd'hui perdue, cette tenture « toute faite d'ymagerie d'or et de fin fille d'Arras » a été produite par Nicolas Bataille en collaboration avec Jacques Dourdain entre 1397 et 1400. Le cycle commémorait la réception de Louis I^er^ d' Orléans et Louis II d' Anjou dans l'ordre de chevalerie royal au mois de mai 1389. R.-A. Weigert, *La Tapisserie et le tapis...*, p. 22.

[396] Bruxelles, *Tapisserie du tournoi de Frédéric de Saxe*, vers 1494-1498, laine, soie, fils d'argent, 497 x 579 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-arts. *Splendeurs de la cour de Bourgogne…*, p. 297.

[397] Commandée en 1387 auprès de Michel Bernard d'Arras pour le prix de 2 600 francs d'or, cette tapisserie composées de laine, de soie et d'une grande quantité de fils de métal précieux, était tellement longue (quarante mètres) et lourde, qu'il a fallu la découper en trois pièces afin de la transporter en 1402. J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 44.

[398] F. Joubert, « La tapisserie », 1999, p. 437.

[399] *Ibid.,* p. 437 ; *id., La Tapisserie au Moyen Age,* p. 20-21.

[400] France ou Pays-Bas méridionaux, *Tapisserie des cerfs ailés,* 2^nde^ moitié du XV^e^ siècle, laine et soie, 347 x 380 cm, Rouen, Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime . Reproduction numérique : http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/eth/0017/m073303_0000367_p.jpg.

1449 : lors de l'entrée de Charles VII dans la ville de Rouen, un cerf portant une couronne autour de son cou est venu s'agenouiller devant le roi victorieux[401].

ii. La littérature

Différents genres littéraires prêtent leurs sujets à un grand nombre de tentures : allégoriques, moralisateurs, romanesques, les titres de tapisserie cités dans les inventaires reflètent toutes les tendances de la littérature profane de l'époque[402]. Les romans contemporains offrent des sujets dont l'illustration s'adapte particulièrement bien aux caractéristiques formelles de la tapisserie : les scènes romanesques, souvent très détaillées, peuvent être minutieusement développées sur ces surfaces étendues. Ces principes de composition narrative s'établissent au début du XV^e^ siècle, tel qu'en atteste le panneau de l'*Histoire de Jourdain de Blaye*[403] où les divers épisodes et la masse des détails vestimentaires et décoratifs emplissent tout l'espace. Si l'épopée de Jourdain de Blaye témoigne de la popularité des récits plus anciens, d'autres exemples démontrent que les romans récents sont également une précieuse source de sujets. Parfait exemple des liens unissant la production littéraire et le milieu des tapisseries, la tenture de *l'Histoire de Lérian et Lauréolle* s'inspire du roman le *Carcel de Amor*, écrit dans la seconde moitié du XV^e^ siècle par le poète espagnol Diego di san Pedro[404]. Les épisodes situés en Macédoine du temps de Persée se déroulent dans un décor gothique, animés par des personnages habillés dans la mode des quinze premières années du XVI^e^ siècle. L'identité des acteurs est clairement indiquée par des inscriptions en caractères gothiques et leurs actions sont articulées entre elles grâce aux éléments architecturaux et végétaux.

Le grand nombre de tapisseries traitant de sujets allégoriques témoigne de l'importance de ce genre littéraire et de la prévalence de cette façon de concevoir le monde dans la mentalité européenne contemporaine. L'illustration d'une allégorie peut être aussi simple que la représentation d'une personnification avec quelques attributs et une inscription pour l'identifier,

---

[401] G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 91. Une illustration de cet événement se trouve dans les *Vigiles de Charles VII* de Martial d'Auvergne (BNF ms Fr. 5054, f° 185v).

[402] L'inventaire dressé à la mort de Charles V note parmi d'autres le *Saint Graal*, l'histoire d'*Amis et d'Amie, Ivinail et la royne d'Irlande*, l'histoire de *Messire Yavain*, la *Fontaine de jouvence* et l'histoire de *Girart de Nevers*. Charles VI possédait des tentures aux sujets semblables dont *Bonne Renommée, Le Verger de la Jeunesse, L'Amitié,* ou *Bonté et Beauté*. L'inventaire du duc de Berry mentionne une tapisserie représentant le *Roman de la Rose* ainsi que l'*Histoire du Lyon de Bourges* et celle de *« Bega qui conduit la fille du duc de Lorraine »*. J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 50-51 ; J. Jobé *et al., The Art of Tapestry*, p. 22 ; J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 36.

[403] Pays-Bas méridionaux (Arras), *Fromont de Bordeaux arrive à Blaye,* première pièce de la *Tenture de l'Histoire de Jourdain de Blaye*, vers 1405, tapisserie de laine, 328 x380 cm, Padoue, Museo civico. Reproduction numérique : http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/jourdain%20de%20blaye-arazzo-inv.606%20.jpg.

[404] *Ibid.,* p. 128-129.

telle que *Dame Honneur* [Figure 73]. Bien que composée de plusieurs pièces raccommodées, cette tapisserie présente une figure centrale dont l'identité est dévoilée par une banderole d'origine : il s'agit de la personnification d'Honneur sous les traits d'une belle aristocrate, qui tresse une couronne d'honneur à présenter à ses enfants l'entourant dans le jardin suggéré par le fonds fleuri et la roseraie[405].

Une allégorie permet de donner une forme compréhensible et concrète à des concepts abstraits, voire à des questions existentielles. Ainsi, le sujet du combat des vertus et des vices témoigne non seulement de la popularité du thème mais également de la variété des formes possibles. Il peut s'agir d'une représentation plutôt littérale de la Psychomachie, où la bataille entre les personnifications du bien et du mal est mise en scène avec plus ou moins de détail tel qu'illustré par une tapisserie conservée au San Francisco Museum of Fine Arts[406]. Ce thème est présentée dans le panneau du *Prince du Malice*[407], mais ici offre une illustration qui semble s'inspirer de la réalité contemporaine. L'incarnation du Mal devient une cour fastueuse peuplée de jeunes courtisans représentant les Vices gravitant autour du trône du Prince de Malice qu'ils servent. L'élégance des personnages cachent leur vraie nature qui est représentée à dextre. Dans cette portion, les vices mènent une attaque sur le Château de Sagesse, lieu habité et défendu vaillamment par les vertus. Ces qualités sont figurées sous les traits de guerrières, dont l'aspect militaire contribue à la représentation d'une action palpitante tout en signifiant la force morale. Un panneau complémentaire représente *L'Espérance* qui protège la forteresse avec l'aide de *Fortitude*[408], suggérant que la victoire sera finalement vertueuse[409].

L'allégorie moralisante peut aussi être représentée sous la forme d'une activité tout à fait banale, suscitant des parallèles entre la philosophie et la vie réelle du public. Les tentations et les faiblesses de la nature humaine peuvent ainsi prendre la forme d'une chasse au cerf, telle qu'illustre

[405] L'inscription se lit *Ie sui onneur qui fai capiaux // pour mes en fans qui tant sont biaus*. A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 151.

[406] Pays-Bas méridionaux (Bruxelles ?), *Bataille des vertus et des vices* de la *Tenture de la rédemption de l'homme*, 1510-1515, laine et soie, 417 x 798 cm, San Francisco, Fine Arts Museum. Œuvre reproduite dans A. G. Bennet, A. G. Bennett, *Five Centuries of Tapestry...,* p. 70-71.

[407] Pays-Bas méridionaux (Tournai ?), *Le Prince de malice*, vers 1480, tapisserie de laine et soie, 345,4 x 454,7 cm, Washington, DC, Dumbarton Oaks. Reproduction numérique: http://museum.doaks.org/Obj996?sid=11591&x=105563&port=2629.

[408] Pays-Bas méridionaux (Tournai ?), *Allégorie de l'espérance*, vers 1480, tapisserie de laine et soie, 251,5 x 157,5 cm, Philadelphie, Museum of Art. Reproduction numérique : http://www.philamuseum.org/collections/permanent/41677.html?mulR=13554|1.

[409] J. P. Asselberghs, *Les Tapisseries flamandes aux Etats-Unis d'Amérique*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1974, p. 45.

une tenture conservée au Metropolitan Museum à New York[410]. Inspiré d'un poème contemporain, le programme se lit très aisément grâce aux banderoles qui expliquent l'action de chaque scène et transcrit l'épilogue de la source littéraire[411]. Mais si certains thèmes allégoriques s'identifient relativement facilement en raison de leur présentation simple, des inscriptions ou du renom de leur source écrite, d'autres nécessitent une connaissance approfondie de la littérature, de la religion et de la philosophie de l'époque. La tenture de la *Chasse à la licorne* [Figure 41 & Figure 42] est un bel exemple de la polysémie des allégories. Cette tenture, précédemment évoquée pour ses liens stylistiques avec la *Dame à la licorne*, se prête à plusieurs lectures iconographiques d'inspiration morale, religieuse ou romanesque[412]. Mais en plus de montrer la complexité du mode allégorique, ces derniers exemples illustrent la grande popularité des sujets de chasse qui sont également un simple reflet de la vie aristocratique.

iii. Le Genre de vie noble

Que ce soit par association avec les grandes figures du passé ou par la richesse matérielle des étoffes, les tentures rehaussent le prestige de leur propriétaire. Mais cette valorisation peut également passer par l'illustration de son mode de vie, et les tapisseries aux représentations de la « vie quotidienne » des nobles sont extrêmement répandues. La tenture des *Scènes de la vie seigneuriale* [Figure 15] présente une vision complète et idéalisée du genre de vie noble, une sorte de synthèse visuelle des loisirs (*La Promenade* [Figure 15b]*, La Broderie* [Figure 15d] *La Lecture* [Figure 15f],) avec les plaisirs de l'amour (*Scènes galantes* [Figure 15c]), le raffinement (*Le Bain* [Figure 15e]*)* et bien sûr la chasse (*Départ pour la chasse* [Figure 15a]). Bien que les figures soient le produit d'emprunts et de réutilisations de modèles bien connus, placées de manière quelque peu aléatoire, il n'en reste pas moins qu'elles reproduisent fidèlement certains aspects du monde nobiliaire. Avec un grand souci du réel, l'artiste rend en détail la richesse des tissus et l'extravagance des parures. Les personnages aux silhouettes élancées et aux expressions réservées restituent la mentalité sophistiquée et hautaine de l'élite laïque.

La chasse en particulier offre un sujet riche, non seulement comme support de l'illustration allégorique, mais aussi pour captiver le spectateur avec les exploits des personnages : les denses forêts riches en flore et en faune créent un fond décoratif idéal devant lequel se déroulent les représentations détaillées des parties de chasse peuplées de dames élégantes et de seigneurs

[410] France ou Pays-Bas méridionaux, *Tenture de la chasse au cerf allégorique*, 1495-1510, tapisserie de laine et soie, New York, Metropolitan Museum. Œuvre reproduite dans A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 347-352.
[411] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 349-356.

[412] Pour un résumé des différentes interprétations, *cf. ibid.,* p. 313-321.

courageux. La série des *Chasses de Devonshire*[413], par exemple, illustre différentes techniques de chasse. Chaque panneau est dédié à une proie différente, mais l'action ne se limite pas à la capture de l'animal, car tous les aspects de cette activité sont représentés : les valets qui s'occupent des tâches rudes, les dames qui encouragent leurs seigneurs, les couples qui s'adonnent aux plaisirs d'un repas en plein air. De telles représentations offrent ainsi un merveilleux mélange de réalisme – dans les représentations des techniques de chasses et des vêtements – et de pure ornementation stylisée – dans la forêt dense, le fond fleuri ou la juxtaposition des costumes élégants. Les *Chasses de Devonshire* comportent également un sous-thème annexe au sujet de la chasse : la quête amoureuse pour laquelle la poursuite et la capture d'une proie servent souvent de métaphore.

La culture courtoise est effectivement un élément primordial dans l'identité nobiliaire, dont les rites et les relations sentimentales s'illustrent avec autant de réalisme que de poésie visuelle pendant tout le XV^{e} siècle et au-delà. Deux tapisseries proches iconographiquement mais éloignées par une centaine d'années, le *Don du cœur* [Figure 75] et le *Couple seigneurial* [Figure 78] illustrent non seulement la constante popularité de ce thème, mais aussi la stabilité caractéristique de ces représentations courtoises. On y voit l'idéalisation des rapports amoureux qui sont régis comme des cérémonies de cour, l'homme se soumettant à sa bien-aimée. La caractérisation des personnages comme des membres de l'aristocratie passe par une description précieuse des vêtements élaborés et des étoffes luxueuses ; la représentation du statut social est indispensable à l'illustration de l'amour courtois, car il s'agit du domaine des sentiments réservé à la noblesse[414]. Toutefois, de telles scènes n'illustrent pas la réalité, mais plutôt un aspect de l'identité idéalisée de la classe dominante de cette époque.

La projection d'une image flattant l'identité nobiliaire s'applique jusqu'aux scènes pastorales. Ce type d'illustration mélangeant le réel et l'idéal rencontre une grande faveur auprès de l'aristocratie qui voit dans des scènes comme le *Travail de la laine* [Figure 79c] ou les *Vendanges*[415] une apologie visuelle de l'ordre social dont ils occupe les plus hauts rangs[416]. Ces scènes projettent une « vérité » composée de deux éléments contradictoires – le réalisme des détails et l'atemporalité du lieu – conférant un caractère à la fois anecdotique et iconique à ces représentations. Cette dualité

[413] Pays-Bas méridionaux (Arras ?), *Tenture des Chasses de Devonshire*, vers 1430/1440, tapisserie de laine, Londres, Victoria & Albert Museum. Reproduction numérique : http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/devonshire-hunting-tapestries/.

[414] *Cf. infra,* p. 123-124.

[415] France ou Pays-Bas méridionaux, *Les Vendanges*, 1480-1510, tapisserie de laine et soie, 246 x 495 cm, Paris, Musée national du Moyen Age. Reproduction numérique : http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0036/m500303_0004610_p.jpg.

[416] F. Joubert, « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes...», p. 24.

réaliste et abstraite produit une impression de vraisemblance à des scènes qui sont la concrétisation d'un idéal social souvent très éloigné de la réalité du monde contemporain.

c. Les tapisseries armoriales

Enfin, les tapisseries armoriales sont aussi clairement liées au monde de la noblesse. Bien que la majorité des études soit consacrée aux tentures à sujet narratif, il ne faut pas oublier que les œuvres à caractère héraldique représentent plus qu'une simple marque de propriété décorative et sont « un sujet à part entière[417] ». Né sur le champ de bataille, le langage visuel des armoiries servait d'abord à identifier les chevaliers dans le chaos des mêlées. Même si l'utilisation des armoiries n'est pas le privilège exclusif de la classe militaire, l'héraldique reste tout de même une expression à connotation nobiliaire de l'identité d'un individu ou d'une famille. Il n'est donc pas étonnant de voir les emblèmes et les devises des propriétaires de tapisseries intégrés aux œuvres, que ce soit comme détail secondaire ou comme sujet principal.

Un grand nombre de tapisseries narratives comportent des signes de propriété sous forme d'écu aux armoiries du commanditaire ou du donateur. Ces éléments peuvent être intégrés sans déranger la logique de la composition, par exemple en étant accrochés à un élément du décor comme un arbre ou une colonne, astuce employée maintes fois dans la tenture de la *Vie de saint Etienne*[418]. Les armoiries peuvent aussi créer une sorte d'emblème animé tenu par une figure dans la composition : la tapisserie de *Persée* [Figure 8] utilise un griffon debout sur une colonne pour faire figurer les armoiries de Jeanne de Wignacourt sur l'extrême droite du panneau. Enfin, les armoiries peuvent s'insérer de manière plus simple, fixées avec plus ou moins de logique dans un espace vide de la composition ; cette pratique typique des tapisseries mille-fleurs (voir la série de tapisseries aux armoiries Bohier [Figure 79], est également présente dans des tentures aux compositions plus développées comme la *Vie de saint Pierre* où plusieurs signes identifiant le commanditaire Guillaume de Hellande sont incorporés au programme hagiographique[419].

Or, l'héraldique est souvent le seul et unique sujet des tentures [Figure 65 à Figure 68]. Malgré la simplicité recontrée fréquemment dans ce genre de représentation [Figure 68], une tapisserie armoriale projette l'identité particulière tout en l'associant à la richesse matérielle de l'œuvre pour concrétiser l'affirmation de la fortune, la sophistication et la magnificence de l'individu. Répétition d'un motif, comme un semis de fleur de lys [Figure 69], ou présentation beaucoup plus

[417] J. Jobé *et al., The Art of Tapestry*, p. 25.

[418] D'après un modèle de Colyn de Coter, *Tenture de la Vie de saint Etienne*, vers 1500, tapisserie néerlandaise (Bruxelles ?) de laine et soie, Paris, Musée national du Moyen Age. Œuvre reproduite dans F. Joubert, *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, p. 36-59.

[419] *Cf supra,* p. 91 note 366.

développée comportant divers éléments [Figure 66 à Figure 68], les tapisseries armoriales comptent parmi les types de tentures les plus anciennes. Le panneau aux armoiries Beaufort-Turenne-Comminges [Figure 70][420] montre le potentiel décoratif offert par l'héraldique : cette tapisserie crée un motif de treillis formé par la répétition d'éléments architecturaux, végétaux et animaux. Encadrées à chaque fois par des cigognes, des enceintes à trois tours soutiennent deux anges qui soulèvent une couronne au-dessus de différents animaux habillés aux armoiries de Beaufort-Turenne ou de Beaufort-Turenne-Comminges. Au-dessus de la couronne et au point convergent du bec des deux cigognes inférieures et des pattes des deux cigognes supérieurs, figure une rose au centre de laquelle est représentée les armoiries de Beaufort ou de Turenne. Ce dessin complexe assemble des éléments stylisés pour créer un motif élégant et symboliquement riche.

Malgré cette très grande variété de sujets, les tapisseries du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle sont toutes apparentées par les principes esthétiques qui découlent de leurs fonctions décoratives et communicatives. Ainsi, la tapisserie présente un certain nombre de caractéristiques formelles. Mais, si certains aspects comme la monumentalité et la tendance décorative y seront toujours inhérents, d'autres traits sont propres aux tentures réalisées à la fin du Moyen Age.

B. L'esthétique des tapisseries gothiques

La fin du Moyen Age représente l'âge d'or de la tapisserie gothique pour plusieurs raisons : alors que cette est en plein essor, une stylistique et une esthétique propres à cet art émergent puis se confirment[421]. Si la peinture du XV^e^ siècle en Europe occidentale cherche de plus en plus à reproduire une expérience visuelle convaincante, la tapisserie poursuit d'autres objectifs. Néanmoins, les valeurs de la Renaissance italienne finiront par définir l'esthétique des tentures qui deviennent alors des supports pour la transposition de compositions typiques de la peinture monumentale classicisante. Le remplacement des caractéristiques formelles propres à la tapisserie par celles de la peinture impose la reproduction de la nature comme la mesure de la réussite d'une œuvre et déplace l'ornement à un rôle secondaire dans la hiérarchie des arts visuels[422]. Cette perte d'autonomie marque la frontière entre deux grandes périodes dans l'histoire de la tapisserie : l'époque de l'indépendance du plus princier des arts médiévaux et l'ère d'un art secondaire soumis à

[420] D'autres exemples de ce motif sont préservés dans plusieurs musées : la Burrell Collection, Glasgow ; le Rijksmuseum, Amsterdam ; le Museum of Fine Arts, Boston ; le Museum of Art, Rhode Island School of Design ; la Guennol Collection, New York ; la Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano. A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 92.

[421] *Ibid.,* p. 37-45.

[422] M. Snodin & M. Howard, *Ornament : A Social History Since 1450*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 11.

la peinture. Progressivement, à partir de la fin du XV^e^ siècle, le travail des liciers ne consiste plus à créer des œuvres originales mais à produire de luxueuses imitations monumentales de peintures ou de gravures, entraînant ainsi la disparition des fondements stylistiques propres à la tapisserie[423]. Or, une catégorie particulière de tentures continue à maintenir les caractéristiques propres à cet art – les mille-fleurs.

1. *L'interdépendance des fonctions et de l'esthétique de la tapisserie*

Les fonctions de la tapisserie conditionnent en quelque sorte ses aspects stylistiques[424]. La grande taille et la bi-dimensionnalité des panneaux liés à leur rôle d'ornement mural nécessitent un dessin affirmé et une décoration très développée afin de couvrir et occuper de grands espaces. De nombreuses scènes représentées avec des perspectives multiples sont indispensables, la tenture pouvant être appréciée par plusieurs spectateurs en même temps avec un nombre de points de vue illimité. La tapisserie accompagne son propriétaire dans les pérégrinations d'une vie itinérante et doit donc être mobile et adaptable aux différentes résidences. Matériellement et visuellement, la tapisserie est souple et peut être repliée (voire coupée) pour être adaptée à un espace ou à des circonstances particulières[425]. Les conditions de production sont un autre facteur qui contribue à l'esthétique de la tapisserie, car les mêmes questions artistiques sont posées aux liciers qu'aux peintres, mais les moyens et les fins ne sont pas identiques.

Une comparaison entre une tapisserie et le tableau qu'elle reproduit illustre ces différences. La version peinte et la version tissée de *Saint Luc dessinant la Vierge*[426] présentent tous les deux le même sujet : à l'intérieur d'une loggia ouverte sur un vaste paysage, Saint Luc réalise le portrait de la Vierge Marie pendant qu'elle allaite l'enfant Christ. L'organisation de la scène est presque identique dans les deux exemples, le licier ayant simplement inversé les figures à cause du procédé du tissage[427]. On remarque tout de même certaines variations qui résultent majoritairement de la

[423] J. Coffinet, *Arachné...,* p. 29.

[424] A. S. Cavallo, *Tapestries of Europe...*, I, p. 30.

[425] Aujourd'hui perdue, la célèbre tenture de la bataille de Roosebeke est enregistrée dans les comptes du duc de Bourgogne notamment pour les modifications que Philippe le Hardi fait faire en 1402. En effet, on y note en 1402 le paiement fait à Colart d'Anxi « pour avoir fait du tappiz de la Bataille de Rosebecque trois tappiz, pour ce qu'il estoit trop grant et trop pesant a manier, a tendre et a mectre a l'air et ploier, et aussi qu'il n'estoit pas convenable a tendre en plusieurs lieux, et parce que les ymages estoient trop prez des bouts quand ils furent partis en trois, lesquels Monseigneur fist ralongier chascun d'iceulx tappis d'une ausne d'Arras a chascun bout, de euvre d'arbroierie semblable a celle des dessusdiz tappiz… » F. Joubert, « Les « tapissiers » de Philippe le Hardi », p. 603.

[426] *Cf. supra* note 70.

[427] Le carton étant sans doute une reproduction fidèle de la composition peinte, le tissage produit une inversion de la composition car cette étape se réalise sur l'envers du produit final *Cf. supra,* p. 33.

différence des techniques et des fonctions des deux œuvres. L'arrière-plan de la tapisserie, comme celui du tableau, est un paysage, mais le licier est limité par ses matières qui ne lui permettent pas de recréer les effets de la perspective aérienne. Par conséquent le fond de la tenture semble très plat, surtout lorsqu'elle est rapprochée du tableau où la peinture à l'huile permet de moduler les couleurs et de créer des effets d'optique, suscitant l'impression d'une profondeur sans fin. La bi-dimensionnalité de la tenture est accentuée par la multitude de détails qui remplissent ce fond, créant ainsi un effet décoratif marqué. L'avant-scène de la tapisserie est également beaucoup plus riche par rapport à la représentation peinte : le cartonnier a accentué l'aspect anecdotique de la scène en rajoutant des objets de la vie quotidienne qui rendent l'image à la fois plus décorative et plus narrative.

Même si la production des tapisseries dépend énormément de la participation des peintres, un langage visuel propre aux panneaux tissés évolue avec le progrès de l'industrie et indépendamment de la peinture[428]. Plusieurs caractéristiques sont spécifiques à la tapisserie et indissociables de ses fonctions narrative, monumentale et décorative. Les récits sont présentés minutieusement, à tous points de vue. Les détails ne sont pas simplement un moyen de remplir les espaces, ils sont aussi un reflet du monde contemporain des spectateurs qui y voient des vêtements, des architectures et des accessoires qui correspondent à leur propre réalité, rendant les histoires encore plus lisibles. Or, les narrations très détaillées produisent certes des sujets extrêmement riches, mais également ce que l'on peut percevoir aujourd'hui comme un manque de structure narrative et de perspective visuelle.

2. *L'évolution de l'esthétique des tapisseries au XV^e^ siècle*

Marquant les débuts de la tapisserie historiée, la tenture de l'*Apocalypse d'Angers*[429] est souvent considérée par l'historiographie comme le point de départ du développement d'une esthétique spécifique. Pourtant, elle n'en est pas totalement représentative. Dessinés par au moins deux artistes, Jean de Bruges et son *famulus*[430], les modèles de l'*Apocalypse* sont fortement influencés par la peinture monumentale et miniature. Ce lien avec les arts peints est évident dans l'utilisation de fonds rouges et bleus, unis ou décorés, empruntés aux enluminures ; tandis que certaines compositions semblent être puisées directement dans les sources enluminées. Or, pour répondre aux exigences fonctionnelles de la tapisserie, elles sont agrandies et sous l'influence de la

[428] F. Joubert, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 48.

[429] D'après un modèle de [l'atelier de] Jean de Bruges, *Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, vers 1374-1380, tapisserie de laine et soie, Angers ,musée du Château d'Angers.

[430] *Id.*, « Création à deux mains : l'élaboration de la tenture de *l'Apocalypse d'Angers* », *Revue de l'Art*, 1996, n°114., p. 48-56.

peinture monumentale pratiquée par Jean de Bruges, les scènes sont épurées et organisées de manière logique. La représentation de l'architecture en perspective convaincante offre également une parenté avec l'art de Jean de Bruges[431] et la peinture monumentale de la fin du XIV^e^ siècle[432]. Si la tenture de l'*Apocalypse d'Angers* demeure une œuvre incontournable dans l'histoire de la tapisserie, ses aspects formels présentent une esthétique particulière quelque peu éloignée de celle qui marquera les œuvres du XV^e^ siècle. Néanmoins, certains traits sont annonciateurs, comme la stylisation des formes conventionnelles du ciel et de la terre qui constituent les bordures, mais surtout les caractéristiques formelles des quatre derniers panneaux. En effet, la tendance décorative s'accentue grâce à la variété de motifs répétés dans les fonds rouge et bleu ; les compositions s'étoffent avec la multiplication de groupes de personnages ou de scènes à l'intérieur d'un même tableau ; les corps et les drapés sont dessinés avec une calligraphie plus maniérée.

Si les particularités des quatre derniers panneaux peuvent s'expliquer par le style personnel de l'artiste secondaire, qui aurait eu un rôle plus important dans la conception de l'œuvre à partir de la troisième pièce[433], ces mêmes traits signalent certaines des caractéristiques formelles propres à la tapisserie. En effet, dans le premier quart du XV^e^ siècle, quelques éléments standards s'affirment[434] : la première phase dans le développement de cet art est représentée par l'*Histoire des saints Piat et Eleuthère*[435], tissée à Arras en 1402. Le ciel est indiqué dans la partie supérieure des tapisseries par une bande de nuages et le sol, dans la partie inférieure, par une bande plantée de fleurs et de petits arbustes. Entre ces deux zones, la narration se déroule libérée des règles d'ordre et de clarté, produisant un certain chaos visuel et créant une matrice décorative dense et rythmée, remplie d'une pléthore de détails à contempler.

Au milieu du XV^e^ siècle débute la phase « baroque[436] » de la tapisserie. Les mêmes bandes de ciel et terre encadrent les sujets, et ceux-ci sont densement illustrés avec une multiplication de

---

[431] Son portrait de Charles V recevant la Bible historiale de Jean de Vaudetar démontre sa maîtrise de la reproduction d'un espace tridimensionnel : l'artiste recrée le profondeur à partir d'un cadre architectural et un sol carrelé construit avec des lignes convergeant vers un point de fuite. Jean de Bruges, *Frontispice de la Bible historiale de Jean de Vaudetar*, 1372, enluminure sur parchemin, La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum, ms 10 B23, f° 2. Reproduction numérique :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/zgothic/miniatur/1351-400/06f_1350.html&find=charles+v.

[432] A. Erlande-Brandenburg, « Hommage à Jean de Bruges », dans *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Association pour le développement de l'Inventaire Générale des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987, p. 286.

[433] F. Joubert, « Création à deux mains...», p. 52-53.

[434] *Id.*, « Le Moyen Age, un art nouveau », p. 46.

[435] Arras, *Tenture de la vie de saint Piat et saint Eleuthère*, terminée 1402, tapisserie de laine, 270 cm x 190 m, Tournai, cathédrale Notre-Dame.

[436] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...*, p. 48.

perspectives et de personnages dans chaque scène. Les narrations présentent toujours plus de détails permettant de produire une riche histoire et de divertir l'œil du spectateur. Les compositions sont des explosions de figures dynamiques, augmentant l'aspect décoratif aux dépens de la lisibilité narrative et le sens de l'espace. Afin de répondre aux attentes des commanditaires, au fait des avancées techniques dans le domaine de la peinture, les peintres-cartonniers trouvent une façon de créer un espace visuellement convaincant tout en respectant la fonction décorative de la tapisserie. Cette profondeur spatiale est suggérée par un horizon placé très haut devant lequel de multiples figures sont superposées. Captivants, communicatifs et détaillés, ces personnages illustrent des archétypes sociaux, frôlant parfois la caricature. Cette phase marque donc l'apogée du développement stylistique de la tapisserie[437], dont les valeurs et les objectifs restent éloignés de ceux de la peinture. Bien que cette divergence persiste jusqu'au début du siècle suivant[438], certaines œuvres de cette période « baroque » trouvent leur inspiration directement dans la peinture[439]. Par ailleurs, les peintres jouent un rôle inestimable dans la production historiées, surtout lorsqu'il s'agit de concevoir un projet original comme la tenture de la *Guerre de Troie* attribué à Colin d'Amiens.

La fin du XV^e^ siècle est marquée par deux développements opposés : d'un côté une influence grandissante de la peinture sur la tapisserie et de l'autre une accentuation de l'aspect décoratif qui s'éloigne du réalisme. Ce sont surtout les cycles historiés qui déploient un réalisme croissant dans l'illustration des scènes narratives. Les bandes d'encadrement sont remplacées par des paysages développés, et les tentatives de recréer une perspective et une profondeur réalistes sont de plus en plus fréquentes et réussies. La tenture de la *Vie de la Vierge* [Figure 43**]** emploie un certain nombre de caractéristiques de la tapisserie depuis le début du XV^e^ siècle, comme les éléments végétaux stylisés ou une narration continue, tout en présentant un déroulement organisé de manière logique grâce à l'alternance d'espaces intérieurs et extérieurs. Or, les architectures sont rendues avec un sens de la profondeur et une perspective plutôt convaincants ; les paysages sont construits par les chemins, les collines ou l'architecture, guidant l'œil jusqu'à l'horizon qui s'éloigne selon les principes de la perspective atmosphérique. Si certains liens avec la peinture résultent de la réutilisation directe de modèles, ils sonnent la fin de l'indépendance de la tapisserie.

Les raisons à ces changements sont multiples[440]. Il faut noter l'implication de plus en plus importante des peintres dans la conception des tapisseries. A partir de 1476 à Bruxelles, par exemple, ceux-ci sont seuls autorisés à concevoir les compositions des tapisseries historiées. Dans la

[437] F. Joubert, « Le Moyen Age, un art nouveau », p. 47.

[438] *Id.*, *La Tapisserie au Moyen Age*, p. 53-55.

[439] On pense notamment à la tapisserie de la *Justice de Trajan et d'Archambault, cf. supra,* p. 27.

[440] A. S. Cavallo, *Medieval Tapestries...,* p. 49.

ville d'Anvers, au XVI[e] siècle, les ateliers de peintres sont très sollicités pour fournir des compositions de tapisseries, comme celle illustrant la scène d'*Auguste et la Sibylle*[441] qui présente de fortes affinités avec le milieu de Quentin Metsys[442]. Un autre facteur est l'évolution des goûts des commanditaires et des acquéreurs, qui s'habituent aux développements de la peinture, celle-ci devenant une norme comparative. A cela s'ajoute l'influence grandissante des valeurs artistiques venant de l'Italie qui commencent à s'imposer à l'art de l'Europe transalpine à partir de 1510. L'ultime exemple de ces changements est bien sûr la série des *Actes des Apôtres* commandée par le Pape Léon IX et tissée à Bruxelles par Pieter van Aelst à partir de cartons fournis par Raphaël. Or, en même temps que la tapisserie historiée évolue vers l'imitation de tableaux peints, le caractère fortement décoratif des tapisseries mille-fleurs s'opposent à cette tendance.

3. *Les Mille-fleurs*

Très populaires à la fin du XV[e] et dans le premier quart du XVI[e] siècle, tel un contrecourant à cette reproduction de la peinture, les tentures dites mille-fleurs peuvent être considérées comme une catégorie à part dans l'histoire de la tapisserie. Ces panneaux présentent un fond semé de fleurettes, un motif qui pourrait trouver sa source dans les marges des pages enluminées [Figure 105**,** Figure 143 & Figure 202] ou bien refléter des pratiques décoratives courantes. En effet, les mille-fleurs rappellent la décoration peinte aux murs et plafonds [Figure 80], ainsi que les sols au printemps ou en été que l'on couvrait de fleurs coupées[443], ou encore les toiles suspendues lors des processions et fêtes religieuses auxquels on accrochait des petits bouquets de fleurs[444]. Le fond de ces tapisseries est de couleur bleu-vert foncé ou rouge (vermeil) ; quelques exemples plus rares, dont la *Dame à la licorne,* présentent les deux couleurs, employant le rouge pour le fond et le bleu-vert pour délimiter l'espace où le sujet est présenté [Figure 77, Figure 84, Figure 86 & Figure 87]. Les compositions des mille-fleurs sont en général assez simples, avec un nombre de figures limité. Malgré cette sobriété visuelle, les mille-fleurs illustrent les mêmes sujets figurant dans les cycles historiés, le fond fleuri offrant une mise en scène poétique pour présenter des sujets chers à une clientèle aristocratique.

Il est impossible de fixer précisément la date à laquelle les tentures aux fonds de fleurettes émergent, mais il semble que cette catégorie compte parmi les premières créations des ateliers qui

[441] D'après un modèle d'un peintre anversois, *Auguste et la Sibylle*, vers 1520, tapisserie de laine et soie, 310,5 x 282 cm, Paris, Musée national du Moyen Age. Reproduction numérique: http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0035/m500303_0004539_p.jpg.

[442] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 154.

[443] A. Erlande-Brandenburg, *La Dame à la licorne,* p. 74.

[444] J. Jobé *et al., The Art of Tapestry*, p. 16.

initient la grande époque de la tapisserie médiévale dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle. Les 130 « verdures » aux armoiries et ornements citées dans l'inventaire dressé pour la mort de Charles V[445] pourraient très bien faire référence à une forme proche des mille-fleurs. Peu après, à Arras ou à Paris, les premiers « ancêtres » de cette catégorie sont identifiables dès le début du XV^e^ siècle dans le *Don du cœur* [Figure 75] : cette illustration très littérale de l'amour courtois met en scène deux personnages nobles sur un îlot de verdure, le tout sur un fond de fleurs stylisées. La rapide popularité du style se confirme par d'autres exemples contemporains, tels les deux panneaux d'un *Couple seigneurial* [Figure 74 & Figure 84] ou encore la *Dame au faucon* [Figure 77]. Le style de ce fond aux fleurs très stylisées et au remplissage peu dense semble rester en vogue pendant plusieurs années, car on le retrouve encore dans la tenture du *Couple sous un dais* [Figure 76], datée vers 1450/1460.

Or, c'est justement à ce moment que commence à émerger la forme classique des mille-fleurs[446], signalée par la réalisation de la tapisserie aux armoiries de Philippe le Bon [Figure 65]. Cette œuvre représente en quelque sorte la perfection du fond fleuri, car désormais ce type de tapisserie reproduira tant bien que mal le champ densément rempli d'une grande multitude d'espèces florales rendues avec élégance et une relative précision scientifique. Les mille-fleurs sont une dernière expression d'une esthétique propre à la tapisserie et ancrée dans l'époque médiévale ; progressivement, au XVI^e^ siècle, le fond fleuri est enrichi d'éléments qui reflètent le nouveau goût de la Renaissance. Finalement, la catégorie disparaît, remplacée par un nouveau type de tenture – les grotesques[447].

La fin du XV^e^ et le début du XVI^e^ siècle marquent l'apogée de cette création, et les mille-fleurs sont produites en masse, répondant à une demande qui vient en grande partie des nouveaux nobles ou de riches bourgeois cherchant à s'assimiler à la noblesse. Les mille-fleurs sont en effet plus accessibles, car ne nécessitant pas forcément un modèle très élaboré de la main d'un grand artiste, elles sont moins coûteuses. Souvent, « les auteurs de mille-fleurs puisaient dans les répertoires mis à leur disposition par les gravures et plaçaient leurs personnages avec plus ou moins d'art sur un fond dont les clients raffolaient[448] ». Les arts graphiques sont en effet une source riche et adaptable dans la conception des mille fleurs. Exemple probant, les deux personnages à senestre dans la gravure du *Chevalier turc et les lansquenets* d'Albrecht Dürer [Figure 11] reviennent maintes fois dans les verdures. Ils servent de modèle pour le « Départ pour la chasse » de La *Vie Seigneuriale* [Figure 15a]. Une tapisserie conservée à l'Art Institute de Chicago [Figure 14] modifie le sujet de Dürer par l'ajout

[445] J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age…,* p. 51.

[446] « Les trois âges de la tapisserie mille-fleurs », *Connaissance des arts*, n° 45, 15 novembre 1955, p. 32.

[447] A. Nassieu-Maupas, *Peintres et liciers à Paris ...,* p. 115.

[448] J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...,* p. 117.

de deux personnages féminins ; la panneau au *Seigneur avec deux dames, un soldat et un écuyer* [Figure 13] en est une réplique exacte avec l'addition de la dernière figure à senestre. Si dans ces exemples, le chevalier turc de Dürer subit une adaptation légère dans le positionnement des bras et plus importante dans le visage qui correspond désormais à la mode française, son lansquenet est un poncif employé sans aucune modification. La réutilisation des modèles est donc une pratique courante dans la production de mille-fleurs, mais la qualité du dessin et du tissage d'une tenture à l'autre est très variable, ce qu'indique la vaste gamme de ces panneaux. Une œuvre comme le *Concert à la fontaine* [Figure 85] est fabriquée à partir de plusieurs figures que l'on retrouve dans d'autres tapisseries ; dans cet exemple, les personnages ne sont pas adaptés à l'échelle et la composition n'est guère plus qu'un collage de poncifs plus ou moins assortis mais sans harmonie.

Tout comme la qualité peu remarquable des matières de la tenture, les liens entre l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne et les compositions de la *Dame à la licorne* sont éventuellement une preuve de la nature relativement modeste des tapisseries Le Viste. Puisque cet artiste a été très actif dans les arts graphiques, il se peut qu'un cartonnier de moindre qualité ait trouvé inspiration pour ses modèles dans les œuvres facilement adaptables et accessibles du grand peintre parisien. Dans ce cas, il s'agirait d'une tenture résultant d'emprunts et de réutilisations, le parfait exemple de cette catégorie de tapisseries moins dispendieuses et très populaires chez les classes montantes[449]. On cite souvent l'orgueil du parvenu voulant célébrer sa réussite socioprofessionnelle comme la motivation animant la commande (ou l'achat) de la tenture[450] ; cette volonté de créer un monument personnel serait donc traduite par le registre héraldique qui domine chaque scène.

Or, même si elle ne comporte aucun fil de métal précieux, la *Dame à la licorne* demeure tout de même un objet de luxe et une manifestation de la richesse de son propriétaire, car une telle œuvre reste fort coûteuse. Par ailleurs, ses aspects formels la distinguent comme une œuvre supérieure dans le genre mille fleurs. Malgré leur dépendance vis-à-vis des modèles gravés, les compositions richement élaborées des six épisodes sont d'une clarté et d'une logique exceptionnelles pour ce genre de tapisserie. Cette qualité peut s'expliquer par la participation d'un artiste de haut rang, peut-être le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne lui-même. S'y ajoute une iconographie sophistiquée comportant plusieurs niveaux de lecture qui nécessitent une analyse approfondie afin de saisir la portée de leur signification.

[449] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 81.

[450] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 174 ; *id.*, *La Dame à la licorne*, p. 68 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 249 ; K. Gourlay, « *La Dame à la licorne …* », p. 67 ; M. Monsour, « The *Lady with the Unicorn* », *Gazette des beaux-arts*, 134 :1571, 1999, p. 239.

C. La *Dame à la licorne* : la multiplicité iconographique

Toute étude de tapisseries mille-fleurs doit passer par une présentation de la *Dame à la licorne*, considérée comme la meilleure expression de ce support artistique si particulière. Elle présente un équilibre parfait entre l'abstraction du fond fleuri et un réalisme gracieux dans le traitement de la flore et la faune. Le fond rouge est constitué d'une variété d'espèces de fleurs coupées parmi lesquelles se trouve une ménagerie paisible avec des animaux féroces et doux, sauvages et domestiqués. Au centre de chaque panneau figure un îlot bleu fermé d'une bordure crénelée et rempli d'une variété de plantes et d'animaux. Ce contraste entre le premier et l'arrière plan rassemble les deux formes de mille-fleurs : le fond rouge ou « vermeil » aux branches coupées et le fond bleu foncé aux fleurs plantées. Cette combinaison construit une sorte de proscenium pour la scène principale organisée selon une perspective logique, tout en préservant l'esthétique particulière des verdures. Cet emploi des deux types de fond fleuri n'est certes pas unique[451], mais le placement des éléments et l'exécution des compositions ici surpassent de loin les mises en scènes similaires [Figure 77, Figure 84, Figure 86 & Figure 87].

Comme le titre de convention l'indique, un deuxième protagoniste est essentiel à la compréhension de la tenture – la licorne dont le positionnement est équilibré par la présence du lion. Ce dernier joue un rôle uniquement héraldique, portant les armes de la famille Le Viste sur les capes, les lances, les pennons, les bannières et les boucliers selon la composition. La licorne est aussi un animal héraldique, mais son rôle est plus complexe, car elle participe à deux scènes : dans la *Vue*, elle abandonne entièrement sa fonction armoriale et pose ses avant-pattes sur les genoux de la dame afin de regarder son reflet dans le miroir doré que celle-ci tient ; dans le *Toucher*, la licorne porte un bouclier aux armoiries Le Viste en même temps qu'elle laisse la dame tenir sa corne. Ce double rôle joué par la licorne illustre bien la double nature des tapisseries : d'un côté, la *Dame à la licorne* est une série de tapisseries armoriales comme beaucoup de mille-fleurs, de l'autre, elle présente six scènes comportant de nombreux détails signifiants.

Ces deux registres iconographiques sont une première indication de la complexité de cette œuvre ; puis en regardant de plus près, on voit que le niveau scénique offre de multiples significations. Cette multiplicité iconographique est précisément une des raisons pour lesquelles tant d'interprétations du programme ont été proposées sans pour autant trouver une seule lecture parfaite. Seul consensus sur la signification de la tenture, elle serait un monument à la réussite socioprofessionnelle du commanditaire manifestée par la multiplication des armoiries. Or, le rapport entre armes et images n'a jamais suscité d'intérêt dans les efforts pour comprendre la *Dame à la*

[451] *Cf. supra,* p. 105.

licorne. S'il est certes indispensable d'expliquer l'héraldique et les scènes entièrement, il ne faut pas les traiter indépendamment, car ces deux éléments s'unissent visuellement pour exprimer l'identité de la famille représentée par les armoiries. Il est donc nécessaire de définir les différents registres iconographiques ainsi que les traditions qui les sous-tendent, afin de mieux saisir la portée de l'imagerie et sa fonction représentative.

1. *L'héraldique*

Ce registre iconographique est un premier élément dans la construction d'une image basée sur les conventions culturelles de la noblesse afin de créer un portrait social du commanditaire. Composé d'un meuble (une image symbolique) et de couleurs, l'écu est l'élément de base dans l'héraldique ; celui de la tapisserie se trouve décliné à travers la série sur plusieurs éléments. Ces armes de *gueules à la bande d'azur aux trois croissants d'argent montants* sont un élément essentiel dans l'histoire de la série, car elles ont permis d'attribuer sa commande à la famille Le Viste. Toutefois, l'identification précise du commanditaire demeure problématique. Compte tenu de la forme pleine des armoiries, il doit s'agir d'un homme – les femmes mariées étant représentées le plus souvent par des écus mi-partis aux armes du mari à dextre et du père à senestre[452]. Par ailleurs, il est probable que cet homme soit célibataire, puisqu'une commande partagée par un couple marié aurait sans doute incorporé l'emblème de l'épouse selon l'usage courant[453].

Or, les armoiries Le Viste, telles que dépeintes dans la tenture, ne sont pas conformes aux règles de l'héraldique en raison de leur schéma chromatique juxtaposant gueules (rouge) et azur (bleu). Un tel mélange de couleurs est extrêmement rare dans l'héraldique européenne, car il enfreint la règle de base qui interdit l'emploi de deux émaux d'une même catégorie sur un écu[454]. Si les rares exemples de telles « fausses armoiries », dites « à enquerre » ou « à enquérir », relèvent la plupart du temps d'une erreur de reproduction de la part de l'artiste ou d'une mauvaise description de la part du héraut d'armes[455], on peut difficilement imaginer que le propriétaire originel de la

[452] Plus rarement, les femmes peuvent être représentées uniquement par les armes du mari ou par celles du père (surtout pour les jeunes filles non mariées), voire par celles de la mère. Les armoiries doubles intégrant l'emblème du mari et celui du père sont le plus souvent représentées sur un même écu mi-parti, mais peuvent également prendre la forme de deux écus juxtaposés. M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, préface de Jean Hubert, 4e édition, Paris, Picard, 2003, p. 47.

[453] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tentur… », p. 167-168 ; *id*., *La Dame à la licorne,* p. 67 ; C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ... », p. 357.

[454] Les émaux sont repartis en deux groupes – les métaux et les couleurs. Le premier groupe n'est constitué que de deux éléments, l'or et l'argent. Les couleurs sont plus nombreuses, au total sept : gueules, azur, sable [noir], sinople [vert], pourpre [violet-marron], orangé (ou aurore), et tenné (ou tanné) [marron]. C. Wenzler, *Le Guide de l'héraldique: Histoire, analyse et lecture des blasons*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2002, p. 42-43 ; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 100-103

[455] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 109.

Dame à la licorne ait accepté une faute pareille[456]. Avec deux commanditaires possibles[457], il existe donc deux explications pour ces fausses armoiries. Si la tenture est attribuée à Jean IV, la famille Le Viste a porté des armoiries à enquerre[458] ; si cette commande revient à Antoine II, il s'agit éventuellement d'armoiries brisées, c'est-à-dire un écu légèrement modifié par une branche cadette de la famille afin de distinguer son emblème de celui porté par le chef d'armes de la famille[459]. Cette dernière hypothèse semble plus convaincante et se trouve renforcée par une deuxième apparition des armoiries dans un vitrail commandé par Antoine Le Viste II[460]. Néanmoins, le problème des armoiries à enquerre demeure, car cette verrière date de l'époque à laquelle Antoine II est devenu chef d'armes du clan et n'a donc plus besoin de se distinguer de ses aînés.

En l'absence totale de documentation, la prudence oblige à considérer ces deux hommes comme les commanditaires possibles de la tenture. Une chose est certaine, les Le Viste ont bien porté un écu à la bande chargée de trois croissants montants, car ce blasonnement se retrouve à maintes reprises associées à différents membres de la famille. En effet, ce motif revient constamment dans différents contextes, confirmant « l'attachement véritablement passionnel[461] » qu'ils semblent entretenir avec leurs armoiries. Si beaucoup de tentures aux fleurettes sont de nature héraldique, il est rare de rencontrer une telle insistance dans la représentation des éléments armoriaux. Les références aux Le Viste dans la tenture sont nombreuses et dépassent la reproduction des armes *de gueules à la bande d'azur aux trois croissants d'argent montants*, car le langage abstrait de l'héraldique ne se limite pas aux symboles qui constituent les écus.

Le lion et la licorne qui accompagnent les personnages féminins ont une longue tradition dans l'héraldique de l'Europe occidentale. Le lion compte parmi les animaux les plus populaires du

[456] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 356.

[457] *Cf. infra,* p. 171-188.

[458] Un autre exemple d'armoiries à enquerre mal expliquées est fourni par les Baillet, grande dynastie parlementaire alliée aux Le Viste par le mariage [*cf. infra,* p. 184, p. 374-377]. Leur blasonnement varie d'une source à l'autre, et les représentations de leur écu *d'azur à la bande accompagnée de deux amphistères d'or* sont aussi variables. Cette bande est d'argent dans le vitrail du transept sud de l'église Saint-Merry de Paris (baie 114) que René Baillet finance en partie ; dans la tenture de la *Vie de saint Etienne* commandée par Jean Baillet III, la couleur tend vers le pourpre ou le tenné ; enfin un manuscrit de l'Arsenal aux armoiries de Thibaut Baillet la dépeint d'un violet rougeâtre « qu'on pourrait aussi bien la dire de gueules ». Erreur de transcription, modification de teintes au fil des ans, fausses armoiries – l'écu des Baillet est comparable à celui des Le Viste pour la juxtaposition de deux émaux, illustrant les difficultés d'interprétation posées par les représentations héraldiques. G. Souchal, « Précisions historiques sur l'*Histoire de saint Etienne* d'Auxerre (Musée de Cluny) et la famille parisienne des Baillet (vers 1500) », *Artes Textiles : Bijdragen tot de geschiedenis van de Tapijt-, Borduur- en Textielkunst*, XI, 1986 p. 41-42.

[459] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 356.

[460] *Cf. infra,* p. 234-237.

[461] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes" … », p. 222.

blason[462]. Favorisé à la fois pour son expressivité plastique et sa portée symbolique évoquant des valeurs chères à la culture chevaleresque – la force, la magnanimité et la virilité[463] –, il est employé autant comme meuble que comme support armorial. La licorne se retrouve avec moins de fréquence dans l'art héraldique[464]. Elle meuble l'écu d'une famille non identifiée de Gueldre[465] et celui de la famille de Tengen[466] ; plus couramment, elle apparaît en tant que support comme, par exemple, dans l'emblème de Louis de Bruges[467] [Figure 90] ou celui de Louise de Savoie [Figure 91]. Si la licorne est une figure moins courante dans le blason de la fin du Moyen Age[468], elle compte néanmoins parmi les animaux les plus populaires dans l'imaginaire collective de l'époque[469]. Réputée la plus rapide et la plus farouche des créatures, la licorne commence à jouer un rôle important dans l'imagerie profane à partir du XIII^{e} siècle[470], grâce surtout au *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival qui transpose la légende de la licorne dans la culture courtoise. Ne pouvant être dompté que par la vertu d'une jeune pucelle, douce et belle, l'animal fantastique qui symbolise le Christ, son Incarnation et sa Passion, devient aussi symbole des diverses qualités associées aux stéréotypes de la culture courtoise. Pour sa rapidité, sa férocité et son courage, la licorne est assimilée au chevalier vaillant ; pour sa pureté et sa soumission à la douceur féminine, elle représente l'amant dévoué à sa bien-aimée.

Vus ensemble dans la tenture, le lion et la licorne représentent l'essence de l'identité nobiliaire et les deux facettes de la culture aristocratique, les armes et les amours. Encadrant les compositions dans des poses « contourné » [Figure 92], « accroupi » [Figure 93], « sautant » [Figure

[462] La popularité du lion en tant que meuble héraldique sera constante pendant tout le Moyen Age, et il est également choisi en tant que support. M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 136 & p. 213.

[463] L. Impelluso, *La Nature et ses symboles*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Paris, Editions Hazan, 2004, p. 213.

[464] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 213.

[465] *Armorial de Bellenville,* BnF MS Fr. 5230, f° 48 ; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 140.

[466] *Wappenrolle von Zürich*, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum ; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 138.

[467] Plusieurs manuscrits anciennement dans la collection de Louis de Bruges (BnF ms. Fr. 358, f° 1 ; ms. Fr. 359, f° 1 ; ms. Fr. 360, f° 1 ; ms. Fr. 362, f° 1; ms. Fr. 363, f° 1) sont décorés de l'emblème du seigneur de Gruuthuse, mais l'écu a été remplacé par les armes du roi de France.

[468] Au contraire d'une idée courante, les animaux fantastiques ne figurent pas fréquemment comme meuble héraldique. La licorne n'entre dans le blason que tardivement dans le XIV^{e} siècle, et son usage restera limité jusqu'à la fin de l'époque médiévale. M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 154-156.

[469] Pour un résumé de l'histoire de la légende de la licorne et ses interprétations à l'Antiquité et au Moyen Age, voir M.B. Freeman, *The Unicorn Tapestries*, 2nde édition, New York, E.P. Dutton Inc./Metrpolitan Museum of Art, 1983, p. 11-32.

[470] Jusqu'alors la licorne avait servi d'allégorie pour l'Incarnation du Christ . *Ibid.*, p. 14-21.

94], « assis » [Figure 95], les animaux sont positionnés tels des meubles armoriaux traditionnels[471]. Même quand elle participe activement à la scène, la licorne maintient une posture qui est apparentée aux représentations héraldiques : couchée sur les genoux de la dame de *Vue*, elle assume la pose « accroupi ». Le dessin de ces figures est aussi ancré dans la tradition du blason, car malgré un certain degré de réalisme, le lion maintient un caractère stylisé, et la licorne est représentée avec la barbe dont elle est toujours affublée dans l'héraldique[472]. Ce rôle formel de porteurs d'armes est souligné par les liens visuels que les animaux entretiennent avec la tradition héraldique, mais ceux-ci contribuent également à l'identification de l'individu, ce qui est, bien sûr, la fonction primaire des armoiries.

Outre leur signification générale dans l'identité collective de la noblesse, la licorne et le lion évoquent éventuellement des aspects plus personnels de l'identité du commanditaire. Les animaux, réels ou fantastiques, sont des figures héraldiques courantes, choisis non seulement pour leur symbolisme, mais aussi pour les rébus qu'ils peuvent créer[473]. A l'instar de Marguerite d'Autriche qui choisit l'autruche comme emblème personnel pour évoquer les terres de sa famille[474], les Le Viste font porter leurs armoiries par un lion qui fait référence à leur ville natale, Lyon. La suggestion de leurs origines va même plus loin, car les fausses armoiries Le Viste rappellent l'écu de la cité rhodanienne aux mêmes couleurs : *coupé, d'azur à trois fleurs de lis d'or et de gueules au lion d'argent rampant*. Porteur traditionnel choisi par les Le Viste, ce lion rampant se retrouve dans d'autres représentations des armoiries de la famille [Figure 159 & Figure 162]. Par ailleurs, le schéma chromatique de la tenture évoque cette même juxtaposition des émaux de gueules et d'azur : le choix très particulier d'employer les deux types de fonds mille-fleurs pour structurer la composition rappelle les deux couleurs de l'écu Le Viste et de celui de la ville de Lyon. On pourrait éventuellement interpréter cette utilisation dérogatoire des couleurs comme le signe d'un choix volontaire afin de créer des « émaux politiques » soulignant « le lien du porteur de l'écu avec un groupe[475] », à savoir celui des lyonnais.

Les animaux peuvent créer des références encore plus personnelles, comme l'ours qui évoque le patronyme de Guillaume Jouvenel des Ursins[476] [Figure 134 - Figure 136]. L'histoire du

[471] Dans les représentations armoriales, un écu est le plus souvent « porté » par des figures humaines (appelées tenants), animales (appelées supports), ou inanimées (appelées soutiens). C. Wenzler, *Le Guide de l'héraldique...*, p. 35.

[472] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 156.

[473] E. Bourassin, *Pour Comprendre le XV^e Siècle*, Paris : Éditions Tallandier, 1989, p. 24.

[474] G. Delmarcel, *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Tielt, Lannoo Uitgeverij, 1999, p. 170.

[475] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 114.

[476] *Cf. infra,* p. 217.

bestiaire loue la licorne pour sa rapidité : cette *vistesse* ou *visté*[477] pourrait se référer au patronyme du commanditaire[478]. Les deux animaux composent ainsi un rébus signifiant [Le] Viste de Lyon, un éventuel exemple d'armoiries parlantes qui jouissent d'une grande popularité au Moyen Age[479].

Dans l'art héraldique, un écu peut être élaboré avec des détails servant à enrichir l'identité en suggérant le rang ou l'esprit de la personne. Le sixième panneau de la tenture, dans laquelle la dame se tient devant une riche tente en soie bleue brodée de larmes dorées, intègre de tels éléments para-héraldiques dans sa composition. Ce type de pavillon est une figure fréquente : inspiré des tentes luxueuses qui abritaient les puissants dans le contexte des campagnes militaires, ce motif est souvent employé pour encadrer les écus des plus hautes dignités[480]. Il rehausse l'honneur rendu à la dame et rappelle directement les compositions des emblèmes armoriaux [Figure 62]. La phrase brodée sur la tente, *A MON SEVL DESIR*, qui donne un titre à la scène, pourrait bien être la devise (ou sentence) du commanditaire. Révélant en général « l'origine, le caractère, les actes, les sentiments ou les aspirations de celui qui en fait usage[481]», la devise est donc fortement marquée par les idéaux nobiliaires et peut évoquer « le désir, l'attachement à la bien-aimée, l'admiration courtoise et le dévouement sans faille envers la dame de ses pensées[482] ». L'inscription rappelle ainsi de nombreuses sentences connues de grandes figures de l'époque, comme l'*Ardent désir* de René d'Anjou[483] ou *A mon attente* de Charles VIII[484]. L'évocation du désir est également évidente dans le mot d'une figure de moindre importance du milieu royal : Simon de Varie[485] personnalise les armoiries de sa famille non seulement avec la brisure d'une étoile d'or en abîme, mais aussi avec la devise *VIE A MON DESIR* qui orne la bordure du frontispice exécuté pour son livre d'heures [Figure 142].

L'importance des armoiries dans cette imagerie n'est évidemment pas passée inaperçue[486]. La multiplication des écus traduirait les « prétentions d'une famille en pleine ascension[487] »

[477] F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, VIII, 1880-1902, p. 267.

[478] H. Martin, « La *Dame à la licorne* », p. 150 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 214 et p. 248 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 254.

[479] M. Pastoureau, *L'Art héraldique au Moyen Age*, Paris : Editions du Seuil, 2009, p. 180-186.

[480] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 214-215 ; C. Wenzler, *Le Guide de l'héraldique...*, p. 37.

[481] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 216.

[482] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France de Philippe le Bel à Louis XII,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 234.

[483] M. Cazenave *et al., L'Art d'Aimer au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Félin/Philippe Lebaud, 1997, p. 211.

[484] J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 413.

[485] *Cf. infra,* p. 219-220.

[486] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 265 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 214; A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à*

cherchant à « faire croire » à sa noblesse[488]. Mais à la différence de la plupart des tapisseries armoriales, la *Dame à la licorne* associe étroitement armes et allégorie, créant une iconographie complexe dont les scènes et leur signification se reportent aux armoiries et, par extension, au commanditaire. La représentation héraldique dépasse la simple répétition des *armes de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants montant d'argent* pour colorer la totalité de la tenture grâce à la juxtaposition des fonds rouge et bleu. Se déroulant sur ce décor aux couleurs Le Viste, l'action occupe la position habituellement réservée à l'écu dans l'art héraldique. A travers la série, le blason Le Viste se décline sous différentes formes dont certaines évoquent la fonction militaire propre à la noblesse d'épée. Par exemple, les croissants de lune viennent embellir les lances bleues au sommet desquelles flottent les étendards armoriés. Celles-ci ne sont pas des objets cérémoniaux, du genre utilisé lors des joutes ou des processions : leur forme particulière indique qu'elles sont précisément l'arme employée sur le champ bataille[489]. Parmi les étendards à leur sommet, on compte des bannières : ces drapeaux carrés sont le signe d'un chevalier banneret, commandant des simples chevaliers qui sont eux limités à l'utilisation du drapeau triangulaire[490]. L'association du blasonnement Le Viste à des éléments martiaux sert sans doute à rapprocher le commanditaire de l'identité chevaleresque.

Si l'écu est ainsi écarté, ce symbole et sa fonction sont remplacés par les dames. Entourées par les armoiries et habillées en les couleurs du blason, celles-ci, leur action et leur apparence doivent aussi être interprétées comme représentatives des Le Viste. Elles sont au cœur des scènes qui peuvent être interprétées comme des emblèmes dans lesquels les registres héraldique et allégorique fonctionnent ensemble pour projeter une image à mettre en relation avec l'identité du commanditaire. Si la tenture tend à faire croire que son propriétaire est noble, ce n'est pas uniquement à travers la représentation armoriale, mais également grâce au registre scénique.

2. *Les sens physiques*

La première interprétation de la série à être largement acceptée date de 1924 lorsqu'A. F. Kendrick propose d'y voir une allégorie des cinq sens physiques avec le sixième panneau servant

la licorne », p. 174 ; *id.*, *La Dame à la licorne,* p. 70-72 ; J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 412 ; M. Monsour, « The *Lady with the Unicorn* », p. 239.

[487] A. Erlande-Brandenburg, *La Dame à la licorne,* p. 72.

[488] *Id.*, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 174 ; M. Monsour, «The *Lady with the Unicorn »*, p. 239.

[489] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 171.

[490] A.-M. de Gendt, *Stratégies éducatives pour nobles damoiselles :* Le Livre du Chevalier de la *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* Thèse de doctorat, Rijksuniversität Groningen, 1999, p. 18.

d'introduction ou de conclusion[491]. Les cinq premières scènes semblent en effet correspondre plus ou moins à un programme des sens physiques. En revanche, le sixième panneau est plus difficile à expliquer, car ni l'inscription *A MON SEUL DESIR*, ni le geste de la dame ne semblent, à première vue, avoir leur place dans un tel développement iconographique. Il pourrait simplement s'agir, effectivement, d'une introduction ou d'une conclusion comportant la devise du commanditaire ; mais le geste de la dame reste mystérieux. Helmut Nickel apporte une réponse potentielle en décomptant les apparitions des armoiries des Le Viste dans chacun des panneaux[492]. D'après cet auteur, la série débute avec la *Vue* car une seule bannière héraldique y est représentée. L'*Ouïe* vient ensuite avec une bannière et un pennon. Le panneau du *Toucher* et celui d'*A MON SEVL DESIR* comportent trois fois l'écu Le Viste : il s'agirait de deux illustrations du sens du toucher que le propriétaire changerait en fonction du lieu à orner. La série continuerait ainsi avec les quatre écus (sur les deux targes et les deux drapeaux) du *Goût*. Elle finit avec la scène de l'*Odorat* ayant deux targes, une bannière et un pennon ; ce dernier drapeau étant une double représentation recto verso [Figure 4], on arrive ainsi à cinq écus.

Une autre explication pour l'énigmatique sixième scène réside dans la possibilité que les panneaux conservés aux Musée national du Moyen Age ne forment pas une série complète[493]. Des épisodes complémentaires comptaient peut-être parmi les tapisseries « à fond rouge ou sont figurez des Sibilles et licornes avecq des armoiries à troys croissans » citées dans l'inventaire d'Eléonore de Chabannes[494]. Par ailleurs, certaines anciennes descriptions de la *Dame à la licorne* (alors au Château de Boussac) identifient huit pièces[495], ce qui suggère que la série d'origine comportait plus de scènes que celles conservées aujourd'hui. Il est même envisageable que cinq des six tapisseries forment un cycle complet illustrant une allégorie des sens physiques, et *A MON SEUL DESIR* provient d'une suite différente mais apparentée, dont les autres panneaux ont été perdus. Malgré cette question en suspens de l'état de la série, l'allégorie des sens physiques demeure la lecture iconographique la plus généralement admise.

Sophie Schneebalg-Perelman établit un parallèle intéressant entre la *Dame à la licorne* et une tenture, aujourd'hui perdue mais enregistrée en 1548 dans l'inventaire des biens de Mencia da Mendoza, troisième épouse d'Henri III de Nassau[496]. Intitulée *Los Sentidos*, cette œuvre provenait de

[491] A. F. Kendrick, « Quelques remarques sur les tapisseries... », p. 662-666 ; *cf. supra,* p. 4-5.

[492] H. Nickel, « About the Sequence of the Tapestries in 'The Hunt of the Unicorn' and 'The Lady with the Unicorn' », Metropolitan Museum Journal, Vol. 17, 1982, p. 12-14.

[493] *Cf. supra,* p. 21.

[494] *Cf. supra,* p. 7-8.

[495] *Cf. supra,* p. 21 note 46.

[496] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 262-263

la collection d'Erard de la Marck, prince-évêque de Liège ; la duchesse l'acquiert en 1539 lors du décès du premier propriétaire[497]. Datant donc du premier tiers du XVI^e^ siècle, la tenture comportait cinq pièces où figuraient les sens physiques et une pièce introductive avec l'inscription *Liberum Arbitrium*[498]. D'après S. Schneebalg-Perelman, on peut voir la scène *A MON SEUL DESIR* comme une variante du concept du *liberium arbitrium*, signifiant que l'on se sert des sens physiques « selon son libre arbitre, à sa convenance, à son seul désir »[499]. Cette interprétation trouverait donc son illustration dans le geste de la dame qui choisit des bijoux du coffret selon sa volonté et son désir. Cependant, même sans connaître les scènes de la série de *Los Sentidos*, il est impossible d'apprécier une analogie potentielle entre les deux œuvres, d'autant plus que les tapisseries du Prince-Evêque de Liège relevaient d'« une forte inspiration mythologique[500] » *a priori* éloignée de l'esprit de la *Dame à la licorne*. Comme le souligne S. Schneebalg-Perelman, le *liberum arbitrium* doit être interprété « selon le goût de la Renaissance[501] ». Or, il serait plus adapté de trouver une interprétation qui respecte la mentalité dans laquelle a été conçue la *Dame à la licorne*, œuvre qui, le même auteur le rappelle, « n'offre aucune caractéristique de l'art de la Renaissance, mais une image radieuse de l'art gothique à son apogée[502] ».

Dans cet objectif de resituer le concept du libre arbitre et les sens physiques dans une perspective plus en rapport avec l'esprit contemporain de la tenture, Alain Erlande-Brandenburg lit le getse de la dame dans le sens inverse et rappelle que :

> [pour] Socrate et Platon, le libre arbitre était l'aptitude à bien faire, qui nous est enlevée par nos passions, c'est-à-dire par la soumission à nos sens. Le geste de la jeune femme prend alors tout son sens, d'une très belle portée morale. Suivant sa propre volonté, elle renonce aux bijoux, symbole des appétits de nos sens.[503]

Pour Jean-Pierre Jourdan, le potentiel d'une interprétation platonicienne permet de mettre la tenture en parallèle avec le commentaire du *Banquet* écrit en 1468 par Marsile Ficin et traduit en

[497] L'acte de vente précise, *Por seys paños de tapeçeria de os que fueron del cardenal de liega, de los sentidos ; tienen los dos a XXV anas y un quarto menos, y dos de a XXX anas, y quarto y medio menos los dos ; otro de XXXIX anas III quinientos ; otro de XXV anas menos un quarto que descontados los quartos quedan en CLXX anas, a XL placas el ana, que monta LXVIII^m^ ; y mas CC al corredor porque loz hizo aver por el precio.* Barcelone, Archivo del Palau, liasse 144, f° 4. Comptes d'Arnao del Plano, cité dans J. K. Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck ... », p. 50.

[498] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 263.

[499] *Ibid.*, p. 263-64.

[500] J. K. Steppe et G. Delmarcel, « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck ... », p. 43.

[501] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 263.

[502] *Ibid.*, p. 275.

[503] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 179.

français par Symphorien Champier sous le titre du *Livre de vraye amour* publié en 1503 à Lyon[504]. Interprétée grâce à l'exposition de M. Ficin, l'allégorie illustrerait les six sens qui permettent à l'homme d'atteindre la connaissance de la Beauté qui « est Dieu » et « est en Dieu »[505] : il s'agit des cinq sens physiques et de l'intelligence (ou l'entendement). Le dernier panneau serait donc une représentation de ce sixième sens et l'inscription de la tente, A MON SEUL DESIR, exprime le « 'seul désir'…d'amour en Dieu »[506].

Si le *Livre de vraye amour* (première édition 1503) a influencé l'iconographie de la *Dame à la licorne*, cela ferait d'Antoine Le Viste II le commanditaire, puisque son cousin Jean IV décède en 1500. Malgré les coïncidences des dates de la traduction du commentaire de Ficin et de la réalisation de la tenture, ainsi que les liens avec la ville de Lyon entretenus par Symphorien Champier et le commanditaire de la tenture, Jean-Patrice Boudet n'est pas convaincu par cette lecture, car il trouve la conception ficinienne des six sens, peu compatible avec leur illustration dans les tapisseries[507]. Le philosophe florentin a élaboré une hiérarchie des sens selon laquelle l'intelligence, la vue et l'ouïe sont des facultés supérieures au toucher, au goût et à l'odorat ; mais à première vue, les six panneaux ne semblent pas en faire de distinction positive ou négative. Or, les trois panneaux illustrant les sens « inférieurs » se distinguent des autres par la présence du singe, signe de la nature basse de l'homme. Dans les panneaux du *Goût* et de l'*Odorat*, celui-ci met ces sens à l'œuvre, goûtant un fruit et flairant une rose. Le panneau du *Toucher* se distingue par son fond décoré notamment d'animaux sauvage portant des colliers, mais la figure la plus remarquable dans cette ménagerie est de nouveau un singe à dextre au niveau du visage de la dame : avec son collier attaché au lourd boulet, il peut effectivement s'interpréter comme une figure de la nature humaine enchaînée par ses passions. Toutefois, aussi séduisante que paraisse cette lecture, il faut également considérer d'autres traditions comme les sources possibles du programme, car il est impossible de voir la tenture Le Viste comme l'illustration précise d'un seul texte.

Si l'allégorie présentée par la *Dame à la licorne* reflète les « préoccupations spirituelles[508] » de l'époque, la théorie des six sens développée par Jean Gerson offre des parallèles édifiants[509]. J.-P. Boudet propose ainsi d'interpréter la tenture selon la vision didactique et spirituelle présentée dans les écrits et les sermons du chancelier de l'Université de Paris. Selon celui-ci, « ces six disciples de

[504] J.-P. Jourdan, « Le Sixième sens…», p. 147-150 ; *id.*, « Allégories et symboles de l'âme… », p. 469-476.

[505] *Id.,* « Le Sixième sens... », p. 148.

[506] *Id.*, « Allégories et symboles de l'âme… », p. 471.

[507] J.-P. Boudet, « Jean Gerson et la *Dame à la licorne* », p. 554.

[508] F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 84.

[509] J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources médiévales d'inspiration », p. 61-78 ; *id*., « Jean Gerson et le *Dame à la licorne* », p. 551-562.

vraye doctrine et bonnes meurs » que sont « les cinq sens corporels : l'oyeul, la oreille, la bouche, le nez, l'atouchement, et le cuer qui est dedans »[510] sont au centre de la vie terrestre et la clef de la vie morale. Alors que les sens physiques doivent se discipliner dans le monde extérieur, le sens du cœur est interne et spirituel : il s'agit d'un élément fondamental dans la maîtrise des sens et, par conséquent, dans le salut de l'âme. La *Dame à la licorne* se composerait des cinq pièces illustrant les facultés corporelles ; la sixième serait une allégorie du cœur dont le rôle est représenté par le geste de la dame qui range le collier, renonçant « aux illusions générées par les cinq autres sens »[511]. La dernière lettre de l'inscription sur la tente indiquerait que cet acte relève de son propre choix guidé par le sixième sens. Identifié par Charles Sterling comme la lettre Y signe du *bivium*[512], ce paraphe en forme de fourche symbolise par ses branches les deux possibilités du choix.

Bien qu'il soit difficile de voir dans cette imagerie une illustration précise d'un sermon ou de la vision gersonnienne des sens physiques, il n'en reste pas moins que Jean Gerson exerce une influence considérable sur la pensée et la spiritualité de l'époque. Or, il ne faut pas limiter la lecture (ni le rapprochement des écrits de Gerson[513]) à la seule thématique d'une allégorie moralisante des sens physiques. Par ailleurs, J.-P. Boudet offre une des rares études qui identifie un programme iconographique marqué, dans ses grandes lignes et dans ses petits détails, par une dualité sémantique[514]. Ainsi, l'auteur suggère que les alternatives de la dame se manifestent non seulement dans les deux bras du *bivium* mais aussi dans l'ambiguïté de l'imagerie[515]. Comme le choix de la dame est double, le sens du mot désir l'est aussi : le désir peut exprimer la finalité d'une moralité gersonienne et la renonciation aux plaisirs sensuels, mais il peut évidemment exprimer un désir amoureux. J.-P. Boudet propose que la devise soit en réalité une anagramme dont les lettres se configurent de trois façons possibles : « LE VI[e] SENS D'AMOR », « D'OM LE VRAI SENS » et « SENS AMOR DEUIL », chaque phrase clarifiant ainsi la teneur morale de l'iconographie[516]. La première préciserait que la tenture est en effet une illustration des six sens, « chacun d'entre eux constituant un vecteur de l'amour » ; la deuxième soulignerait la domination des cinq sens physiques par le sixième ; et la troisième phrase, partant du sens du mot « désir » comme synonyme de « regret » lié à la disparition d'un être aimé, exprimerait un tel sentiment de la part du commanditaire. Or, la

[510] Jean Gerson, Sermon du quatrième mercredi de carême, le 8 mars 1402, cité par J.-P. Boudet, « Jean Gerson et la *Dame à la licorne* », p. 555

[511] J.-P. Boudet, « Jean Gerson et la *Dame à la licorne* », p. 560.

[512] Ch. Sterling, *La Peinture médiévale...*, II, p. 358.

[513] *Cf. infra,* p. 139-142, p. 332-334, et p. 387-389.

[514] J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources ...», p. 74-75

[515] *Ibid.,* p. 72-75 ; *id.,* « Jean Gerson et la *Dame à la licorne* », p. 559-560.

[516] J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources ...», p. 76, *passim*.

connotation passionnelle du mot désir ouvre la *Dame à la licorne* sur un autre champ interprétatif fréquemment évoqué dans la lecture du programme iconographique. La déclaration d'amour que la devise semble suggérer a souvent été mise en rapport avec l'imagerie de la tenture qui présente effectivement de nombreux liens avec le répertoire visuel de la culture courtoise.

3. *L'amour courtois*

Les sens physiques font partie de la vaste iconographie bien établie des *artes amandi*, et le jardin clos où se présentent les différentes scènes correspond au modèle du *locus amœnus*, lieu privilégié de la culture courtoise. Carl Nordenfalk est le premier à avoir proposé de situer l' allégorie des sens physiques dans ce contexte[517]. Effectivement, les emprunts à la tradition littéraire et artistique courtoise, dans laquelle les évocations sensuelles jouent un rôle de première importance, sont nombreux. Mais d'autres lectures s'appuyant sur le thème courtois s'éloignent de l'allégorie des sens corporels. Trouvant que les six scènes ne se conforment pas aux représentations médiévales des cinq sens, Kristina Gourlay assied son interprétation sur le motif de la jeune fille à la licorne, une tradition symbolique jugée plus solide pour être le fondement de la lecture de la *Dame à la licorne*[518].

En effet, la composition identifiée comme la *Vue* [Figure 3] rappelle l'histoire de la capture de la licorne racontée par Richard de Fournival dans le *Bestiaire d'amour.* Puisqu'à l'époque, ce thème est « d'une telle popularité que toute association visuelle d'une jeune fille avec une licorne…aurait évoqué le récit du bestiaire pour le spectateur[519] », K. Gourlay propose de voir en la *Dame à la licorne* l'illustration d'un roman basé sur la tradition du *Bestiaire d'amour* dont les protagonistes seraient des membres de la famille Le Viste. La licorne serait ainsi un prétendant chevaleresque et représenterait le commanditaire ; la dame serait sa bien-aimée qui le séduit grâce à ses qualités nobles. Dans ce cas, la suite se lirait ainsi :

> *La Poursuite (Le Goût)* : L'histoire d'amour commence avec une chasse courtoise symbolisée par « l'oiseau de proie » sur la main de la dame. La dame poursuit son amant en l'attirant avec ses qualités : sa noblesse est représentée par son « faucon », sa richesse par les « perles » dans la coupe, et sa vertu, par le rosier au fond de la composition.
>
> *L'Harmonie (L'Ouïe)* : L'illustration des qualités de la dame continue avec une scène de musique, la preuve de son raffinement. La musique symbolise aussi l'harmonie qui existe entre deux personnes qui s'aiment.
>
> *La Reconnaissance* (*L'Odorat)* : Le motif très commun du tressage d'un chapelet illustre ici l'étape suivante dans l'histoire : ayant reconnu que la licorne est attirée par ses qualités

[517] C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens… », p. 17-28 ; *id.*, « Qui a commandé … », p. 52-56.

[518] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 52-54.

[519] «… so popular that any visual pairing of maiden and unicorn, particularly one that resembles the classic pose as clearly as the pair in *Sight*, would evoke the bestiary story in the viewer's mind », *Ibid.*, p. 53.

> nobles, la dame tresse une couronne de fleurs comme gage d'amour à offrir à son prétendant.
>
> *La Capitulation (La Vue)* : Dans cette première instance où la dame interagit directement avec son prétendant, la licorne, K. Gourlay y reconnaît l'image du bestiaire dans laquelle l'amant s'adonne aux charmes féminins. Ce symbole traditionnel de la chasteté est ici compliqué par la sexualité suggérée par la jupe de la dame qui est soulevée au-dessus de ses genoux. D'après l'auteur, cette dualité symboliserait l'équilibre entre la vertu et la sensualité nécessaires pour un mariage parfait.
>
> *La Capture (Le Toucher)* : Ayant capturé le cœur de la licorne (symbolisé par les animaux du fond qui portent des colliers), la dame a désormais le droit de porter les armes grâce au mariage avec son amant ; la dame tient donc la bannière aux armoiries Le Viste.
>
> *La Résolution (A MON SEVL DESIR)* : Pour signifier le mariage, la dame renonce à ses armoiries personnelles, qui seraient les riches colliers qu'elle porte dans les autres scènes. En enlevant sa « devise », la dame se prépare à assumer celle de son mari.[520]

Malgré son intérêt, cette hypothèse comporte quelques erreurs de lecture. En premier lieu, l'oiseau que la dame du *Goût* [Figure 1] tient sur sa main gauche n'est pas un rapace : de couleur verte et de petite taille, il ressemble plutôt à un oiseau de compagnie comme une petite perruche. L'idée que les six scènes représentent le même personnage pose un problème important, car la variété vestimentaire ainsi que l'apparence individualisée de chaque dame indiquent qu'il s'agit bien de six figures différentes. Enfin, le motif de la capture de la licorne, quoique très commun dans l'illustration de la culture courtoise, n'indique pas systématiquement que l'épisode du bestiaire ou une variante est ici illustré. L'association d'une figure féminine avec la licorne peut aussi symboliser la Vierge Marie, l'Incarnation ou la vertu de chasteté. Avec son miroir à la main, ce personnage se conforme non seulement à l'histoire du Bestiaire, mais rappelle également des personnifications courantes, comme la figure courtoise d'Oiseuse.

Mais la grande faiblesse de cette lecture et de la plupart de celles qui s'appuient sur l'imagerie des *artes amandi* tient à leur volonté de voir absolument dans la tenture un cadeau de noces commandé par un homme de la famille Le Viste[521]. Toutefois, le fait qu'il ne s'agisse pas d'un présent fait à une jeune mariée n'élimine pas la possibilité que la tradition courtoise ait joué un rôle dans l'élaboration iconographique de la *Dame à la licorne*. Il serait d'ailleurs plus surprenant qu'une œuvre qui « tendait à faire croire[522] » que son commanditaire était noble n'y fasse pas allusion. Elément essentiel de l'identité nobiliaire, l'amour courtois constitue le pendant de l'idéal masculin du

[520] *Ibid.*, p. 56-66.

[521] C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens… », p. 26 ; *id.,* « Qui a commandé … », p. 56 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 67.

[522] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 174.

chevalier. L'homme noble parfait incarne les vertus guerrières, mais également le dévouement à l'amour de la dame, celle qui inspire le sacrifice et l'héroïsme de l'amant[523]. Comme les références à la culture martiale, ces évocations de l'amour courtois s'associent aux armoiries Le Viste pour construire l'identité du commanditaire.

Le dialogue entre armes et amours est établi dans la littérature profane du XIII[e] siècle lorsque la poésie lyrique des troubadours influence la chanson de geste ; à la fin du Moyen Age, certains romans proposent un système des *artes amandi* directement lié aux vertus chevaleresques et calqué sur le modèle féodale[524]. La prouesse rend le guerrier digne d'être aimé, et la dame vient remplacer le seigneur comme l'objet d'une dévotion totale, ce pour quoi le chevalier vit et meurt[525]. L'amour aristocratique s'inspire donc du modèle féodal, de sorte que la dame devient la maîtresse au sens propre du terme : celle-ci détient le pouvoir souverain, alors que le chevalier est son vassal prêt à tout pour elle. Ce système de rapports idéalisés emprunte même certaines formes consacrées du système féodal, comme la cérémonie d'agenouillement lors de laquelle le suppléant se déclare l'homme lige de sa dame, scellant son serment avec un baiser[526]. Un tel rituel illustre le caractère formel de l'amour, un domaine qui, comme la guerre, est réservé à la noblesse.

Le *fin'amor* est un art, praticable uniquement par ceux qui sont de condition noble. L'amour est donc propre à cet état, non seulement parce que la vocation du chevalier est « d'honorer toute femme "soit damoiselle, ancille ou dame" en souvenir de la Vierge Marie[527] », mais surtout parce que les pratiques amoureuses, comme celles de la guerre, exigent une capacité psychologique, émotionnelle et intellectuelle qui n'est pas à la portée du vilain[528]. Grand théoricien des *artes amandi* au XII[e] siècle*,* André le Chapelain précise qu'il est impossible pour les paysans de pratiquer l'amour puisqu'ils « sont tout naturellement conduits à accomplir les œuvres de Vénus comme le cheval et le mulet ainsi que le leur enseigne l'instinct de la nature [car] les incessants travaux de la terre et les plaisirs ininterrompus du labour et de binage suffisent aux paysans[529] ». Pratique strictement aristocratique, l'amour offre un complément raffiné à l'existence féodale tout en élevant le guerrier à

[523] J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, traduit de l'hollandais par J. Bastin, Paris : Editions Payot, 1995, p. 79-80.

[524] M. Cazenave *et al., L'Art d'aimer...*, p. 52.

[525] *Ibid.*, p. 205.

[526] J. Verdon, *Le Plaisir au Moyen Age*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1996, p. 21.

[527] Jean Petit, *Le livre du champ d'or et autres poèmes inédits*, éd. P. Le Verrier, Rouen, 1895, p. 138, cité par Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 167. En associant l'amour avec des signes typiques des mystères religieux, les arts contribuent à la sanctification des formes et des images de la culture noble.

[528] M. Cazenave *et al., L'Art d'aimer...*, p. 30.

[529] A. le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 2002, p. 148.

un niveau de vertu et de piété, accessible jadis uniquement à travers la religion[530]. Cette union entre les plaisirs terrestres et la quasi sacralité caractéristique de l'amour courtois est le mieux représentée par le motif ubiquiste du jardin.

Image puissante dans la culture nobiliaire, le jardin est non seulement un élément essentiel à la vie de château au Moyen Age, mais, depuis l'antiquité, il est aussi le lieu d'amour par excellence. Etant associé à Vénus, le *locus amœnus* ou lieu de plaisance se transforme en *locus amorus*[531]. La pensée chrétienne adopte cette forme pour signifier le paradis – qu'il soit céleste ou terrestre – ainsi que le domaine de la Vierge Marie. En même temps, la Bible fournit d'autres modèles au jardin de plaisirs dont les représentations intègrent des détails empruntés aux descriptions de l'Eden et du Paradis ou au *Cantique des cantiques*. A la fin du Moyen Age, le *locus amœnus* est à l'apogée de sa popularité dans l'art, et tout thème courtois se déroule au milieu du verger de déduit. Ce lieu se définit par quelques éléments standardisés : une clôture, des fleurs, des arbres, des animaux, une source d'eau pure[532]. Or, la forme spécifique de chaque jardin d'amour montre qu'il n'existe pas une formule figée, le motif s'adaptant aux exigences formelles et narratives d'un récit ou d'une composition.

La multiplicité du jardin d'amour s'accentue en raison de la grande variété symbolique offerte par ce motif : le vaste écart entre différentes représentations du jardin est illustré par la comparaison de trois thèmes très différents mais tous placés dans des lieux quasi identiques. Le *Jardinet de Paradis* [Figure 96] est construit avec les éléments basiques du *locus amœnus* : une clôture, une source d'eau ainsi qu'une flore et une faune abondantes occupent ce monde idyllique dans lequel règne l'amour divin. Les sens physiques sont alors évoqués par les activités des saints personnages. Malgré le caractère profane de son sujet terrestre, la gravure du *Grand Jardin d'Amour* [Figure 98] place de telles activités dans un endroit semblable pour illustrer les plaisirs sensuels de l'amour aristocratique. Dans le *Sixième Commandement* [Figure 97], le jardinet devient le lieu de perdition causée par la sensualité débridée de la luxure. Si ces trois images communiquent des messages très différents, elles utilisent toutes les éléments standardisés du jardin de plaisir pour créer un cadre luxuriant occupé par des figures idéalisées. La description élémentaire de chacune de ces scènes pourrait s'appliquer à la tenture Le Viste.

La *Dame à la licorne* offre effectivement un exemple du jardin de plaisance : habité par la flore et la faune qui représentent la paix, la fertilité et l'abondance du paradis, l'îlot est un espace clos

[530] J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, p. 112.

[531] R. S. Favis, *The Garden of Love in 15th-century Netherlandish and German Engravings : Some Studies in Secular Iconography in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, thèse (University of Pennsylvania, 1974), Ann Arbor (MI): University Microfilms International, 1985 p. 12.

[532] J. Verdon, *Le Plaisir au Moyen Age*, p. 130.

rappelant le *hortus conclusus*. Centrées sur une dame élégante, les scènes reproduisent de nombreux motifs typiques de l'iconographie de l'amour. Les parallèles avec des illustrations confirmées du répertoire courtois montrent qu'il peut bien s'agir d'une exposition des *artes amandi*[533], ce qui n'exclut point la présence des sens physiques dans l'iconographie. En effet, si surtout deux interprétations de la série – soit une allégorie moralisante des sens physiques[534], soit une illustration de la culture courtoise[535] – persistent, c'est peut-être parce qu'il s'agit de deux thèmes convergents.

Les sens physiques figurent de manière prépondérante dans les représentations sacrées et profanes de jardins d'amour[536] ; leurs intentions peuvent certes être très différentes, mais diverses images du jardin évoquent différentes formes d'amour à travers l'illustration de la sensualité. La portée morale de certains de ces exemples souligne d'ailleurs la place qu'occupent les sens physiques et l'amour dans les questions philosophiques et spirituelles à l'aube de l'ère moderne. Si la découverte de l'univers de l'amour se fait grâce aux sens[537], l'amour est le pouvoir évoqué pour justifier les bienfaits des sens physiques[538]. Il s'agit également de deux préoccupations des moralistes qui insistent sur les dangers d'une vie accaparée par la poursuite de l'amour et de ses plaisirs sensuels. Thème récurrent surtout aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, le juste milieu de la tempérance qu'ils proposent est non seulement la solution pour mener une vie saine mais également une variation sur la moralité que l'on veut appliquer à l'allégorie illustrée par la *Dame à la licorne*.

[533] C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens… », p. 25-28 ; *id.*, « Qui a commandé… », p. 54-55 ; *id.*, « The Five Senses …», p. 9-10.

[534] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 179 ; *id.*, *La Dame à la licorne,* p. 69-70 ; J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources ...», p. 65-71 ; *id.,* « Jean Gerson et la *Dame à la licorne »*, p. 555-561 ; J.-P. Jourdan, « Le Sixième sens et la théologie de l'amour... », p. 150-153 ; *id.,* « Allégories et symboles de l'âme… », p. 469-474.

[535] C. Nordenfalk, 1976, p. 25-28 ; *id.,* « Qui a commandé… », p. 54-55, *id.,* « The Five Senses …», p. 9-10 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne… »*, p. 52-66 ; M.-E. Bruel, « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne* …», p. 217-226.

[536] Par ailleurs, les moralistes traitent souvent de la question des relations amoureuses : l'amour, en impliquant la sensualité, risque d'entraîner la perdition de l'âme mais il peut être pratiqué de manière vertueuse, soit comme une manifestation de la relation entre l'âme pieuse et Dieu, soit dans le cadre du sacrement du mariage.

[537] Le Poème 154 des *Carmina Burana* décrit ainsi la naissance de l'amour qui provient des sens physiques représentés par les flèches de Cupidon : *Est Amor alatus puer et levis, est pharetratus. / Etas amentem probat et ratione carentem ; / Vulnificus pharetra signatur, mobilis ala ; / Nudus formatur, quia nil est, quo teneatur. / Insipiens, fugitans, temeraria tela cruentans / Mittit pentagonas nervo stridente sagittas, / Quod sunt quinque modi, quibus associamur amori : / Visus ; colloquium ; tactus ; compar labiorum / Nectaris alterni permixtio, commoda fini ; / In lecto quintum tacite Venus exprimit actum*. *Carmina Burana* textes choisis, introduction, traduction, notes et bibliographie par A. Micha, F. Joukovsky et P. Bühler, Paris: Honoré Champion Editeur, 2002, p. 142-43 ; M. Cazenave *et al., L'Art d'aimer...*, p. p. 144.

[538] C. Nordenfalk, « Qui a commandé … », p. 55.

L'amour et les sens physiques sont effectivement deux thèmes inextricablement liés, qu'il s'agisse d'un sujet moralisateur, distrayant ou érotique. Au Moyen Age, la riche tradition littéraire et visuelle des *artes amandi* est née de nombreuses influences générant un répertoire de motifs variés qui est clairement une source iconographique pour l'ensemble de la tenture Le Viste. Que ce soit le sujet des panneaux ou bien leurs détails secondaires, chacune des six compositions offre plusieurs parallèles visuels avec un grand nombre de scènes courtoises.

A première vue, il est facile de situer le panneau du *Goût* [Figure 1] dans l'iconographie de l'amour, car il semble reproduire le thème très populaire de la chasse d'amour[539]. En effet, les oiseaux de proie sont un motif très courant dans la représentation du *locus amœnus* où ils apparaissent comme des figures tantôt centrales, tantôt secondaires. La tapisserie du *Couple seigneurial* [Figure 74 & Figure 84] met l'activité de la chasse au faucon au centre de la scène, alors que le même type d'oiseau peut servir d'attribut signifiant la noblesse de la dame [Figure 75 & Figure 77]. La chasse est un thème primordial dans le répertoire visuel de la culture nobiliaire car elle est assimilée aux deux aspects de l'identité aristocratique. Plus qu'une simple métaphore dans la littérature et les arts visuels pour évoquer la quête amoureuse[540], il s'agit là d'un élément standardisé dans le portrait du noble[541]. D'après Pierre Choisnet, médecin de Louis XI, la chasse offre de nombreuses vertus thérapeutiques ainsi qu'un bon apprentissage pour le chevalier qui « y aprent le stille de guerre pour invaser et pour bien soy deffendre[542] ». Comme l'amour et la guerre, cet art noble est interdit aux vilains : la théorie ne leur reconnaît pas les qualités requises pour le pratiquer, et les droits de chasse réservent ce privilège aux seigneurs. Si la tenture de la *Dame à la licorne* sert à projeter une image de noblesse associée au commanditaire, il n'est guère étonnant de retrouver de nombreuses allusions à cette activité aristocratique. Quatre des six panneaux incluent le motif d'un épervier poursuivant un oiseau doux (héron ou pie) [Figure 1, Figure 2, Figure 5 & Figure 6], et même si l'on considère que ce détail n'est qu'un exemple du répertoire standard du fond mille-fleurs, cela n'ôte rien à la connotation aristocratique du motif, à la fois évocation de la chasse et symbole de la quête amoureuse.

Le premier panneau de la *Dame à la licorne* n'est pourtant pas un exemple d'une scène de chasse. Une comparaison entre l'oiseau perché sur la main de la dame et les rapaces retrouvés dans les autres panneaux ou ailleurs [Figure 74, Figure 75, Figure 77& Figure 84], démontre que le volatile

[539] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 56-57.

[540] R. S. Favis, *The Garden of Love …*, p. 114 ; M. Camille, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998, p. 96-107.

[541] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 177-180.

[542] *Ibid.*, p. 177-78.

du *Goût* n'est ni faucon, ni épervier. Les oiseaux doux (colombes, perdrix, hirondelles et moineaux associés tous à Vénus) apparaissent très fréquemment dans l'iconographie de l'amour. La petite créature du *Goût* ressemble plutôt à une perruche[543] ou un perroquet[544], et l'oiseau vert est une figure polyvalente retrouvée dans des représentations d'amour sacrées ou profanes. Accompagnant l'enfant Christ et sa mère [Figure 99 & Figure 101], la perruche verte est l'oiseau de paradis par excellence[545], mais elle est également un symbole de luxure associé au milieu des prostituées[546]. Grâce à sa capacité de parole, elle est « un confident discret, un messager d'amour[547] », tout en étant symbole du jeune amant ou fiancé[548]. Enfin, comme Henry Martin le rappelle, cet oiseau est l'attribut de la personnification de la *Joie* [Figure 102], telle que dépeinte dans une collection de dessins datant de la fin du XV^e^ ou début du XVI^e^ siècle. Ce sentiment tout à fait propice à la pratique des *artes amandi* se retrouve dans des tapisseries représentant des sujets courtois. Rappelant le panneau du *Goût*, d'autres tapisseries, telles le *Couple seigneurial* du Philadelphia Museum of Fine Arts [Figure 78] ou les scènes galantes de la tenture de la *Vie seigneuriale* [Figure 15c], présentent des dames qui tiennent le petit oiseau vert pour signifier leur gaieté et leur capacité à aimer.

Ce panneau de la *Vie seigneuriale* est davantage apparenté à la *Dame à la licorne* par le geste de la dame à la perruche au premier plan : comme le personnage du *Goût*, elle nourrit son petit oiseau de friandises puisées dans le récipient tenu par son page. Or, dans la tenture Le Viste, la servante ne tient pas discrètement une simple boîte mais une riche coupe en or placée bien en évidence dans la composition. Un tel objet peut également être associé à des sujets courtois, servant par exemple de gage d'amour dans le *Grand Jardin d'Amour* [Figure 98]. Les coupes sont également des cadeaux de fiançailles ou de mariage : la « Monkey Cup »[549], produite pour la cour de Bourgogne, a probablement servi dans un tel contexte[550], et un objet similaire tient une place importante dans les *Noces de Cana* de Gérard David [Figure 100]. Le présent que la dame offre à son amant symbolisé par la perruche comprend également le contenu de la coupe. Est-elle remplie de graines pour nourrir

[543] Henry Martin va jusqu'à identifier l'espèce de cet oiseau comme le *Palaeornis Alexandri* ou le *Psittiacus torquatus*. H. Martin, « La *Dame à la licorne* », p. 141, note 2.

[544] J.-P. Jourdan, « Allégories et symboles de l'âme… », p. 474.

[545] *Ibid.*, p. 474.

[546] M. Camille, *The Medieval Art of Love...*, p. 119.

[547] J.-P. Jourdan, « Allégories et symboles de l'âme… », p. 474.

[548] C. Nordenfalk, « Qui a commandé … », p. 54.

[549] Pays-Bas méridionaux, « *Monkey Cup* », vers 1425-1450, argent, or et émail, 20 x 11,7 cm. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010732.

[550] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 98.

la perruche[551] ou de perles pour symboliser l'immense fortune de la dame[552] ? Je propose plutôt d'y voir un don riche en signification et particulièrement associé non seulement au thème du goût mais aussi au milieu aristocratique : des épices. Au Moyen Age, les plus fragrantes, comme la muscade, le girofle, le macis ou la cardamome, sont présentées dans des vaisseaux d'or ou d'argent et peuvent être échangées comme cadeaux entre amis[553]. Les épices sont par ailleurs associées aux jardins idéaux, car elles évoquent le parfum du paradis. Plus spécifiquement, les graines de cardamome, dont la forme ronde et la couleur blanchâtre rappellent le contenu de la coupe dans le *Goût*, sont appelées « graines de paradis »[554].

Outre le raffinement qu'elle ajoute aux tables luxueuses, cette épice est particulièrement appréciée pour ses propriétés apaisantes en cas de maux de gorge ou d'enrouement. Leur utilisation médicinale est rappelée dans les *Contes de Canterbury*[555] :

> What that the firste cok hath crowe, anon
> Up rist this joly lovere Absolon,
> And him arrayeth gay at point devis.
> But first he cheweth grain and licoris,
> To smellen sweete, er he hadde kembd his heer.
> Under his tongue a trewe-love he beer,
> For therby wende he to be gracious.[556]

Le joli amant, décrit par Chaucer, prépare sa voix pour chanter comme l'oiseau chanteur auquel il est comparé[557] : alors que la racine de réglisse rafraichit son haleine, la cardamome est une styptique

[551] H. Martin, « *La Dame à la licorne* », p. 142.

[552] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 60.

[553] W. Schivelbusch, *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, traduit de l'allemand par David Jacobson, New York, Vintage Books, 1992, p. 6.

[554] P.E. Beichner, « The Grain of Paradise », *Speculum*, vol. 36, n° 2, April 1961, p. 302-307, p. 304; J. Verdon, *Le Plaisir au Moyen Age*, p. 109.

[555] P.E. Beichner, « The Grain of Paradise », p. 306.

[556] G. Chaucer, « The Miller's Tale »,*The Canterbury Tales.* William Frost (éd.), 2nde édition, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, Inc., 1964, p. 137.

> Dès le chant du premier coqu, aussitôt
> Se lève Absalon fringant amoureux.
> Il se fait beau dans les moindres détails.
> Il mâche grain de paradis et réglisse
> Pour son haleine, puis soigne sa chevelure.
> Il garde sous sa langue une fleur d'amour
> Qui le rendra, espère-t-il irrésistible.

Id., « Le conte du meunier », *Les contes de Canterbury et autres œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 184.

[557] « He singeth, brokking as a nightingale… » [Il…adopte le trémolo du rossignol…], G. Chaucer, « The Miller's Tale », p. 127 ; *id.,* « Le conte du meunier », p. 175.

laryngée utilisée pour réduire le phlegme et soulager les maux de gorge[558]. Dans le panneau du *Goût*, le contenu de la coupe pourrait donc être constitué de ces petites graines. En représentant une denrée chère et fort goûteuse, on suggère à la fois le sens gustatif et le chant de l'oiseau.

La scène de l'*Ouïe* [Figure 2] présente une activité des plus typiques du jardin d'amour, la musique figurant dans de nombreuses représentations. La musique peut compter parmi les divertissments du *locus amoenus* [Figure 85, Figure 88, Figure 98 & Figure 110] ou peut occuper deux amants solitaires [Figure 107, Figure 108, Figure 109]. Ainsi, l'illustration de cette activité souligne le raffinement de ceux qui la pratiquent[559], tout en symbolisant les rapports sexuels entre un homme et une femme. Enfin, la représentation de la musique peut signifier l'harmonie[560], une qualité évidemment indispensable dans les relations amoureuses.

La scène de la *Vue* [Figure 3] reproduit un des thèmes les plus courants de l'iconographie de l'amour à la fin du Moyen Age — la jeune fille à la licorne. Issue d'une longue tradition historique, scientifique et exégétique, l'image de la licorne est popularisée par l'histoire de sa capture telle que relatée dans le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival. Le potentiel interprétatif de la légende est exploité par la pensée religieuse qui l'emprunte pour signifier l'Immaculée Conception et l'Incarnation, de sorte que le binôme pucelle-licorne évoque autant l'amour sacré de la Vierge Marie et du Christ que l'amour profane des jeunes nobles[561]. Incarnant le pouvoir des charmes féminins capables d'amadouer la plus sauvage des bêtes, cette composition connaît une telle popularité au Moyen Age que la licorne devient « le symbole suprême » de l'amour courtois[562]. Comme on le voit dans la *Dame à la licorne*, le placement des deux figures constituant le motif évoque clairement la pose classique de deux amants, comme *Samson et Dahlia* tels que conçus par Maître E. S. [Figure 104]. Maître François décore la marge du folio 7 des *Heures Wharncliffe* [Figure 105] avec le motif de la jeune femme à la licorne et le sujet de Samson et Dalilah : ces deux images peuvent fonctionner ensemble pour illustrer les dangers du pouvoir féminin ou en opposition pour figurer l'amour pur et l'amour charnel. La composition de la *Vue* illustre par ailleurs cette ambiguïté caractéristique des représentations des *artes amandi*, souvent teintées d'érotisme (ici indiqué par la jupe soulevée de la

[558] P.E. Beichner, « The Grain of Paradise », p. 306.

[559] M. Camille, *The Medieval Art of Love...*, p. 74.

[560] H. Martin, « La *Dame à la licorne* », p. 143 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 60-61.

[561] C'est en raison de d'une potentielle signification sacrée que Phyllis Ackermann voit dans la *Dame à la licorne* un programme christologique. Malgré la fréquence avec laquelle de nombreux détails de la tenture peuvent être associés à l'iconographie religieuse, il est impossible de voir la *Dame à la licorne* comme l'illustration des mystères du Christianisme. Ph. Ackermann, « The *Lady and the Unicorn* », *Burlington Magazine*, Tome 66, janvier 1935, p. 35-36.

[562] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 122-123.

dame) et de morale (représentée à la fois par la connotation mariale de la jeune femme avec la licorne et par le jardin clos)[563].

Le panneau de l'*Odorat* [Figure 4] offre un autre motif extrêmement commun dans l'iconographie de l'amour – le chapelet de fleurs. Le couronnement d'un amant avec une tresse de bourgeons, visible dans le *Grand Jardin d'amour* [Figure 98]*, Deux amants près d'une fontaine* [Figure 108] ou les *Deux amants sous un sureau* [Figure 111], est peut-être le geste amoureux par excellence. Sinon, un(e) amant(e) solitaire attend sa moitié en tressant des fleurs dans un jardin[564]. Ces deux compositions sont souvent employées dans les calendriers pour illustrer les mois d'avril ou mai lorsque la saison de l'amour commence [Figure 60**,** Figure 106**,** Figure 103 & Figure 217][565]. Enfin, les fleurs individuelles représentées dans cette scène sont des symboles de différentes formes d'amour : les œillets que la dame tresse en chapelet peuvent évoquer les fiançailles[566], le mariage[567] ou l'amour pur[568] ; les roses contenues dans le panier posé sur le banc à senestre sont la fleur de Vénus et de ses œuvres[569].

La suggestivité érotique déjà rencontrée dans le panneau de *Vue* est encore plus évidente dans celui du *Toucher* [Figure 5] où la dame tient de sa main droite la corne raide de la licorne. Ce type de symbolisme phallique est vu fréquemment dans l'imagerie de l'amour – on note, par exemple, la prolifération de dagues qui affublent astucieusement les hommes dans la gravure de *Jardin d'amour avec partie d'échecs* [Figure 112] –, mais il crée ici une tension particulière en opposition aux détails évoquant la virginité comme le jardin clos, les longs cheveux détachés de la dame, et le fait même de toucher la licorne. Néanmoins, cette composition n'est pas facile à situer dans l'iconographie de l'amour. Dans ce contexte, le titre de « Capture » proposé par Kristina Gourlay semble adapté car, comme cet auteur le rappelle, les chaînes de l'amour sont souvent évoquées pour décrire l'amour et ses effets[570]. Les animaux sauvages du fond renforcent l'image de la captivité de l'amoureux car ils portent tous des colliers. Or, la pose de la dame évoque très clairement la représentation standard d'un chevalier [Figure 67**,** Figure 115 & Figure 117] mélangeant ainsi des

[563] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 63.

[564] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 140-42.

[565] H. Martin, « La *Dame à la licorne* », p. 143.

[566] G. de Tervarent, *Attributs et symboles...*, p. 340.

[567] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 61.

[568] J. C. Smith, *The Northern Renaissance*, London, Phaidon Press, 2004, p. 121.

[569] M. Camille, *The Medieval Art of Love...*, p. 107-111.

[570] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne… »*, p. 65.

références au pouvoir de l'amour et à la culture martiale, ce panneau illustre parfaitement la dualité de la culture nobiliaire, définie par les armes et les amours.

La dernière scène, *A MON SEVL DESIR* [Figure 6], offre de nombreux détails typiques de cette iconographie, associés à plusieurs éléments reflétant l'essence de la culture propre à la noblesse. Parmi les animaux symboliques des relations amoureuses (comme le motif de l'épervier chassant le héron ou les lapins, figures de luxure), le petit chien assis sur un riche coussin posé sur le banc à senestre est une autre figure courante dans les représentations de l'amour. Il est également présent dans le panneau du *Goût*. Son rôle est certes de nature secondaire dans ces images, mais il n'en reste pas moins qu'il y est ajouté de manière intentionnelle. Puisque le chien n'est pas le résultat d'une production standardisée comme les animaux qui constituent une partie du fond fleuri, la signification de ce détail contribue nécessairement au sens de l'image. Cet animal de compagnie incarne deux aspects des relations amoureuses : du fait qu'il copule ouvertement, il est un symbole typique de la luxure[571], tout en étant le symbole de fidélité par excellence[572]. Il joue surtout le rôle d'attribut des jeunes femmes versées dans les arts nobles de l'amour[573].

Cette scène présente une divergence importante par rapport aux cinq autres : elle se déroule devant une riche tente, motif courant dans des représentations courtoises. Un pavillon similaire joue un rôle quasi utilitaire pour abriter les amoureux jouant aux cartes entourés d'évocations sensuelles dans une tapisserie haut-rhinoise illustrant un jardin d'amour [Figure 113]. Ailleurs, ce motif prête sa forme au dais qui couvre le lit de l'héroïne de *l'Histoire d'amour sans paroles* [Figure 114], associant ainsi cette structure à la sexualité. Il constitue également un symbole d'honneur utilisé dans l'art pour encadrer de manière luxueuse des personnages anonymes comme le *Couple sous un dais* [Figure 76], ou des figures plus importantes, dont la Vierge Marie de Roger van der Weyden[574]. La tente de la sixième scène de la *Dame à la licorne* est donc pour partie un fond décoratif qui renforce l'organisation de la composition avec son ouverture dorée en forme de triangle, mais il s'agit également d'un signe honorifique pour la dame ainsi entourée de pans de riches étoffes. L'éventuelle célébration de cette noble figure est tout à fait adaptée au culte de la femme, élément fondamental de l'identité nobiliaire et courtoise. Enfin, la tente fournit le titre de convention à cette scène que l'on appelle *A MON SEVL DESIR*, phrase qui figure au sommet de l'abri au-dessus de la tête de la

[571] C. Harbison, « Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck 's Arnolfini Double Portrait », *Renaissance Quarterly*, volume 43, n° 2, été 1990, p. 264.

[572] L. Impelluso, *La Nature et ses symboles*, p. 203.

[573] C. Harbison, « Sexuality and Social Standing ... », p. 285-286.

[574] Roger van der Weyden, *Vierge à l'enfant avec quatre saints*, vers 1450, huile sur bois, 61,7 x 46,1 cm, Francfort, Städelsches Kunstinstitut. Reproduction numérique: http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/w/weyden/rogier/17other/6medici.html&find=medici.

dame. Souvent compris comme la devise du commanditaire, ces mots peuvent facilement être assimilés au désir amoureux, propre à la mentalité aristocratique.

Si les liens avec l'iconographie de l'amour médiéval sont évidents dans les différentes scènes de la *Dame à la licorne*, certaines images sont néanmoins plus aisées à situer solidement dans cette tradition que d'autres. Alors que le panneau de l'*Odorat* présente un thème des plus courants, le *Toucher* et *A MON SEVL DESIR* ne semblent pas, à première vue, offrir de parallèles avec un sujet courtois précis. Ceci pourrait résulter de la diversité des influences qui nourrissent la vision de l'amour dans l'imaginaire collectif de l'époque. Des influences de l'antiquité, de la religion chrétienne, du système féodal, de la littérature sacrée et profane contribuent à la définition de ce sentiment et de sa représentation à la fin du Moyen Age. Œuvre incontournable dans la compréhension de la vision courtoise du monde, le *Roman de la Rose* est une autre source potentielle pour l'iconographie de la *Dame à la licorne.*

Se proposant d'exposer « tout l'art de l'amour », ce poème allégorique offre effectivement une vision encyclopédique de la culture courtoise grâce à l'intervention de deux auteurs très différents. Les 4.058 premiers vers ont été composés par Guillaume de Lorris qui a commencé son œuvre vers 1236 ; les 17.722 vers restants ont été écrits par Jean de Meun entre 1268 et 1285[575]. Sous la plume du premier auteur, le poème est une allégorie de la quête amoureuse entreprise par l'Amant qui cherche à cueillir la Rose, objet de son désir et symbole de la bien-aimée. Jean de Meun continue le récit, mais le ton change considérablement. L'allégorie créée par Guillaume de Lorris afin d'illustrer les idéaux courtois du *fin'amor* traditionnel dont les pratiquants sont purs et fidèles, sera employée par Jean de Meun pour condamner l'artifice de l'amour courtois qui menace la survie de l'espèce humaine en l'éloignant des décrets de Nature. Situant la quête amoureuse au cœur des considérations historiques, philosophiques et morales, il s'écarte de la tradition courtoise avec un regard cynique. Ses opinions libertines irriteront profondément l'Eglise, alors que son apparente misogynie provoquera non seulement des attaques de la part des défenseurs des traditions courtoises et des dames, mais aussi un débat qui animera encore les cercles littéraires parisiens au début du XV^{e} siècle[576].

[575] C. Dahlberg, Introduction au *Romance of the Rose* de Guillaume de Lorris, Jean de Meun, traduit et annoté par Charles Dahlberg, 3^{e} édition, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 1.

[576] Sur le débat du *Roman de la Rose cf.* E. Hicks, *Le Débat sur le 'Roman de la Rose*, Paris, Champion (Bibliothèque du XV^{e} siècle, 43), 1977; J.L. Baird et J.R. Kane, « La Querelle de la Rose : In Defense of the Opponents », *French Review*, 48, 1978, p. 28-307 ; J. Beer, «An early predecessor to 'La Querelle de la *Rose,*' » *Contexts and Continuities*, Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pisan (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac, Angus J. Kennedy *et al* (éd.), Glasgow: University of Glasgow Press, 2002, p. 43-50.

Le *Roman de la Rose* exercera une influence vivace jusqu'au XVI[e] siècle. Avec l'union de deux visions très différentes, le caractère encyclopédique de l'œuvre offre à « la classe dominante de toute une époque […] ses notions intellectuelles et morales dans le cadre d'un *artes amandi*[577] ». Les deux parties du poème représentent tous les aspects des relations humaines concevables pour l'aristocratie, des idéaux psychologiques et comportementaux ainsi qu'une vaste illustration de l'histoire de l'humanité. Le *Roman de la Rose,* œuvre profane la plus influente pendant 300 ans, représente « le roman allégorique le plus utilisé en iconographie dans les arts décoratifs au Moyen Age[578] ». En raison non seulement de cette influence prépondérante, mais aussi des « aspects troublants » de l'allégorie des sens corporels, Marie-Elisabeth Bruel se tourne vers le *Roman de la Rose* pour éclairer la signification des six scènes de la *Dame à la licorne*[579]*.* En s'appuyant sur une comparaison de la tenture avec le texte et certaines illustrations du roman, elle arrive à l'hypothèse que ce programme est une sorte de « galerie de portraits » représentant les vertus courtoises qui habitent le jardin de déduit décrit dans la première partie du poème (vers 463-1410).

En effet, l'îlot de verdure qu'occupe chacune des dames recrée une version sommaire de ce jardin, la forme mille fleurs reproduisant de manière efficace la profusion de flore et de faune qui égaie le verger. Les dames offrent d'autres parallèles avec les descriptions ou les illustrations des personnifications des vertus aristocratiques qui animent le jardin. L'ordre de présentation des tapisseries serait donc l'ordre dans lequel les figures allégoriques apparaissent lors de la carole[580] :

> *Liesse* (*l'Ouïe*) [Figure 2]: La représentation de la musique évoque à la description de Liesse « la joyeuse, la bien chantante »[581] qui égaie la partie avec sa mélodie.
>
> *Beauté* (*l'Odorat*) [Figure 4]: « De chair tendre comme rosée et blanche comme fleur de lis »[582] les qualités de cette figure sont assimilées aux fleurs qui sont illustrées dans le panneau, et le chapelet de fleurs entre ses mains rappelle le « chapel » de roses porté par Beauté.
>
> *Richesse* (*le Toucher*) [Figure 5]: La puissance de richesse dont tous, même les plus puissants, sont captifs est symbolisée par les animaux du premier plan et du fond qui portent tous chaînes ou colliers. Les attributs particuliers de ce personnage – la couronne à l'escarboucle et sa parure ornée d'épreuves – correspondraient respectivement à la tiare et à la lourde ceinture portées par cette dame.

[577] J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, p. 113.

[578] M.-E. Bruel, « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne*… », p. 218.

[579] *Ibid.*, p. 215-232.

[580] M.-E. Bruel, « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne*… », p. 219-226.

[581] G. de Lorris, J. de Meun *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun,* texte mis en français moderne par André Mary, Paris, Gallimard, 1960, p. 39.

[582] *Ibid.*, p. 43.

Largesse (*A MON SEUL DESIR*) [Figure 6]: Le contraire de l'avarice, cette figure donne sans compter ; ainsi elle sort de son coffre des bijoux à offrir.

Franchise (*le Goût*) [Figure 1]: Franchise est douce est généreuse, deux qualités qui sont illustrées par le motif de la dame qui nourrit l'oiseau ; rassuré par la douceur de celle-ci, l'oiseau se pose sur sa main pour profiter de la générosité symbolisée par la coupe et son contenu.

Oiseuse (*la Vue*) [Figure 3]: Oiseuse qui « n'avait d'autre souci que sa toilette[583] » est traditionnellement représentée comme une belle demoiselle qui tient un miroir, que l'on retrouve dans ce panneau de la tenture.

Cette hypothèse, bien que convaincante, n'est pas infaillible. Les représentations des personnages féminins ne sont pas des illustrations précises du texte, la divergence la plus frappante étant la figure de la *Vue*. Bien que son miroir soit l'attribut de la personnification Oiseuse, cet objet est un motif polyvalent. Associé à un certain nombre de personnifications[584], le miroir est également rencontré dans le récit de la capture de la licorne. La présence active de la bête fantastique souligne son importance dans la signification de cette scène, et interdit l'identification du sujet comme étant uniquement une illustration d'Oiseuse. On ne peut voir la tenture de la *Dame à la licorne* comme « les illustrations les plus proches du texte de Guillaume de Lorris qui soient encore conservées[585] », car l'iconographie des tapisseries est beaucoup plus complexe.

Le *Roman de la rose* n'est pas la seule œuvre littéraire ayant eu une influence sur la représentation de la noblesse. Il existe à cette époque toute une catégorie d'ouvrages visant à définir l'état noble, non seulement dans ses rôles socioprofessionnels, mais aussi du point de vue moral et psychologique. En même temps que l'on cherche à préciser la définition de ce modèle d'excellence social, la compréhension de celui-ci est en train de changer[586]. La *Dame à la licorne* a été réalisée à une période charnière de l'histoire, ancrée dans le passé féodal mais tournée vers l'ère moderne. L'image de noblesse projetée par la tenture reflète donc les lieux communs de ce groupe social aux deux époques. La vieille tradition chevaleresque basée sur le devoir militaire et la culture courtoise sont suggérées respectivement par l'étalement héraldique et l'emprunt de nombreux motifs des *artes amandi*. Au binôme culturel des « armes et amours » s'ajoute l'idée que « noblesse est vertu », principe émergeant à la fin du Moyen Age qui se répand à la Renaissance[587]. Ce concept permet non

[583] *Ibid.*, p. 35.

[584] *Cf. infra,* p. 146-147, p. 286-287, p. 425-429.

[585] M.-E Bruel, « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne…*», p. 226.

[586] *Cf. infra,* p. 190-195.

[587] A. Jouanna, *La France au XVI^e siècle, 1493-1598*, 2^e édition corrigée, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 61.

seulement de réconcilier les différentes lectures iconographiques jusqu'alors proposées pour la tenture, mais aussi d'élargir la compréhension de la portée des images.

4. *Vertu de noblesse*

Suivant Henry Martin[588], Maurice Dayras évoque la possibilité que le commanditaire, fier de sa nouvelle noblesse, commande une série de tapisseries, chacune dédiée à la personnification d'une vertu aristocratique[589]. Il s'agit effectivement d'une proposition de programme iconographique prometteuse, car elle tient compte des fonctions de la tapisserie, du contexte des intentions du commanditaire et des aspects formels de l'œuvre. Or, un argument essentiel en faveur de cette lecture nous est fourni par la littérature contemporaine, complément précieux à l'interprétation iconographique.

Devenue qualité morale et sociale, la noblesse au tournant du XVI^{e} siècle se définit non seulement par l'occupation mais aussi par l'âme, l'esprit et le comportement individuels. Bien que la fonction militaire reste au cœur de l'identité nobiliaire, la noblesse ne se définit plus uniquement par ce que fait l'individu, mais aussi par ce qu'il est. Si chaque ordre de la société représente un degré différent de perfection humaine, plus ou moins élevé[590], le fondement moral de la définition du statut ouvre l'idéal nobiliaire aux autres classes sociales, réduisant (en théorie) l'importance du sang et du lignage[591]. Ce changement de conception est reflété dans la production d'œuvres littéraires destinées à l'élite laïque.

a. La Représentation de la noblesse dans la littérature de la fin du Moyen Age

Pendant longtemps, des modèles de comportements et de valeurs pour la classe chevaleresque se trouvaient dans la culture orale des chansons de geste et de poésie lyrique, codifiés plus tard dans les romans et les « manuels » exposant les arts de la guerre ou de l'amour. L'influence de ces traditions est longue : le *Roman de la Rose* témoigne non seulement de la production tardive du genre *artes amandi* mais aussi de l'impact durable qu'un tel ouvrage puisse

[588] H. Martin, « La *Dame à la licorne* », p. 141-145.

[589] M. Dayras, « Réflexions sur les origines de la tenture de la « Dame à la licorne », *Actes du quatre-vingt-huitième congrès national des sociétés des savantes*, *Clermont Ferrand, 1963, Section d'archéologie,* Paris : Ministère de l'Education nationale, Comité des travaux historiques et scientifiques,Imprimerie nationale, 1965, p. 327.

[590] A. Jouanna, *La France au XVI^{e} siècle*, p. 59.

[591] M. L. Bailey, « In Service and at Home: Didactic Texts for Children and Young People, c. 1400-1600 », *Parergon*, volume 24, n° 2, 2007, p. 40.

avoir sur son public. Or, la conception de « noblesse » sera largement enrichie par des traités didactiques visant à la définir notamment par l'énumération des vertus constituant le noble parfait. Ce genre littéraire offre ainsi d'autres sources pour comprendre l'image de noblesse projetée par la tenture Le Viste.

Constituée d'ouvrages de moralité et de science politique destinés à la classe régnante, la littérature politico-didactique propose des conseils et des exemples pratiques pour gouverner. Le public de ces écrits y trouve également une « codification des comportements individuels et sociaux » typique de la mentalité médiévale[592]. Née des panégyriques de l'Antiquité, cette tradition littéraire prend forme au Moyen Age d'abord dans le *miroir du prince*[593]. Proposant un portrait psychologique sous la forme d'un catalogue de vertus inhérentes au bon prince, ces textes s'adressent à l'origine à un seul lecteur – le prince que l'on veut éduquer afin d'en faire un bon gouvernant. A la fois modèle et reflet du lecteur[594], ce « portrait désincarné » sert à moraliser et à codifier l'art de gouverner[595]. La production médiévale de ce genre littéraire est surtout ancrée dans le *Policraticus* de Jean de Salisbury (1159) puis le *De regimine principum* de Gilles de Rome (1285) ; ces deux incontournables des bibliothèques royales et princières deviennent encore plus accessibles à partir de leurs traductions à la fin du Moyen Age[596]. Cette période verra également une floraison de nouveaux traités didactiques manifestant les débuts d'une « réflexion rationnelle sur le pouvoir royal[597] ». En même temps, la production accrue des manuscrits puis des livres imprimés rendent ces écrits plus accessibles, et le champ d'application des miroirs des princes sera considérablement élargi pour inclure la petite, moyenne et nouvelle noblesse pour lesquelles les rangs supérieurs

[592] J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Age (1380-1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1981, p. 52.

[593] N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale chrétienne (du XII^e^ au milieu du XV^e^ siècle*), Paris, Ellipses, 1998, p. 265.

[594] *Ibid.*, p. 265.

[595] J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal...*, p. 54.

[596] Terminée entre 1277 et 1279, l'œuvre de Gilles de Rome est une apologie de la maison de France, que l'auteur dédie au futur Philippe IV. Seulement trois ans plus tard, celui-ci en commande à Henri de Gauchi une traduction en langue vulgaire qui connaîtra un très grand succès. Sur l'ordre de Charles V, le *Policraticus* de Jean de Salisbury devient la *Policratique* dans la traduction française réalisée en 1372 par Denis Foulechat. Charles V aura un intérêt également pour le texte de Gilles de Rome qui sera traduit à nouveau par Jean Golein dans le *Livre de l'informacion des rois et des princes*. O. Merisalo et L. Talvio, « Gilles de Rome *En Romanz* : un *must* des bibliothèques princières », *Neuphilogische Mitteilungen*, XCIV, 1993, p. 185 ; J.-C. Mühlethaler, «"Traictier de vertu au proufit d'ordre de vivre" : relire l'œuvre de Christine de Pisan à la lumière des miroirs des princes », dans *Contexts and Continuities : Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pisan, (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac*, Angus J. Kennedy, Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw et Catherine M. Müller (éd.), vol. II, Glasgow, University of Glasgow Press, 2002, p. p. 587.

[597] J. Blanchard, « L'entrée du poète dans le champ politique au XV^e^ siècle », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 41^e^ année, n° 1, janvier-février 1986, p. 43.

servent de modèle[598]. L'accessibilité intellectuelle des ouvrages et de leurs préceptes est également élargie par les techniques discursives employées, souvent empruntées aux genres littéraires populaires.

Au XV^e^ siècle, divers ouvrages s'inspirent de la tradition des *miroirs des princes*. Certains s'adressent spécifiquement aux futurs rois, d'autres étendent le genre à la classe nobiliaire pour aborder les questions morales et comportementales relatives aux rôles propres à cet état. Ces écrits constituent une source potentielle pour mieux cerner la conception de la noblesse et, par extension, pour enrichir la compréhension de l'image du commanditaire de la *Dame à la licorne*. Malgré une grande variété de formes, ces textes partagent tous un même objectif et les mêmes principes : l'amélioration du bien commun et la codification des principes moraux. Les meilleurs exemples connaîtront une grande popularité auprès d'un public relativement divers ; bien que leur rédaction soit souvent motivée par les conditions sociopolitiques contemporaines[599], ils exerceront une influence au-delà de leur période de production. Ayant eu un impact durable grâce à la qualité de leur contenu et à leur diffusion par de multiples versions manuscrites ou des éditions imprimées, ces ouvrages offrent une éventuelle tradition textuelle pour la représentation de la noblesse dans la tenture Le Viste. Il ne s'agit point d'identifier « le » texte dont les tapisseries seraient l'illustration, mais de mieux cerner la conception et l'esprit du modèle social nobiliaire en s'appuyant sur un choix de textes des plus représentatifs. Ceux-ci comptent parmi les œuvres les plus lues ou auxquelles les commanditaires plausibles auraient pu avoir accès. Certains auteurs sont issus du même milieu que les Le Viste, ou bien ils ont exercé une influence qui a durablement marqué la mentalité contemporaine et au-delà.

b. Le corpus littéraire comparatif : les ouvrages choisis pour la présente étude

Si une analyse iconographique fondée sur la littérature didactique destinée à la noblesse de la fin du Moyen Age se doit de faire référence à la fondation posée par Jean de Salisbury ou Gilles de Rome, elle passe aussi obligatoirement par une étude de l'œuvre de Christine de Pisancar l'engagement et la réflexion politiques animent une bonne partie de son œuvre[600]. Plus précisément la première femme-auteur « professionnelle »[601] aborde la question du prince idéal dans trois

[598] J.-C. Mühlethaler, « 'Traictier de vertu au proufit d'ordre de vivre' ... », p. 592-596.

[599] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 44.

[600] *Ibid.*, p. 50-51.

[601] Christine de Pisan est née vers 1364 à Venise où son grand-père maternel est conseiller munipal. Son père, Tommaso di Benvenuto est originaire de la petite ville de Pizzano (près de Bologne) ; après avoir étudié la médecine à la prestigieuse université de Bologne, il y enseignera l'astrologie. Vers 1365, Tommaso di

ouvrages : le *Livre des fais et bonnes moeurs du roy Charles* , le *Livre du corps de policie* et le *Livre de la Paix*. Tous les trois initialement rédigés à l'intention du fils de Charles VI, le Dauphin Louis de Guyenne, ces ouvrages exposent les qualités et les devoirs du bon prince, fondements des principes de la bonne gouvernance et par conséquent du bien public. Sous couvert d'une biographie historique, le *Livre…du sage roy Charles V* est un miroir du prince classique qui innove en remplaçant la description du prince modèle théorique par l'exemple concret fourni par la *vita* du grand-père du destinataire[602]. Les deux autres ouvrages se présentent comme des manuels sur l'art de gouverner : ils comportent des prescriptions pour le bon prince ainsi que des conseils et des préceptes pour le bon gouvernement. Le *Livre de la paix* ajoute à l'énumération des vertus royales la description psychologique et fonctionnelle des ordres composant la société, avec une attention toute particulière apportée à la noblesse.

Christine élaborera cet idéal chevaleresque dans d'autres livres qui, à première vue, ne semblent pas de caractère politique. Bien que l'*Epître d'Othéa* se présente comme un roman épistolaire adressé au preux Hector, ce livre comporte un grand nombre de conseils moraux destinés au groupe social représenté par le héros antique. Remplie de références littéraires et historiques afin de rappeler ses devoirs et ses vertus à la classe d'épée, l'œuvre vise à restaurer les

Benvenuto est appelé à la cour de Charles V qu'il servira en tant que médecin et astrologue, qui le comble de faveurs et récompenses. Christine et le reste de la famille le rejoignent vers 1368. Elle sera donc élevée à l'ombre de la cour royale et bénéficiera d'une éducation exceptionnelle grâce à son père. Si l'enfance de Christine est heureuse, son mariage l'est tout autant : il semble, chose exceptionnelle, que son union avec Etienne de Castel, notaire du roi, est un mariage d'amour. Les revers de fortune qui inspireront les écrits de Christine plus tard frappent sous la forme de la disparition des êtres chers : le père de Christine trépasse en 1387 suivi en 1389 d'Etienne de Castel. Veuve à 25 ans, Christine de Pisan commence un long chemin ardu qui l'oblige à « devenir un homme ». Elle devra en effet subvenir aux besoins de sa famille étendue et de poursuivre plusieurs litiges afin de récupérer ses héritages. Outre ces responsabilités typiquement masculines, Christine se lance dans l'écriture et ses poésies connaissent une grande réussite permettant de gagner sa vie. Après ses débuts poétiques, Christine se tourne vers des sujets plus sérieux inspirés par les tragédies qui accablent la France depuis le décès de Charles V . Grâce à ses liens avec la cour royale et surtout à ses talents d'écrivain, Christine de Pisan accumule un grand nombre de protecteurs. Alors que princes et souverains étrangers collectionnent ses œuvres, Christine dédie celles-ci aux grands du royaume comme les ducs de Bourgogne et de Berry, le couple royal de Charles VI et Isabeau de Bavière ou leurs enfants. Son œuvre est vaste et diverse, comprenant quasiment tous les genres de littérature profane connus. Elle se démarque notamment par sa contribution à la défense des femmes, d'abord avec sa participation au « Débat de la Rose » puis par la rédaction de deux livres. Le *Livre de la Cité des Dames* se sert de l'histoire pour répondre aux critiques misogynes auxquels elle offre les exemples de femmes historiques pour prouver que le sexe féminin contribue à la civilisation de manière positive. Le *Trésor de la Cité des Dames* (ou le *Livre des Trois Vertus*) s'adresse directement aux femmes qui retrouvent dans ce livre des principes moraux et éducatifs pour toutes les classes sociales. G. Hasenohr, M. Zink *et al.*, *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 280-287 ; S. G. Bell, *The Lost Tapestries of the* City of Ladies, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 9-31. Pour la bibliographie de Christine de Pisan, y compris la liste des manuscrits et des éditions anciennes, *cf. http://www.arlima.net/ad/christine_de_Pisan.html#corps* (dernière consultation le 18 juillet 2011) ; *cf. infra,* p. 281 et p. 342.

[602] J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal...*, p. 64.

principes de cet état dont la légitimité a été remise en cause par un contexte politique dégradé. L'éventuelle influence que l'œuvre de Christine pourrait avoir en la conception de noblesse à l'époque de la tenture Le Viste est suggérée par la grande popularité de ses ouvrages. Recopiés pendant tout le XV^e^ siècle, ils seront traduits dans plusieurs langues et diffusés vers un grand public notamment par les éditions imprimées jusqu'aux années 1530.

Deux caractéristiques de l'œuvre de Christine se retrouvent chez Alain Chartier[603] – l'utilisation de différents genres littéraires pour transmettre des idéaux sociopolitiques et un engagement suscité par l'état déplorable de la société française. Comme Christine de Pisan, Alain Chartier réagit aux tragédies du début du XV^e^ siècle, et son indignation se fait sentir pendant toute sa carrière d'auteur, même dans des œuvres *a priori* dénuées de caractère politique[604]. En revanche, les avis d'Alain Chartier sont formés en grand partie grâce à sa position à la cour royale : il est d'une fidélité hors norme, et toute sa carrière se déroulera auprès de Charles VII qu'il sert en tant que secrétaire et diplomate. A partir de sa position privilégiée dans le milieu politique, Chartier y tourne un œil critique pour identifier les raisons de la crise des années 1420.

Ecrit vers 1422, son *Quadriloge invectif* fait état de la situation catastrophique à travers le motif du songe. L'auteur est visité par une mère et ses trois enfants : les quatre figures allégoriques – Dame France, le clerc, le chevalier et le peuple – représentent le royaume et les trois états qui prononcent chacun un discours exposant les malheurs du temps et des récriminations contre les deux autres. Si Chartier suggère que la ruine du royaume est le résultat tant des vices inhérents à chaque état que des intérêts et des désirs individualistes[605], le bilan de la noblesse est le plus accablant. Enfin, la figure du Clerc prononce un discours qui offre la solution au problème : la solidarité des trois ordres mettra fin à la discorde pour produire le soutien indéfectible nécessaire pour vaincre l'ennemi anglais[606]. Plus particulièrement, la noblesse doit retrouver sa valeur

[603] Fils d'un riche bourgeois de Bayeux, Alain Chartier est né entre 1385 et 1395. Après des études à Paris, il débute sa carrière en 1414 dans l'hôtel de Yolande d'Aragon où habite également le gendre de cette dernière, le futur Charles VII . En 1417, Alain Chartier est engagé comme secrétaire du prince royal qu'il servira fidèlement jusqu'à son décès le 20 mars 1430. Grâce à ses capacités professionnelles et intellectuelles, ainsi que son indéfectible dévouement au roi, Chartier sera chargé de plusieurs missions diplomatiques importantes. Son rôle à la cour lui permettra d'observer de première main les machinations de la politique à l'époque marquée par la guerre civile et le conflit anglo-français. En plus d'aiguiser son analyse de la situation politique, ses expériences contribueront à la vision négative qu'il a du milieu curial et à ses critiques des classes supérieures. Ses opinions s'exprimeront à travers ses écrits. Or, son œuvre ne se limite pas aux textes politiques, ses écrits poétiques étant particulièrement appréciés. *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 29-32. Pour la bibliographie d'Alain Chartier, y compris la liste des manuscrits et des éditions anciennes, *cf.* http://www.arlima.net/ad/alain_chartier.html (dernière consultation le 18 juillet 2011)

[604] *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 1992, p. 30.

[605] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 50.

[606] *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 29.

primordiale de l'honneur ainsi que la discipline de chevalerie, tant sur le champ de bataille que dans la maison du roi, afin de garantir cette victoire et la cohésion sociale[607].

Alain Chartier adaptera également le livre de piété pour aborder la même question des malheurs contemporains qu'il attribue tout particulièrement à la déchéance de la classe nobiliaire. Le *Bréviaire des nobles* (1424) s'adresse à « tous qui ont voulenté de valloir, paix et salut[608] », les incitant à réciter les heures « placées sous le signe de douze vertus[609] ». Ce livre de prières profane est composé de treize ballades : une introduction présentant Dame Noblesse, protectrice du lecteur noble, suivie des douze heures à réciter, représentant chacune une vertu que l'auteur expose dans les douze poèmes. Le *Bréviaire des nobles*, comme le *Quadriloge invectif*, connaît un vif succès comme en témoignent maints manuscrits[610], ainsi que la diffusion assurée par des éditions imprimées dès le début du XVI^{e} siècle.

J.-P. Boudet a déjà montré que les sermons de Jean Gerson sur les sens physiques et le cœur sont une source utile dans la compréhension de l'allégorie illustrée par la *Dame à la licorne*. Son œuvre pastorale se prête également à un rapprochement de la tenture avec les écrits politico-didactiques. Comme les deux auteurs évoqués ci-dessus, Jean Gerson est une immense figure de la littérature dont la production est marquée par un fort engagement[611]. Son œuvre pastorale exerce

[607] Ph. Contamine, « Le *Quadriloge invectif* d'Alain Chartier (1422) : œuvre littéraire ou écrit de circonstance », communication non-publiée présentée le 15 septembre 2011 lors du colloque *Au-delà des miroirs : la littérature politique dans la France de Charles VI et Charles VII,* Université Paul Verlaine-Metz, le 15 et 16 septembre 2011.

[608] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles,* édité par W. H. RIce, « Deux poèmes sur la chevalerie, le *Bréviaire des nobles* d'Alain Chartier et le *Psautier des vilains* de Michault Taillevent », *Romania,* t. LXXV, 1954, p. p. 66.

[609] *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 31.

[610] Au moins 53 copies manuscrites sont connues. *Ibid.*, p. 31.

[611] Jean Le Charlier, dit Gerson, est né le 14 décembre 1363 à Barby près de Rethel dans le hameau de Gerson. Son père Arnoul le Charlier est modeste artisan ayant une certaine culture et une profonde piété, reflétée sans doute dans le fait que ses quatre fils se vouent tous à l'état ecclésiastique. Jean est l'aîné des 12 enfants ; il va à l'école d'abord à Rethel, puis il sera envoyé à l'abbaye bénédictine de Saint-Rémi-de-Reims. Il se consacre à l'Eglise en 1377 et sera tonsuré des mains de l'archevêque de Reims. Ce premier contact avec une figure prestigieuse de l'Eglise gallicane augure le prestige de sa carrière à venir, tout comme la place qu'on lui attribue comme boursier au Collège de Navarre à l'âge de 14 ans. Ses études se poursuivent à l'Université de Paris où il sera licencié ès-arts en 1381. Il continue ses études jusqu'à dans les années 1390 pour finalement décrocher le doctorat en théologie. En même temps il travaille de près avec Pierre d'Ailly, recteur puis chancelier de l'Université. Il accompagne l'illustre prélat dans plusieurs missions qui l'introduisent dans les plus hautes sphères du pouvoir ecclésiastique. Sur la résignation de son protecteur, Gerson est nommé chancelier de Notre-Dame et de l'Université de Paris ; il est également chargé de l'église paroissiale de Saint-Jean-en Grève. Très en vue et reconnu pour ses grands talents d'orateur, de théologien et de littéraire, il est appelé à prêcher devant d'importants personnages, notamment dans les cours pontificale et royale. Ses charges administratives et pastorales ne l'empêchent point d'enseigner, activité qu'il maintient sans interruption jusqu'en 1415. Il est également un auteur prolifique et brillant dont l'habit religieux ne le limite pas aux sermons ni aux traités théologiques. Dans sa jeunesse, il rédige *Le Pastorium Carmen* que l'on qualifie de « première œuvre incontestablement humaniste composée par un français en cette fin du XIV^{e} siècle ». (*Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 783) Bien que cette églogue commente le Schisme, elle le fait en se servant

une influence considérable tout au long du XV[e] siècle, grâce à la grande qualité de ses textes traitant de divers sujets. Son parcours et sa position de chancelier de l'Université de Paris le mettent en contact avec divers représentants de la société parisienne, qu'il s'agisse des simples paroissiens de sa cure de Saint-Jean-en-Grève ou bien des grands de l'Eglise et du royaume. Ayant été remarqué pour sa piété humaniste et ses qualités d'orateur, Jean Gerson est appelé à prêcher devant le roi et la cour pour la fête de l'Epiphanie, le 6 janvier 1391[612]. Il y prononcera d'autres prêches, certains simplement dans le cadre de la liturgie spécifique au jour, d'autres pour transmettre un message à la classe gouvernante. Dans ce cas, l'engagement de Gerson apparaît très clairement : qu'il s'en prenne à des figures menaçantes précises comme le prévôt Guillaume de Tignonville[613] ou Jean Petit[614], ou bien qu'il aborde des questions plus générales comme le bien commun et la réforme du royaume[615], les sermons « politiques » de Jean Gerson partagent un certain nombre de thèmes et de techniques discursives avec les écrits politico-didactiques.

Prononcés en réaction aux conflits et aux difficultés sévissant dans le royaume, ces sermons sont directement adressés à ceux qui peuvent (ou doivent) y apporter remède. Comme Christine de Pisan et Alain Chartier, Gerson conçoit la figure du roi comme un élément unificateur et générateur du bien. Il présente les qualités inhérentes au bon gouvernant, parfois avec l'exposition détaillée de certaines vertus essentielles. Or, le rôle du roi et son efficacité sont gravement atteints si les autres membres du corps politique ne le soutiennent pas, et Gerson fait appel à son tour à ces responsables. Dans le contexte politique contemporain, c'est surtout la noblesse qui déchoit et, par conséquent, est seule à pouvoir remédier à l'état déplorable de la société en restant solidaire dans

---

des figures de l'antiquité païenne. Employant ainsi Pan et Palès, pour incarner le Christ et l'Eglise, le jeune humaniste trouve inspiration directement dans le *Bucolicum carmen* de Pétrarque . Il sera également un acteur central dans le débat de la Rose, prenant le parti de Christine de Pisan et du Maréchal de Boucicaut, condamnant les propos misogynes de Jean de Montreuil et Gonthier Col. L'œuvre de Gerson se caractérise par une parfaite maîtrise des langues françaises et latines qu'il décline avec finesse et psychologie selon son public et son sujet. Il est l'un des auteurs les plus célèbres de la fin du Moyen Age, et son corpus est imposant par son ampleur (au moins 500 titres authentiques) et très influent d'une part pour son style admirable et de l'autre pour l'étendue des thématiques. Sermons, traités, poésies seront largement diffusés, non seulement en France mais aussi dans les pays germaniques, par une profusion de manuscrits suivie de nombreuses éditions imprimées. *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 782-785. Pour la bibliographie de Jean Gerson, y compris la liste des manuscrits et des éditions anciennes, http://www.arlima.net/il/jean_gerson.html#pas (dernière consultation le 25 juillet 2011).

[612] J. Gerson, « *Adorabunt eum*…[Pour tant que sans vraye et devote religion] », *Œuvres complètes*, VII-2, P. Glorieux (éd.), 1968, p. 519-538.

[613] *Id*, « *Diligite iustitiam…* [Ames justice et la gardes] », prononcé av. le 5 ou 12 mai 1408, *Œuvres complètes,* VII-2, P. Glorieux (éd.), 1968, p. 598-615.

[614] *Id*, « *Rex in sempiternum vive*… [O roi très noble et excellent] », prononcé le 4 septembre 1413, *Œuvres complètes*, VII-2, P. Glorieux (éd.), 1968, p. 1005-1030.

[615] *Id*, « *Vivat rex*…[Vive le roy] », prononcé le 7 novembre 1405, *Œuvres complètes*, VII-2, P. Glorieux (éd.), 1968, p. 1137-1185.

son soutien au roi. Gerson présente ses discours avec un langage enrobé d'une finesse protocolaire ou sous le couvert d'une allégorie mettant en scène une fille (l'Université de Paris) implorant son père (le roi). Malgré ces astuces littéraires et psychologiques, les critiques de Gerson sont claires et il renforce ses arguments en démontrant qu'il s'agit d'une ordonnance divine que de respecter son devoir envers le roi et la société.

Bien que livrés dans un cadre religieux, ces sermons avancent les mêmes principes et les mêmes formes de la pensée politico-didactique courante du mouvement réformateur au XV^e^ siècle[616]. Dans l'œuvre pastorale de Gerson, on peut glaner un portrait psychologique du prince idéal : sa plaidoirie pour la réforme du royaume prononcée le 7 novembre 1405 est exemplaire de sa maîtrise des techniques d'orateur pour transmettre un message politique dans le cadre religieux[617]. Mélangeant des *exempla* historiques, des citations de scripture et des Pères d'Eglise ainsi que des expositions de concepts abstraits, il délivre sa prescription d'un gouvernant théorique et sa conception du roi. Celui-ci reçoit des conseils pour constituer un bon gouvernement, qu'il s'agisse des recommandations pour le roi dans la pratique ou bien dans le choix de ses conseillers. Enfin, Gerson reconnaît le rôle indispensable joué par les nobles dans ce gouvernement et dans le bien commun. S'il leur propose des idéaux moraux et comportementaux comme il fait pour le roi, il n'hésite pas à leur rappeler très clairement leurs obligations en identifiant leurs manquements actuels. Certes, la noblesse incarne une excellence sociale potentielle, mais elle n'est ni infaillible, ni préservée par la volonté divine : elle doit donc répondre pour ses actes.

L'engagement politique de Jean Gerson lui coûtera cher. Bien qu'il ait été l'aumônier du duc Philippe le Hardi, il attirera la colère de la faction bourguignonne à cause de l'acharnement avec lequel il s'attaque à Jean Petit, concepteur de la théorie de la justesse du tyrannicide[618]. Maîtres de Paris en 1418, les bourguignons empêcheront Gerson de retourner à Paris après le Concile de Vienne. Exilé de la capitale, il trouvera finalement refuge chez les Célestins de Lyon où son frère cadet est prieur. Si ces événements ont perturbé la fin de la vie de Gerson qui meurt en exil à Lyon en 1429, ils ont mis en place les conditions pour que son œuvre exerce une influence considérable bien au-delà des occasions où les prêches ont été prononcés et sur un public dépassant son auditoire immédiat. Le frère cadet du chancelier lui servira de secrétaire dans cette dernière décennie ; s'adonnant non seulement à la transcription des lettres et textes, il agit également en tant que véritable éditeur établissant les exemplaires de références de nombreux manuscrits qu'il augmente

[616] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 43-61.

[617] J. Gerson, « *Vivat rex*… [Vive le roy] », p. 1137-1185.

[618] *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 784.

de gloses savants et de références pertinentes[619]. Ces manuscrits modèles seront la base à partir de laquelle des moines recopieront des exemplaires sous la surveillance du prieur. Ce corpus garantira plus tard de nombreuses éditions imprimées qui continueront de répandre fidèlement les idées de Jean Gerson dans son style originel.

Malgré leurs racines dans la tradition des premiers miroirs des princes, les ouvrages du XV^e^ siècle sont bien ancrés dans leur temps, car ils ne sont pas sensibles « à l'abstraction omni-temporelle que l'on relève dans les premiers miroirs des princes. Quand Christine de Pisan ou Gerson entrent dans le champ politique, ils pensent à un gouvernement concret et non pas tellement à une organisation de concepts »[620]. Or, si les événements contemporains sont le déclencheur pour la rédaction et la définition d'un modèle concret est la principale fin visée, les moyens pour communiquer le message sont variés. Bien que leur sujet les en éloigne, ces écrits emploient un grand nombre d'astuces narratives et dramatiques empruntées aux romans. Ainsi, les auteurs rendent un sujet sérieux plus captivant, grâce à l'emploi de motifs comme le songe ou le voyage, permettant de faire apparaître des personnages romanesques ou allégoriques qui exposent les préceptes sous forme de dialogues riches en images et anecdotes. Certaines de ces techniques discursives communes aux différents textes trouvent un équivalent visuel dans la *Dame à la licorne*.

L'allégorie est un moyen d'expression employé dans la majorité de ces écrits politiques, et elle constitue un des registres iconographiques de la tenture Le Viste. Le mode allégorique peut conférer une certaine autorité aux paroles de l'auteur, car son message vient d'augustes figures telles que Dame Raison, Dame Prudence ou Dame Justice[621] ; il peut établir la distance psychologique nécessaire pour décrire la complexité d'une situation catastrophique et en identifier les causes[622] ; il permet à un humble serviteur se s'adresser à la cour, voire de l'admoneste[623]. Dans la tenture, la mise en scène allégorique sert à créer un portrait psychologique idéal de noblesse, objectif semblable à l'approche ontologique qui se retrouve dans les écrits abordant les questions politiques et morales[624]. Ces ouvrages et les tapisseries partagent non seulement cet objectif global de représenter un modèle de perfection morale et comportementale, mais aussi des thèmes plus précis, voire des motifs secondaires.

---

[619] *Ibid.,* p. 784.

[620] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 49.

[621] Il s'agit de personnages récurrents notamment dans l'œuvre de Christine de Pisan .

[622] Alain Chartier notamment emploie des personnages allégoriques pour incarner les classes sociales ; chaque représentant s'exprime avec des paroles percutantes, donnant forme aux sentiments et au vécu des différentes populations.

[623] J. Gerson, « *Vivat rex*…», p. 1137-1185.

[624] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 52.

Les sens physiques reviennent constamment dans les formulations de l'idéal du bon noble. Le thème du désir, qui semble si critique à la compréhension du sixième panneau, se retrouve également dans les écrits politiques. Jean Gerson y fait allusion lorsqu'il s'adresse directement aux seigneurs qui manquent à leurs devoirs sociaux et poursuivent leurs intérêts personnels au lieu de rester solidaires avec leur roi[625]. Une vingtaine d'années plus tard, Alain Chartier formule des idées semblables. Pour le secrétaire de Charles VII, les désirs non contrôlés sont la cause de la déchéance de la classe chevaleresque[626] : à défaut de respecter leur engagement de protéger le royaume et son peuple, les nobles se livrent à des quêtes individualistes et nuisent au bien commun. Pour rendre plus percutants leurs propos, les auteurs fournissent un grand nombre d'exemples historiques, bibliques ou romanesques. Les *exempla in bono* sont avancés comme des modèles comportementaux de référence, alors que les *exempla in malo* fournissent la preuve que l'homme immoral finit toujours par souffrir les conséquences de la rétribution terrestre ou divine. Les contrastes qui en résultent soulignent ainsi la valeur de chaque vertu. Or, l'imagerie gracieuse de la tenture Le Viste est éloignée de ces évocations négatives, car elle s'inspire surtout de la tradition des personnifications, forme allégorique également favorisée par les auteurs politico-didactiques.

c. Les Vertus de noblesse et leur représentation dans la *Dame à la licorne*

La multiplicité iconographique de la *Dame à la licorne* n'est plus à démontrer : elle est prouvée par le nombre d'interprétations plausibles jusqu'alors proposées[627]. En revanche, elle est loin d'avoir été suffisamment explorée. Cette diversité peut résulter du rôle que certains motifs ou thèmes jouent dans une variété de traditions culturelles, comme notamment les sens physiques qui sont au cœur des représentations courtoises et des thèmes moralisants. Une autre explication pour cette polysémie est fournie par la fonction que l'on attribue à la tenture : en tant que monument à la réussite du commanditaire et preuve de sa noblesse, elle propose une image complexe du statut nobiliaire. Il ne s'agit pas seulement de l'illustration du lieu commun des occupations privilégiées des armes et amours, mais également des vertus de noblesse. Aspect fondamental de la littérature

[625] « Veins, o benoist saint esperit, nostre createur ; descendez et visitez les cueurs que vous avez crees et de vostre grace les remplissez. Acomplissez, vous suplions, le bon desir de nous tous par vostre inspiracion sainte et secrete. Et qui est ce desir ? Dieu, vous le scavez : vivat rex ; vive le roy. » (p. 1141) « Dieu veuille que le roy et sa noble lignie soient tellement gardez, gouvernez, et instruit que nostre deisr soit accompli, et de tous loyaulz Francois qui font ce cry cy : Vivat rex, vive le roy. » (p. 1149) « …comme [chacun] prie et desire Vivat rex, vive le roy, de tant doibt il labourer que ces quatre vertuz demeurent et regnent ou roy et son royaulme : prudence, attrempance, force et justice ; aultrement ce n'est que vain et faintifz cry dire de bouche : vive le roy, et destruire de fait les causez necessaires de ceste vie. » (p. 1149-1150) J. Gerson, « *Vivat rex*… », p. 1137-1185.

[626] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 50.

[627] *Cf. supra,* p. 4-6 et p. 115-133.

didactique et politique, l'énumération et l'illustration des qualités inhérentes à cet état seraient un choix logique pour le commanditaire cherchant à affirmer son propre statut social. Si la tenture s'interprète selon différentes thématiques, celles-ci ne sont pas mutuellement exclusives : l'analyse de cette image compréhensive de la noblesse permet non seulement de mieux comprendre l'iconographie, mais aussi de réconcilier les diverses interprétations. Le côté militaire représenté par les armoiries est complété par les motifs de l'amour courtois. S'y ajoute la notion d'une noblesse vertueuse, signifiée doublement par l'allégorie moralisante des sens physiques et par les dames elles-mêmes. Plus que de simples actrices démontrant la bonne utilisation des sens, elles sont les incarnations d'un grand nombre de traits spécifiquement associées à l'état nobiliaire. Or, il ne s'agit plus uniquement des vertus courtoises, mais aussi des qualités morales qui confirment bel et bien le principe que noblesse est vertu.

Plusieurs compositions dans la *Dame à la licorne*, voire chaque scène, offrent d'intéressants parallèles avec les représentations des personnifications des vertus évoquées dans les ouvrages traitant de la question du noble parfait. Les comparaisons sont renforcées par les textes même. Loin d'être une simple liste de qualités importantes, ces traités illustrent les conceptes avec une explication de la nature de ces caractéristiques enrichie par des exemples illustratifs puisés dans différentes sources dont l'histoire naturelle, l'Antiquité, la Bible. On verra donc que l'apparence des dames, leurs gestes, leurs occupations représentent ces idéaux nobiliaires, non seulement en évoquant le concept abstrait d'une vertu, mais aussi parfois le récit des modèles de comportement.

i. Le Goût

Ce premier panneau de la tenture [Figure 1] est le plus souvent interprété comme une allégorie du sens du goût. Il présente pourtant des liens avec différentes représentations littéraires et visuelles de plusieurs caractères de la noblesse. En même temps qu'elle semble pratiquer les *artes amandi*, la dame de cette scène rappelle les incarnations de différentes vertus, à commencer par la foi. Garçons ou filles, princes et paysans, il faut aimer « Dieu de toute [sa] force. Crains ley et du servir [s']efforce[628] », comme Christine de Pisan le rappelle à son fils Jean. Impregnant l'ensemble de la société européenne à cette époque[629], la foi chrétienne peut être représentée par un personnage tenant une coupe : la figure de *Fides* [Figure 119] du Maître de la série-S Tarrochi partage deux des attributs de la dame du *Goût* : la coupe et le petit chien, compagnon fidèle. Dans son sermon pour la réforme du royaume[630], Jean Gerson revient plusieurs fois à l'idée de foi, mais dans ce contexte,

[628] M. Roy, *Œuvres poétiques de Christine de Pisan,* III, Paris, 1886, p.34, cité par J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal...*, p. 81.

[629] J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal...*, p. 78.

[630] J. Gerson, « *Vivat rex*… », p. 1137-1185.

l'homme d'église la rattache à la notion de « bonne foy », manifestation de la vérité. Egalement signe de la loyauté, la « bonne foy » est une démonstration de ce caractère inhérent à l'âme noble[631]

Si la moitié gauche de la composition peut être assimilée à la représentation de cette vertu théologale, la droite rappelle la figure allégorique de la sobriété. Dès le XIII[e] siècle, dans les écrits des premiers théoriciens de la perfection morale du prince, la sobriété ou la tempérance sont évoquées comme le garant d'une vie saine et méritoire[632]. Cette idée reste courante à la fin du Moyen Age et au-delà, grâce non seulement aux traductions des ouvrages de Gilles de Rome et de Jean de Salisbury, mais aussi aux œuvres nouvelles. Jean Gerson la recommande à tous les états, mais surtout à la chevalerie, car cette forme de discipline est critique à sa survie sur le champs de bataille. Ainsi, « l'estat de chevalerie soit gardee frugalite en toutez chosez, c'est a dire mesure en vins, viandez et vesturez qui pourroit tourner le corps et couraige a lachete, paresse et delit voluptueux[633] ». La sobriété est également la onzième vertu évoquée par Alain Chartier dans le *Bréviaire des nobles*. Si le manque de modération peut troubler le comportement individuel et la paix générale d'une société, celui vers qui « sobresse » est attirée sera gâté de « sens et de santé », car cette vertu est « garde de corps et concierge de vie »[634]. La version manuscrite du *Bréviaire* illuminée par Jean Poyet (BnF, ms NAF. 18145) emploie une série de figures allégoriques conventionnelles pour illustrer les différentes vertus exposées par Chartier. Sur le folio 105v [Figure 124e], la sobriété prend les allures d'une élégante dame qui s'apparente à la figure du *Goût,* non seulement par sa tenue vestimentaire, mais aussi par son activité : les deux personnages nourrissent un oiseau qu'ils tiennent sur le poignet.

ii. *L'Ouïe*

La représentation de la musique dans le panneau suivant [Figure 2], habituellement interprétée comme une allégorie du sens de l'ouïe, pourrait être une simple illustration du raffinement inné de noblesse, tel que nécessite la pratique des arts de l'amour. Si Christine de Pisan conseille le jeune chevalier d'éviter les divertissements artistiques, comme la pratique de musique, peu utiles au guerrier[635], à l'époque de réalisation de la tenture Le Viste, cette occupation devient signe de la sophistication et de la culture aristocratique. Ce changement est attesté par la *Chronique*

[631] *Ibid*, p. 1142 et p. 1149.

[632] J.-C. Mühlethaler, «"Traictier de vertu au proufit d'ordre de vivre"… », p. 595-596.

[633] J. Gerson, « Vivat rex… », p. 1169.

[634] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles,* Paris : Guillaume Nyverd, vers 1515, *s.p.*

[635] Dans l'*Epître d'Othéa*, Christine rappelle au jeune chevalier qu'il a « le service d'armes pour principale fonction/Suivre un instrument ne sert [sa] fonction ». Par ailleurs, d'après l'auteur, la musique peut envoûter le cœur des hommes et inverser le bon ordre du monde. C. de Pisan, *L'Epître d'Othéa,* II, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 102.

de Philippe de Vigneulles qui relate la vie de Michel Le Gournais. Patricien et maître-échevin de Metz, celui-ci a reçu sa formation universitaire à Cologne, Paris et Orléans ; outre ses capacités intellectuelles, il est également versé dans les arts, sachant jouer de l'orgue et d'autres instruments ce qui constitue un élément fondamental dans les « esbas qui apairthenne a noblesse[636] ».

iii. La Vue

Le motif de la jeune fille à la licorne tient une place considérable dans les traditions visuelles de la culture courtoise[637] : les deux figures évoquent les deux aspects de la mentalité nobiliaire – la licorne est le guerrier vaillant amadoué par les charmes et les vertus de sa bien-aimée, la dame. Dans l'hypothèse où le commanditaire de la tenture Le Viste cherche à projeter une image affirmant sa noblesse, il n'est pas étonnant de retrouver cette référence à l'amour courtois. Malgré la grande popularité du motif de la jeune fille à la licorne, d'autres traditions visuelles contribuent éventuellement à la signification de la composition de la *Vue* [Figure 3]. Dans cette optique, le miroir est un objet symboliquement riche. Alors que sa présence peut s'expliquer par l'histoire du *Bestiaire*, le miroir est l'attribut de différents caractères de noblesse. Il ne s'agit pas forcement de la figure quelque peu ambigüe de l'Oiseuse[638], mais aussi de l'honneur. Pouvant signifier aussi bien réputation que renom, cette vertu est illustrée dans des versions du *Triomphe de la Renommée* [Figure 125 & Figure 241] dont l'attribut est le miroir. Dans la version des *Trionfi* de Pétrarque traduits par Simon Burgouyn, le miroir encadre la figure de la Renommée pour signifier non seulement le caractère reluisant de la bonne réputation mais aussi la projection d'une image idéale à autrui.

Dans la littérature et la théorie, l'honneur est au cœur des préoccupations morales de la noblesse. Dans le *Quadriloge invectif*, Alain Chartier explique l'état catastrophique de la France dans les années 1420 par la perte de cette valeur primordiale de la chevalerie. La noblesse ne remplit pas son devoir de protéger le royaume et soutenir le roi, car elle n'est plus soucieuse de préserver l'honneur. Si cette valeur motivait naguère les exploits héroïques, au début du XV^{e} siècle, elle cède la place aux intérêts et désirs personnels des nobles, rompant ainsi le contrat social[639]. Le bilan accablant de la chevalerie française et sa déchéance morale sont également une motivation pour l'écriture du *Bréviaire des nobles*, dans lequel Alain Chartier cite Honneur comme la troisième vertu

[636] *Chronique de Philippe de Vigneuelles*, éd. Ch. Bruneau, t. IV, Metz, 1933, p. 216-217, cité dans Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 185.

[637] *Cf. supra,* p. 120.

[638] *Cf. supra,* p. 133.

[639] Ph. Contamine, « Le *Quadriloge invectif* d'Alain Chartier (1422) : œuvre littéraire ou écrit de circonstance », 15 septembre 2011.

indispensable à ce groupe social[640]. A l'instar de Christine de Pisan[641], il compare cette qualité à un trésor inestimable, mais l'Honneur est souvent associé visuellement à un miroir : préservé de toute tâche, l'état immaculé de l'objet évoque la réputation de la personne honorable et vertueuse. L'identification de l'honneur avec le miroir est une image courante que l'on retrouve dans plusieurs représentations de cette personnification. La prédominance de cette association entre objet et concept abstrait est prouvée par le *Bréviaire des nobles* illustré par Poyet [Figure 124c] : ici l'artiste s'éloigne du texte décrivant l'honneur de noblesse comme « ung hault tresor » pour assimiler la vertu à l'état immaculé du miroir tenu par la personnification.

iv. L'Odorat

Compte tenu de la diversité des représentations d'un même concept et des multiples lectures de la tenture de la *Dame à la licorne*, il n'est pas étonnant de voir dans le panneau de l'*Odorat* [Figure 4] un autre lien avec la notion des vertus et plus précisément de l'honneur, idées récurrentes dans les recommandations aux nobles. Pour Christine de Pisan, la garantie de l'ordre et la paix sociaux est le chapel de vertus qu'elle décrit dans le *Livre de la paix*. Métaphore des vertus du bon gouvernant, cette couronne est fabriquée pour

> aourner le chief [son] plaisant juence, lesquelles dictes fleurectes sont yssues des germes entre les autres nobles plantes de vij. prinicpaulx racines de vertu dont la premiere …a nom de prudence. Et ensuivant sont les autres vj. nomées : justice, magnanimité que on dit grant courage, force, clemance, liberalité et vérité.[642]

Puis, Christine rappelle le rôle de la vertu dans la noblesse d'une personne avec les mots de Juvénal « qui dist que riens n'anoblist l'omme excepté vertu[643] ».

Le chapelet que la dame de l'*Odorat* tresse peut être assimilé à cette couronne formée de fleurs de vertus évoquée par Christine de Pisan, car elle évoque non seulement les qualités requises du prince, mais aussi celles de la noblesse à laquelle le commanditaire de la tenture prétendrait. L'image du chapelet dans ces contextes trouvent des parallèles visuels, d'abord dans *La Couronne de Justice naturelle, vertueuse et victorieuse* [Figure 128]. Cette allégorie illustrant Vertu, Nature et Victoire montre les trois personnifications dans un jardin clos qui rappelle l'espace des tapisseries ; la figure de Vertu y tresse son attribut, une couronne que Connaissance et Foi montrent à l'auteur. Ici,

[640] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles, s.p.*

[641] C. de Pisan, *L'Epître d'Othéa,* II, p. 24-25 & p. 80.

[642] *Id.*, *Le Livre de la Paix,* édition critique avec notes et introduction par Charity Cannon Willard (éd.), 's-Gravenhage, Mouton & Co., 1958 p. 64.

[643] *Id.*, *Le livre du corps de policie*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par Angus J. Kennedy, Paris, H. Champion, 1998, p. 74.

le chapelet est l'attribut de Dame Vertu, mais il peut également être celui de l'honneur qui résulte d'une vie vertueuse et de la noblesse. L'utilisation d'une couronne de fleurs pour marquer le prestige de l'honneur apparaît dans la tapisserie de *Dame Honneur et ses enfants* [Figure 73] : les chapelets que ce personnage allégorique tresse pour son entourage rappellent celui que la dame de l'*Ouïe* prépare avec les œillets que sa suivante lui présente.

v. Le Toucher

Rappelant l'image traditionnelle du chevalier, le panneau du *Toucher* [Figure 5] s'inspire clairement de l'idéal nobiliaire. Il n'est donc pas étonnant de voir que la figure centrale de cette scène présente de forts liens avec les personnifications de certaines qualités propres au guerrier, telles que la force ou la prouesse. En effet, la figure centrale, qui tient de la main droite la lance aux armoiries Le Viste et de la main gauche la corne de la licorne, peut être interprétée comme la personnification de prouesse, intégrant des éléments para-héraldiques pour personnaliser cette expression de la perfection chevaleresque. Le *Bréviaire des nobles* cite la prouesse comme la cinquième vertu des nobles « assavoir qui ont le cueur a suyvir la baniere » avec hardiesse et courage[644] : dans la tapisserie, cet état d'esprit est évident chez la dame qui tient elle-même la bannière.

Dans les écrits politico-didactiques que Christine de Pisan adresse aux nobles, la notion de prouesse figure de manière consistante bien que sous d'autres appellations. Dans l'*Epître d'Othéa*, on recommande au chevalier de préférer la prouesse et l'honneur qui en découle aux biens de ce monde[645] (un thème que l'on pourrait comprendre comme une variante du choix entre le bien et le mal évoqués par d'autres interprétation de l'allégorie des sens physiques[646]). Dans sa deuxième partie, le *Livre du corps de policie* expose les six conditions qui sont nécessaires aux « nobles chevalereux » ; bien qu'elle n'emploie pas le mot de prouesse précisément, ce concept se situe en deuxième place. Christine de Pisan explique ainsi en détail les devoirs implicites dans cette vertu et les conséquences malheureuses d'un manquement à cette obligation :

> La .ii^e^. condicion que ilz doivent estre tres hardis, et doit estre celle hardiesce en tel fermeté et constance que ilz ne doivent fouir ne partir de bataille pour paour de mort, ne espargner leur sanc ne vie pour le bien de leur prince et la garde du pais et de la chose publique, ou autrement ilz enqueurent paine capital par la sentence des loys et deshoneur a toujours[647].

[644] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles, s.p.*

[645] *Cf. infra,* p. 151.

[646] *Cf. supra,* p. 116-118.

[647] C. de Pisan, *Le livre du corps de policie*, p. 62.

Dans le *Livre de la paix*, Christine élabore la conception de cette vertu avec les notions de « hault courage » et force[648], qualités qui sont, comme la prouesse, reliées aux exploits héroïques.

Si Alain Chartier évoque l'image de la bannière de guerre, que l'on voit dans le panneau du *Toucher*, les personnifications de Prouesse ou d'autres qualités associées au guerrier idéal portent le plus souvent une épée renvoyant très clairement au contexte militaire de cette vertu et à la fonction sociale de la noblesse. Il n'est donc pas étonnant de voir la figure de Prouesse dans le *Bréviaire des nobles* [Figure 124d] tenir l'arme réservée au chevalier. La dame du panneau de *Toucher* ne tient pas une épée, mais la corne de la licorne qu'elle touche de sa main gauche reproduit très précisément la forme d'un glaive. Le lion n'est pas seulement un contrepoids visuel, mais également un signe fort dans la culture chevaleresque symbolisant toutes les vertus guerrières. Cette association est illustrée dans l'illustration des *Quatre Vertus Cardinales* de Robinet Testard où la personnification de Force [Figure 129] s'apparente à la dame du *Toucher*, par l'arme dans sa main gauche et le lion à sa droite.

vi. A MON SEVL DESIR

Bien que la majorité des lectures moralisantes considère que la dame au coffret [Figure 6] range ses bijoux en une renonciation aux sens physiques[649], il est toutefois possible d'interpréter son geste dans le sens inverse, sans la condamner forcément à une signification négative. Par exemple, la figure allégorique peut sortir ces trésors afin de s'en libérer par la vertu de largesse. Si Marie-Elisabeth Bruel identifie ce panneau comme une illustration de cette forme particulièrement de générosité propre à la noblesse, c'est pour démontrer les liens qui existent entre la tenture Le Viste et le *Roman de la Rose*[650]. En effet, il ne faut pas sous-estimer l'importance de la générosité dans la définition de l'idéal nobiliaire, et les auteurs abordant cette question font une grande place à cette vertu. L'exposition qu'ils font de la largesse renforce l'hypothèse que ce panneau en est (au moins en partie) une illustration.

La générosité ayant ses racines dans la charité, le prince a une double obligation de donner. Comme le rappelle Christine de Pisan :

> La première sert non mie seulement en tant qui touche donner dons de pecune, terres, joyaulx, ou autres avoirs, mais aussi en estre liberal de l'aide de sa puissance, de son corps, de sa parolle, de sa peine, de son bel accueil et bonne chiere, de pardonner de bon cuer injures receues, voulentiers secourir les besongneux, et generalement en toutes les choses en quoy on peut valoir à autrui. L'autre partie s'estent seullement en fait de pecune, c'est de

[648] *Id.*, *Le Livre de la Paix,* p. 103-104 & p. 109-110.

[649] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 178-179 et 1989, p. ; J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources ...», p. 71 ; *id.*, « Jean Gerson et le *Dame à la licorne* », p. 559 ; J.-P. Jourdan, « Allégories et symboles de l'âme… », p. 471.

[650] M.-E. Bruel, « Les tapisseries de la *Dame à la* licorne… », p. 221 ; *cf. supra,* p. 132-133.

> donner plantureusement, tant argent comme choses qui le vallent, et cest appellée largece.[651]

A son tour, Alain Chartier traite de largesse dans le *Bréviaire des nobles* rappelant non seulement l'obligation du noble à donner sans compter, mais surtout le grand honneur qui revient à celui qui pratique cette vertu qui est « lenseigne des vertus en ce monde[652] ». Dans une version enluminée du *Livre de bonnes mœurs*[653], l'artiste donne forme à ces principes en juxtaposant la figure d'Alexandre le Grand à celle de l'Avare [Figure 126]. A dextre le prince modèle se débarrasse de tous ses trésors ; ne gardant que sa couronne et son épée, il remplit de ses dons le giron d'un homme. A senestre, l'avare reste isolé avec sa bourse dont il tire fortement les cordes afin d'enfermer ses biens. Le peintre fait ressortir la grande noblesse de cette vertu notamment par la caractérisation du roi de Macédoine selon les conventions utilisées pour représenter la dignité impériale. Grâce aux attributs de la couronne et du manteau fourré d'hermine, il est assimilé à l'image courante de l'empereur et devient ainsi un modèle identifiable pour le lecteur du XV^{e} siècle.

Or, la signification du trésor que la servante présente à la dame du sixième panneau ne se limite pas uniquement à une interprétation littérale, car les auteurs occupés par la définition de la perfection morale emploient l'image du trésor comme une métaphore de l'honneur. Alain Chartier précise que « ung hault tresor est lhonneur de noblesse son espargne la premiere richesse[654] ». Christine de Pisan rappelle que le noble homme « aimera honneur sur toutes choses[655] » et le meilleur exemple de cela se trouve dans la vie du roi Charles V. Incarnation des « vertus et propriétés de noblesce », l'exemplarité morale de sa vie est evidente dans sa volonté d'acquérir bonne renommée par l'exercice de vertus sur terre[656]. Une autre lecture de la sixième scène peut donc être avancée : le seul désir énoncé sur la tente au-dessus de la dame pourrait être la préservation de

[651] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 148.

[652] « Tant est largesse en tous cas advenant/Que a soy plaist n'autruy prouffietz/Que cest vente dhonneur bien revenant/Dont lun acquiert gaing et lautre merite/Au premier vault et au donneur desicte/Chacun des deux endroit son en amende. Premier ement au large vient l'amende/Car tous les biens se despendent par sens.Le prodigue gaste a millers et cens/ Et que largesse ce bien sour. » A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles, s.p.*

[653] Le *Livre des bonnes mœurs* a été rédigé par Jacques Legrand (*vers 1360), religieux augustin et docteur en théologie, très impliqué dans les affaires politiques de son temps. Vif critique de la cour, ambassadeur de confiance, Jacques Legrand est également un orateur écouté. Malgré son expérience politique, ses demandes de réformes et ses apparents liens avec les humanistes parisiens, son *Livre des bonnes mœurs* est un miroir des princes abstrait, ancré dans la tradition la plus ancienne. Cet ouvrage rencontre un vif succès : en plus des nombreuses copies manuscrites, il a fait l'objet de maintes éditions imprimées jusqu'au XVIe siècle. En 1539, il est encore édité sous le titre du *Trésor de sapience*. J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal...*, p. 61-62.

[654] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles, s.p.*

[655] C. de Pisan, *Le livre du corps de policie*, p. 77.

[656] J.-C. Mühlethaler, «"Traictier de vertu au proufit d'ordre de vivre" ... », p. 597

l'honneur. Cet objectif est ainsi poursuit par les personnifications des vertus qui démontre la bonne utilisation des sens physiques. Atteint finalement dans le sixième panneau : l'honneur y est signifié par le coffret rempli du « hault tresor » et par le positionnement de la figure principale devant ce riche pavillon, détail employé souvent pour distinguer les personnages de grande dignité[657].

Il est important de souligner la multiplicité de cette imagerie et d'insister sur le fait que l'objectif de ces propositions n'est point de rejeter les lectures iconographiques précédentes, mais d'identifier un modèle interprétatif ouvert aux diverses traditions qui forment l'iconographie. En plus d'offrir de nouvelles perspectives d'interprétation intégrant la projection d'un statut social, la littérature politico-didactique soutient également la lecture la plus généralement admise d'une renonciation aux choses matérielles. En effet, la tempérance et la modération en toutes choses est un conseil avancé dans ces ouvrages. Ce principe s'applique notamment aux sens physiques, et l'allégorie de ce thème dans la *Dame à la licorne* semble avancer une utilisation vertueuse des facultés. Plus précisément, le choix qui serait dépeint dans le sixième panneau trouve écho dans l'*Epître d'Othéa* de Christine de Pisan. Dans le XX[e] chapitre, Prudence recommande au jeune chevalier:

> De Junon ne te préoccupe pas trop
> Si à l'écorce le noyau
> D'honneur tu préfères avoir :
> La prouesse vaut mieux que l'avoir.[658]

Au Moyen Age, la déesse Junon signifie les biens et richesses terrestres[659] ; dans les illustrations, elle est souvent représentée comme une élégante dame ayant deux attributs – le paon, son oiseau préféré, et un coffret rempli de trésors [Figure 127]. L'apparence de la dame du sixième panneau correspond fortement à certains exemples de la déesse des richesses [Figure 130] et peut donc renforcer plusieurs significations potentielles de la scène. Si l'apparence et les attributs de la dame la rapprochent de la figure antique pour souligner la présence des biens terrestres, son geste l'en éloigne. Que la dame range son collier en une renonciation ou qu'elle le sorte pour s'en défaire, elle fait preuve d'un détachement par rapport à cette richesse comme le recommande Christine de Pisan.

Le rapprochement de la tenture aux écrits à l'intention de la noblesse peut même renforcer certaines lectures souvent sous-évaluées. La plus grande faiblesse des efforts pour rattacher la *Dame*

[657] *Cf. supra,* p. 114.

[658] Outre leur célébration des vertus chevaleresques, ces vers suggèrent une moralité proche du thème du choix entre le bien et le mal souvent identifié comme la signification de l'allégorie de la tenture. C. de Pisan, *L'Epître d'Othéa, II*, p. 80.

[659] C. de Boer, *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle). Edition critique avec introduction*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1954, p. 155.

à la licorne à l'iconographie de l'amour réside dans la volonté de voir en la tenture un cadeau de noces. Bien que les armoiries pleines démentent cette hypothèse, cela ne condamne pas également la possibilité que la culture courtoise influence l'imagerie mélangée à l'héraldique. Si, comme la plupart des études le proposent, les tapisseries Le Viste servent à glorifier la famille en les rattachant à la noblesse, il semble plus que probable que l'amour et ses traditions visuelles contribuent à cette image construite autour des idéaux nobiliaires. Alors que l'amour est un élément essentiel dans l'identité de la classe dirigeante, les auteurs réformateurs s'en méfient.

Christine de Pisan aborde la question de l'amour dans ses traités didactiques. Compte tenu de ses positions prises dans le débat relatif au *Roman de la Rose*, on pourrait s'attendre à ce qu'elle condamne les plaisirs courtois. Elle insiste surtout sur l'importance de tempérer l'amour par la vertu. Si elle admet qu'il « ne messied pas à un jeune chevalier d'être amoureux d'une dame de grande mérite [car] il peut en améliorer ses qualités morales à condition de savoir y garder la mesure[660] », elle recommande

> De Vénus ne fais ta déesse
> Ne te soucie de ses promesses
> Y aspirer est douloureux
> Sans nul honneur et dangereux.[661]

Ses idées font écho chez Alain Chartier qui rappelle que « digne chose est bonne amour sans amer plaisant confort et vie delectable car bonne amour ne se peut entamer en noble sang d'homme sage et stable cest largesse de hault cueur honorable[662] ». L'amour n'est donc pas simplement une question de plaisirs physiques mais aussi une vertu honorable qui en renforce d'autres. Par ailleurs, elle est la fondation des liens sociaux, car le noble acquiert ses amis par « service amiable » livré à « son roy sa terre et ses amys » auxquels il doit apporter aide et secours par amour[663]. Chartier y oppose la haine ainsi que l'amour de basses choses (comme l'argent ou le jeu) pour mieux illustrer la particularité de l'amour noble, relié aux autres vertus qui le motivent.

Cette vision de l'amour vertueux permet justement de réconcilier la lecture de la tenture de la *Dame à la licorne* en tant qu'allégorie moralisante des sens physiques avec la présence marquée et indéniable de l'iconographie courtoise. La noblesse des activités vient non seulement du raffinement de cette tradition culturelle, mais surtout de la pureté des dames. Situées dans le jardin clos et à proximité de la licorne, les figures féminines sont d'une vertu incontestable. En fin de compte, le

[660] C. de Pisan, *L'Epître d'Othéa, II*, p. 77.

[661] *Id.*, *L'Epître d'Othéa, II*, p. 28.

[662] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles*, *s.p.*

[663] *Ibid.*, *s.p.*

programme iconographique n'illustre pas l'opposition entre les sens physiques et le refus des biens matériels, mais plutôt la bonne utilisation des sens grâce à la tempérence et la vertu. L'allégorie moralisante des sens physiques contribue de surcroît au portrait d'une noblesse parfaite, car la sagesse qui dicte le choix de la dame est une des principales vertus louées par les miroirs des princes et par la littérature destinée au public noble. Ces traités opposent souvent la quête des plaisirs et des richesses du monde à une vie spirituelle riche et vertueuse[664], afin d'encourager le lecteur à se servir de toutes ses facultés en faisant le bon choix existentiel[665]. Paradoxalement, si le renoncement aux biens matériels est un idéal valorisé dans la littérature destinée à la noblesse, la richesse compte parmi les lieux communs formant l'image de l'homme noble.

5. *La richesse*

Dans l'imaginaire collectif, le noble est riche, et il ne vit pas de son travail mais des revenus générés par sa fortune[666]. Il n'est donc pas étonnant que la tenture de la *Dame à la licorne* évoque la richesse de différentes manières. La sophistication et le luxe abondent dans la tenture, à commencer par l'aspect matériel d'une tapisserie. Le plus princier des arts combine le coût conséquent des fins fils (de soie, de laine, parfois de métaux précieux) et de la main d'œuvre nécessaires pour la réalisation d'une tenture même de nature « modeste ». A cette matérialité somptueuse s'ajoute une imagerie comprenant une grande variété de signes de fortune pour signifier le haut statut social.

La *Dame à la licorne* présente une suite de figures féminines toutes richement habillées et parées. A la fin du Moyen Age, le vêtement est un signe fort de richesse, le degré de luxe et de raffinement vestimentaires distinguant le statut social d'un individu. Par exemple, des lois somptuaires rendent visible une hiérarchie sociale, les différents rangs se voyant assignés des droits et des interdits vestimentaires selon la classe, le sexe, la profession et l'âge. Ces codes maintiennent

[664] N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale...*, p. 94.

[665] Ce thème sera notamment exploré par Evrart de Conty dans le *Livre des échecs amoureux moralisés.* L'auteur définit trois modes de vie, associés chacun à une déesse et atteignant un degré relatif de perfection. En premier lieu, la vie contemplative s'associe à la déesse Minerve. S'agissant de l'existence des sages, les pratiquants se servent de la raison et de l'entendement afin d'atteindre Dieu et accéder à la voie mènant « [au] plus grand bien et [au] plus grand bonheur que l'homme puisse connaître en cette vie mortelle ». Le deuxième chemin existentiel est représenté par Junon : la déesse des richesses signifie la vie active des fortunés pour lesquels « les biens temporels sont nécessaires ». Néanmoins, il est impératif de vivre « selon la raison et la vertu, sans quoi la communauté ne pourrait subsister longtemps ». Enfin, il est la vie voluptueuse dédiée à Vénus. Poursuivie par « ceux qui s'adonnent volontiers aux plaisirs charnels », cette voie est « dépour*Vue* de raison, de mesure et d'honnêteté, les sages philosophes n'y trouvent point de félicité ». Si Evrart de Conty condamne celle-ci comme « la pire des trois et… plus bestiale qu'humaine », il rappelle que l'on peut faire le bon choix « grâce à la liberté que Dieu à mise en l'âme raisonnable qui est la parure de l'homme ». E. de Conty, *Le Livre des Echecs amoureux*, Anne-Marie Legaré, éditeur scientifique, avec la collaboration de Françoise Guichard Tesson et Bruno Roy, Paris, Editions du Chêne, 1991, p. 26-28.

[666] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 85.

et renforcent les différences entre les ordres, permettant à la classe dominante de projeter une image de magnificence et de garder son prestige. Le code promulgué par le duc Amédée VIII de Savoie en 1430[667] est exemplaire de la matérialisation des degrés de différenciation sociale et témoigne de la volonté de préserver des distinctions pour les plus hautes strates de la société[668].

Les vêtements des six figures principales dans la tenture Le Viste sont des versions somptueuses de la mode au tournant du XVI[e] siècle. Faite des plus riches étoffes, chacune des tenues correspond *grosso modo* aux coupes en vogue à la période d'exécution de la série, mais ces robes se distinguent des vrais vêtements d'abord par la quantité et la qualité des tissus. Incrustées de pierres précieuses et rehaussées de lourds galons dorées, les toilettes, comme les bijoux, résultent d'une interprétation fantaisiste des styles contemporains pour évoquer un luxe excessif. En réalité, le prix et les lois somptuaires réservent ces matières à l'Eglise et aux cours princières, conférant ainsi une énorme valeur sociale non seulement aux joyaux mais aussi aux velours, aux soies et surtout aux brocarts d'or représentés dans la tenture. S'il est impossible, même pour les hommes riches, d'arborer un tel luxe dans la vie réelle, on s'approprie le prestige des étoffes à travers leur reproduction dans les arts[669]. De cette manière, l'apparence des dames suggère l'immense fortune de la famille Le Viste : les toilettes somptueuses sont toutes rendues dans les couleurs principales des armoiries, transformant les dames et leurs actions en emblèmes élégants du commanditaire. Or, le vêtement signifie non seulement cet aspect concret de la vie nobiliaire, mais aussi la psychologie de la classe chevaleresque pour laquelle la largesse est une vertu fondamentale et l'idéologie de la magnanimité peut se manifester par l'apparence du luxe[670]. La manifestation de la noblesse à travers les vêtements est encore renforcée par le contraste entre les costumes des personnages principaux et ceux de leurs suivantes [Figure 1, Figure 2, Figure 4 & Figure 6], qui portent des robes d'un style similaire mais dépourvues de marques de distinction.

La présence de ces personnages féminins secondaires est un autre signe de richesse et du statut des dames ainsi que celui du commanditaire qu'elles représentent. Chaque servante est plus petite et plus jeune que sa maîtresse ; habillées dans des vêtements de qualité mais plus modestement, elles recréent le type de jeune demoiselle qui pourrait être accueillie chez des grands personnages ou des parents plus fortunés pour y servir et y être éduquées. Outre leur signification dans une hiérarchie sociale, les suivantes contribuent à la représentation de la richesse par leur

[667] F. Piponnier et P. Mane, *Se Vêtir au Moyen Âge*, Paris : Société Nouvelle Adam Biro, 1995, p. 103-107.

[668]Malgré le détail et la précision des lois somptuaires, leur efficacité reste limitée à travers l'histoire. S. L. Thrupp, « Social Control in the Medieval Town, » *The Journal of Economic History*, vol. 1, décembre 1941, p. 49.

[669] R. Duits, « The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62, 1999, p. 60.

[670] F. Piponnier et P. Mane, *Se Vêtir au Moyen Âge*, p. 186.

action. Chaque fois qu'elles apparaissent, on assiste à un spectacle dans lequel le personnage principal est servi, cette action se déroulant autour d'un somptueux objet qui concrétise davantage l'idée d'une fortune aristocratique.

Dans la scène du *Goût* montre la dame est présentée une grande coupe en or richement travaillée et remplie de petites friandises destinées à nourrir l'oiseau perché sur sa main gauche [Figure 1]. Alors que certains identifient ce contenu comme des perles[671], signe évident de richesse, il semble peu logique de nourrir un animal avec des pierres précieuses. J'ai déjà évoqué la possibilité qu'il puisse s'agir plutôt d'épices – les « graines de paradis » – plus compatibles avec une évocation du sens du goût. Cette idée est renforcée par la signification sociale propre aux épices au Moyen Age : très rares et donc très chères, les aromates exotiques sont un privilège réservé à l'aristocratie. La cardamome, qui ressemble particulièrement au contenu de cette coupe dorée, fait l'objet d'un vrai engouement au XV^e^ siècle[672]. En raison de leur prix exorbitant et du raffinement qu'elles apportent à une table, les épices sont un signe d'appartenance à l'élite qui s'en sert non seulement comme condiment, mais aussi comme cadeau, voire comme simple objet d'ostentation lorsqu'on les présente dans des coupes dorées ou sur des plateaux luxueux[673].

Le raffinement offert par les épices, comme beaucoup d'améliorations dans la vie castrale, provient de l'influence et des produits de la culture orientale qui permettent non seulement d'agrémenter le quotidien mais aussi de se distinguer des classes inférieures. Le tapis est un autre produit exotique qui apporte confort et prestige à son possesseur, et un tel objet est utilisé de manière ostentatoire afin d'afficher le luxe que l'on peut s'offrir[674]. Les inventaires et testaments de la fin du Moyen Age et du début de l'ère moderne classent de tels objets parmi les plus dispendieux[675]. La scène de l'*Ouïe* [Figure 2] illustre cette richesse matérielle grâce à la représentation d'un tapis oriental sur lequel est placé le positif. Cet instrument est également un objet de luxe, représenté tel une véritable œuvre d'art faite de bois sculpté. D'autres illustrations de la richesse matérielle abondent d'un panneau à l'autre. Dans la scène de l'*Odorat* [Figure 4], la dame se voit présenter un plateau doré ; l'allégorie de la *Vue* [Figure 3] est signifiée par le lourd miroir en or utilisé par la dame pour refléter l'image de la licorne. Un petit chien, animal de compagnie coûteux et très prisé par l'aristocratie, accompagne les dames des scènes du *Goût* et de la présentation des bijoux [Figure 6]. Dans ce dernier, la richesse est très clairement représentée par le

[671] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 60.

[672] W. Schivelbusch, *Tastes of Paradise*, p. 109.

[673] *Ibid*., p. 4-7.

[674] M. Snodin et M. Howard, *Ornament : A Social History...*, p. 184-185.

[675] C. Harbison, « Sexuality and Social Standing ... », p. 270, note 62.

coffret débordant de pierreries, rappelant non seulement le concept de largesse mais créant aussi un parallèle frappant avec la personnification de Richesse [Figure 131 & Figure 132]. En effet, la richesse est un élément important dans l'idéal nobiliaire et constitue un autre niveau de signification qui complète le portrait d'excellence sociale à associer au commanditaire.

***

Le plus princier des arts, la tapisserie représente une forme artistique dont les caractéristiques fonctionnelles, esthétiques et iconographiques sont interdépendantes. Beaucoup plus qu'un objet décoratif monumental, une tenture est en quelque sorte un outil de « communication » qui représente sa propriétaire à travers la matérialité et l'imagerie. La *Dame à la licorne* ne fait pas exception à ces règles. Malgré la simplicité inhérente aux mille-fleurs, cette série de six panneaux est le support à une richesse matérielle et iconographique qui sert à représenter le commanditaire. Grâce aux armoiries qui se répètent à travers la tenture, il est possible d'identifier celui-ci comme un membre de la famille Le Viste. Le blason *de gueules à la bande d'azur aux trois croissants d'argent montants* constitue non seulement le premier registre iconographique identifiable mais aussi la preuve que cette œuvre est bien un monument célébrant le propriétaire (et sa famille). Si la plupart des tapisseries incorporent des signes de propriété, la *Dame à la licorne* est exceptionnelle pour l'intégration visuelle des registres armorial et scénique qui fonctionnent ensemble pour représenter le commanditaire.

Au-delà de signifier le patronyme de celui-ci, les éléments héraldiques suggèrent également le statut nobiliaire, et l'illustration de cette condition sociale est davantage élaborée par les six scènes. Généralement décrite comme une allégorie des sens physiques, le programme iconographique présente de forts liens avec le répertoire visuel de l'amour courtois, élément fondamental de l'identité aristocratique à la fin du Moyen Age. Si les armoiries et les *artes amandi* constituent deux lieux communs de la noblesse, la conception de cet état se complique à la fin du Moyen Age par le principe de la vertu de noblesse. Plus qu'une qualité sociale, il s'agit là d'une dimension psychomorale telle que définie par la littérature politico-didactique. Offrant des prescriptions et des listes de vertus inhérentes au bon prince ou au bon noble, les *miroirs des princes* e d'autres ouvrages permettent non seulement de mieux appréhender ce qu'est la noblesse (en théorie), mais aussi de comprendre comment le registre scénique de la *Dame à la licorne* soutient la représentation armoriale du commanditaire. De manière générale, l'allégorie moralisante qu'illustre la tenture fait écho des recommandations de tempérance et de vie vertueuse répétées dans les traités. Plus particulièrement les scènes sont animées par des personnages rappelant les personnifications de différentes vertus morales au cœur de la définition d'un idéal nobiliaire. Chaque

panneau de la tenture s'ouvre à de multiples lectures : plusieurs registres iconographiques coexistent, fonctionnant à la fois indépendamment et conjointement ; la polysémie des détails secondaires enrichit cette multiplicité. Associée aux armoiries Le Viste, cette imagerie, dans ses grandes lignes et dans ses détails, constitue une sorte de portrait psychologique du commanditaire qui s'identifie ainsi par différents aspects culturels, moraux et sociaux de l'état nobiliaire. Cette caractéristique est particulièrement évidente dans ce sixième panneau.

Conclusion de la première partie

L'histoire de la *Dame à la licorne* demeure un sujet compliqué en raison du grand nombre de questions laissées sans réponse définitive à cause du manque de documentation. Néanmoins, la question de l'attribution des modèles de la tenture a progressé de manière importante grâce aux découvertes relatives à la famille d'Ypres. La réalité de la production artistique parisienne au tournant du XVI^{e} siècle est également un facteur critique dans l'histoire de la tenture Le Viste. L'intérêt porté à cette question a permis non seulement de consolider notre compréhension de l'élaboration des modèles, mais aussi d'élargir les hypothèses relatives au lieu de tissage. En effet, le renouveau économique et artistique dans la capitale française affecte de manière positive l'industrie de la tapisserie dans le dernier tiers du XV^{e} siècle pour s'accentuer au siècle suivant. Certes, les cités néerlandaises continuent à dominer la production des tentures, mais il existe une industrie concurrente à Paris notamment dans la production de verdures de couleur « rouge saint marceau » dont les descriptions rappellent, tant du point du vue formel qu'iconographique, la *Dame à la licorne*.

Si les verdures, autrement dit les mille-fleurs, constituent une forme de tapisserie très recherchée, il s'agit également d'une forme artistique moins sophistiquée en raison des moyens de production économiques et des matières modestes. Malgré cette relative simplicité par rapport aux grands cycles historiés, la *Dame à la licorne* est à plusieurs égards un exemple exceptionnel du genre mille-fleurs. En premier lieu, cette tenture se distingue de la majorité des verdures par une composition structurée autour de la juxtaposition des fonds vermeil et bleu. Cette astuce d'organisation picturale respecte l'aspect décoratif de la tapisserie, tout en permettant une mise en scène efficace. De surcroît, l'espace incorpore au moins deux niveaux iconographiques : l'héraldique et l'allégorique. Alors qu'il peut être utile, comme le suggère M.-E. Bruel[676], de faire entièrement abstraction des éléments héraldiques afin de saisir le contenu du registre scénique, il ne faut pas perdre de vue le rôle que l'emblématique propre aux Le Viste joue dans l'allégorie. Structurant chaque composition, les couleurs de leur blasonnement se retrouvent également dans les vêtements des dames. Ces personnages et leurs actions, autant que les écus, servent à représenter le commanditaire, qui emploie les aspects matériels et iconographiques de sa tenture afin d'afficher sa réussite sociale.

Comme le font remarquer la majorité des analyses récentes de la tenture[677], ces images reflètent une grande variété de traditions littéraires, artistiques et philosophiques, offrant de

[676] M.-E. Bruel, « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne* …», p. 217.

[677] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 52 ; M. Mansour, « The *Lady with the Unicorn* », p. 251 ; J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources ...», p. 66 ; *id.*, « Jean Gerson et le *Dame à la licorne* », p. 560-562.

multiples lectures possibles. Cette complexité peut éventuellement refléter la réalité de la classe nobiliaire à laquelle le commanditaire de la *Dame à la licorne* aspire (ou appartient). Alors qu'un certain nombre de lieux communs étaient jusqu'à présent admis dans l'image populaire de l'aristocratie, la composition et les fonctions de ce groupe social sont en pleine évolution. Un changement majeur qui l'affecte est l'émergence d'une nouvelle élite qui se distingue dans le service civil. Les Le Viste offrent l'exemple modèle d'une dynastie d'officiers de la haute fonction publique qui contribuent à la fois à l'établissement de l'Etat moderne et au changement de l'identité nobiliaire. Une étude de l'histoire de cette grande famille lyonnaise permettra non seulement de mieux comprendre quels sont les réalités et les idéaux des élites en France à la fin du Moyen Age, mais aussi de mieux cerner le rapport entre la tenture et les intentions du commanditaire.

DEUXIEME PARTIE. LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* ET SA PLACE DANS LA STRATEGIE SOCIALE DES LE VISTE

Chapitre 5. L'histoire de la famille Le Viste

En raison du déploiement héraldique qui caractérise la *Dame à la licorne,* de nombreuses études l'identifient comme une expression des ambitions sociales du commanditaire[678]. Qu'elle soit comprise comme l'affirmation d'un statut nobiliaire ou bien du « désir désespéré d'un anoblissement »[679], cette série de tapisseries est censée traduire la fierté du commanditaire, dont le parcours illustre l'ascension continue des officiers et autres hommes qui constitueront la noblesse de robe au XVI[e] siècle. Or, aucune tentative n'a été faite pour comprendre comment les images soutiennent les armoiries dans cette expression de la réussite ou des aspirations sociales des Le Viste. Encadrées par les supports héraldiques du lion et de la licorne, les scènes prennent la place habituellement réservée aux écus dans l'emblématique personnelle. Elles deviennent ainsi des symboles de l'individu représenté par les armes, et leur signification est attachée à son identité.

Avant de se pencher sur les différentes traditions iconographiques qui informent le contenu de l'iconographie de la tenture, il est indispensable d'étudier la biographie du commanditaire, ainsi que son statut social. Bien que la famille ayant porté les armoiries de gueules à la bande d'azur aux trois croissants montant d'argent ait été identifiée, la question de quel membre précis de la famille Le Viste reste sans réponse définitive, ce qui complique évidemment l'appréciation du rapport entre l'imagerie et l'aspect biographique. Néanmoins, la tâche n'est pas insurmontable, puisque le nombre de commanditaires probables se limite à deux – Jean IV et Antoine II. Il est évident que les particularités de chacune de leurs vies pourraient influencer sur la signification des images ; il sera donc nécessaire d'étudier chaque parcours personnel. Cependant, un certain nombre d'aspects de cette iconographie peut leur être commun, car ils sont issus d'une même lignée familiale avec un héritage matériel et psychologique partagé. Afin de mieux cerner leurs histoires personnelles, il sera nécessaire de commencer par une esquisse de leur histoire familiale.

[678] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 174 ; *id., La Dame à la licorne,* p. 71-72 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 249 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 67.

[679] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 67.

A. Les origines et les premières générations de la famille Le Viste [Tableau 1]

A la fin du XIII[e] siècle, les Le Viste ont quitté Vimy (Neuville-sur-Saône) pour Lyon, et les premières traces de la famille datent de cette époque[680]. En 1292, Hugo Lovitos (Hugues Le Viste), cordier et citoyen de Lyon, signe en faveur de la garde du roi sur la ville ; en avril 1309, il établit son testament, document qui renseigne sur d'autres membres de sa famille car il y cite son épouse, Guillemette, et son frère, Péronnet[681]. C'est avec la génération suivante que les premiers pas décisifs dans l'ascension sociale de la famille seront pris par Barthélemy Le Viste I[er]. Marchand drapier, ce fils d'Hugues amasse une fortune considérable et devient incontournable au sein de l'oligarchie lyonnaise. L'année 1340 est marquée non seulement par son décès mais aussi par l'élection de son fils Barthélemy II au consulat de la ville, véritable consécration sociopolitique[682]. Guillaume Le Viste, fils de ce dernier, franchira le dernier échelon dans la hiérarchie des métiers lyonnais, lorsqu'il délaisse le commerce familial pour intégrer la corporation plus prestigieuse des changeurs, dont il est nommé maître en 1390. De surcroît, il sera élu consul pas moins de six fois entre 1393 et 1411[683].

La région lyonnaise de la fin du XIV[e] siècle est particulièrement touchée par les catastrophes[684], lesquelles incitent Barthélemy I[er] à prendre d'autres mesures pour préserver sa fortune et augmenter l'honneur familial en dirigeant son fils Jean (I[er]) vers une carrière juridique. Le droit offre beaucoup d'avantages – non seulement la sécurité économique d'un travail plus stable qui ne nécessite pas d'investir dans un stock de marchandise ou de vendre et acheter à crédit[685] – mais aussi le confort socio-psychologique d'éloigner l'identité familiale du milieu purement roturier et spirituellement compromettant qu'est le commerce[686]. En payant des études très coûteuses en droit,

[680] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 265.

[681] Arch. dép. du Rhône, 4 G 39 f° 25. Cité par G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, Paris : Picard, 1973, p. 265, note 2.

[682] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 336.

[683] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIII[e] et XIV[e] siècles*, p. 265.

[684] Entre 1348 et 1361, la peste décime près de 50% de la population entre 1348 et 1361 et continuera à resurgir jusqu'en 1510. Occupant une position stratégique dans le conflit Armagnac-Bourguignon, Lyon est continuellement exposé à la destruction des batailles et des bandes de soldats itinérants. J.-P. Gutton, *Les Lyonnais dans l'histoire*, Toulouse, Privat, 1985 p. 67.

[685] J.-P. Gutton, *Les Lyonnais dans l'histoire*, p. 78.

[686] B. Tuchman, *A Distant Mirror : The Calamitous 14th Century*, New York, Knopf, 1978, p. 37.

Barthélemy Le Viste I[er] donne à son fils un important moyen de monter aux plus hauts niveaux sociaux et d'établir la famille dans le corps politique qui sera au cœur de l'Etat moderne[687].

1. *Jean I[er]*

La carrière de Jean Le Viste I[er] débute à un moment crucial dans l'histoire de la ville de Lyon et dans l'émergence d'une nouvelle élite. A cette époque la population lyonnaise subit un reclassement social lié d'une part aux bouleversements démographiques, et d'autre part à la montée au pouvoir des hommes de loi[688]. Alors que l'ancien patriciat disparaît à cause des crises sociales et économiques, les juristes se distinguent par leur service à l'Eglise, à l'administration royale et au Consulat. Leur réussite s'exprimera dans la pierre : en colonisant un grand quartier dans la « Part du Royaume »[689] proche de la Cathédrale et la Maison de Roanne [Figure 187**]**, ils affichent non seulement leurs allégeances politiques et professionnelles mais aussi leur richesse matérielle à travers les hôtels luxueux qu'ils construisent ou achètent[690]. Ce groupe puissant exerce une force considérable sur la vie politique et intellectuelle de la ville. Les acteurs principaux ne sont pas issus de la pléthore de notaires quasi-prolétaires, mais surtout des hauts grades en droit qui forment des dynasties unies par « le sang, l'intérêt, le voisinage, la formation, le style de vie[691] ». Si ce phénomène aux origines de la nouvelle noblesse se produit dans maintes villes françaises à la fin du Moyen Age[692], l'histoire des Le Viste de Lyon offre le paradigme de l'établissement d'une dynastie de robe[693].

---

[687] Puisque le terme « noblesse de robe » n'existe pas avant la fin du XVI[e] siècle, on ne peut l'employer pour étudier le commanditaire de la *Dame à la licorne* et son groupe socioprofessionnel. On trouve néanmoins une variété d'expressions pour en parler : nouvelle noblesse, nouveaux nobles, notables, hommes de loi, juristes, officiers, serviteurs, hauts fonctionnaires, hommes de savoir… Même si aucun de ces termes ne paraît pas satisfaisant, ils évoquent tous des caractéristiques psychologiques, socioprofessionnelles, culturelles ou intellectuelles qui unissent les membres d'un groupe hétérogène. La désignation de ce nouveau groupe social par le terme « noblesse de robe » résulte du caractère anoblissant des charges au XVI[e] siècle, aspect de certains offices au XV[e] siècle mais pas encore une pratique courante. Il n'en reste pas moins que l'identité, les pratiques et la conscience collective définissent cette classe comme un group distinct : même si la noblesse de robe n'existe pas en tant que terme, elle est bien présente en France à la fin du Moyen Age.

[688] J.-P. Gutton, *Les Lyonnais dans l'histoire*, p. 72-79.

[689] Au Moyen Age, la Saône divise la ville de Lyon en deux parties : la rive droite constitue la « Part du Royaume » où se trouvent la cathédrale et la Maison de Roanne, siège de l'administration royale ; la rive gauche, deux fois plus peuplée que la droite, constitue la « part de l'Empire » identifiée avec le secteur marchand de la ville. *Ibid.*, p. 51-52.

[690] *Ibid.*, p. 76.

[691] *Ibid.*, p. 78.

[692] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 97-100.

[693] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 293-350 ; Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 97-98 & p. 194.

A la fin de ses études et avec le titre très convoité de docteur ès lois, Jean I[er] retrouve sa ville natale : alors que son frère consolide l'influence familiale dans l'oligarchie des métiers, Jean I[er] y trouve sa place lorsqu'il décroche le titre prestigieux de conseiller pensionnaire du consulat dès 1356[694]. De hauts personnages comme l'abbé d'Ainay et l'archevêque de Lyon s'ajouteront à sa clientèle impressionnante[695]. Outre cette carrière lucrative, sa fortune sera augmentée par des mariages stratégiques. Sa première femme Etiennette de Fuers est issue d'une grande famille du patriciat lyonnais ; la réputation et les liens familiaux de celle-ci s'ajoutent à l'importante dot qu'elle apporte à son mari. De cette union naîtra une fille, Catherine, qui épousera Perronet de Bletterans[696], lui-même important homme de loi lyonnais[697]. En secondes noces, Jean Le Viste I[er] prend Catherine Chevrier pour femme en 1364. Bien que sa famille soit moins prestigieuse que celle qui l'avait précédée, elle est issue d'un des clans les plus fortunés de la ville. Ils auront quatre enfants [Tableau 1] : trois fils et une fille[698].

Au moment de son décès en 1383, Jean Le Viste I[er] figure parmi les hommes les plus riches et influents de Lyon, et son testament laisse apparaître de nombreux signes de ce statut social[699]. En plus de préciser son lieu d'enterrement dans la sépulture familiale de la chapelle Saint-Laurent en la très aristocratique église Sainte-Croix, le testateur fait plusieurs actes pieux dont la fondation d'une messe annuelle pour l'anniversaire de son décès[700], un don d'une obole de blanc du roi pour chaque pauvre qui assistera à ses funérailles, et une dispense du cens pour les tenanciers des maisons de sa propriété de Bellecour[701]. Ses deux fils, Jean II licencié en droit et Barthélemy III étudiant, sont nommés ses héritiers universels ; et malgré les nombreux dons en argent et en nature faits à divers

[694] Ce poste, créé peu après la naissance de la commune lyonnaise, est mentionné pour la première fois en 1342. D'une durée d'un an reconductible et de nature discontinue, il servait à mettre à disposition du consulat une expertise juridique fiable afin de garantir les franchises de la ville. Les conseils proférés par le juriste attitré deviendront indispensables, de sorte que « rien d'important ne se faisait sans la participation active » de ce personnage. Toujours recrutés parmi les gradués en droit et de préférence docteur, le conseiller pensionnaire est le plus souvent une figure qui s'illustre soit par son dévouement à la cause communale, soit par ses relations socio-professionnelles qui peuvent avancer les intérêts de la ville. R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 247-250.

[695] *Ibid.*, p. 337 ; G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 265.

[696] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes" … », Tableau I.

[697] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 293.

[698] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes" … », Tableau I.

[699] Arch. dép. du Rhône, 4 G 55, f° 149. G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p.265.

[700] Cette messe aurait lieu le 1 mars annuellement ; Jean (II) paie également des messes pour honorer ses deux épouses (Etiennette de Fuers le 24 avril et Catherine Chevrier le 15 septembre) et son frère, Barthélemy (le 30 juillet). Arch. dép. du Rhône, G, fonds Sainte-Croix, *Lièvre des anniversaires*, publié par G. Guigue et J. Laurent, *Obituaires de la Province de Lyon,* sous la direction d'Henri Omont et Clovis Brunel, Tome I, Paris, Imprimerie Nationale, 1951, p. 275-278.

[701] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 265.

membres de sa famille, leur héritage reste considérable. Barthélemy III étant encore aux études, le testament de son père stipule que le fils cadet soit entretenu jusqu'à la fin de sa formation. Les deux fils finiront par décrocher le doctorat en droit : Jean II maintiendra les Le Viste au sein de l'oligarchie lyonnaise, alors que son frère Barthélemy III deviendra le premier parlementaire de la famille[702]. Nommé conseiller au Parlement de Paris le 14 novembre 1440[703], celui-ci ouvre ainsi d'importantes perspectives pour les générations futures. Or, le souci d'instruction couplé avec une vaste fortune, détails précisés dans le testament de Jean I[er], sont deux éléments indispensables aux Le Viste pour atteindre l'objectif ultime dans l'ascension sociale à la fin du Moyen Age : l'anoblissement. La génération suivante trouvera une troisième voie vers cette consécration sociale – le service des princes.

2. *Jean II*

Cette montée sociale se poursuit surtout grâce à Jean II dont la personnalité – ambitieuse, malhonnête, âpre au gain, orgueilleuse et autoritaire[704] – manifeste les traits propices à une énorme réussite socioprofessionnelle, non seulement au sein du consulat mais aussi au service des princes et du roi de France. Ayant hérité de l'étude de son père et la demeure ancestrale [Figure 184 & Figure 187][705] dans la Part du Royaume, Jean II deviendra une figure conséquente dans la vie lyonnaise, occupant des postes importants dans le gouvernement municipal. En 1386, il est nommé conseiller pensionnaire de la ville[706], fonction qu'il assurera tout en étant employé par le duc d'Orléans, notamment en tant qu'administrateur d'Asti de 1389 à 1390. En 1402, Jean Le Viste II passe au service du duc Louis II de Bourbon qu'il sert d'abord entre 1400 et 1408 comme conseiller[707], puis comme chancelier du Bourbonnais de 1408 à 1415[708]. Le service aux cours princières ne l'empêche pas de maintenir sa position dans l'oligarchie lyonnaise : membre du consulat il est également conseiller juridique auprès de la commune et de hauts personnages, tels que l'archevêque de Lyon Philippe de Thurey, dont il est un des exécuteurs testamentaires le 27 août 1412[709]. Son ascension

[702] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 346.

[703] BNF ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris (1266-1753) d'après les ms. Fr. 7553, 7554, 7555, 7555bis conservés au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Références, 1996 p. 195.

[704] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 339.

[705] Aujourd'hui 29, rue Saint-Jean dans le quartier de la cathédrale du cinquième arrondissement.

[706] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 267.

[707] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon…,* p. 180.

[708] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 174.

[709] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 267.

professionnelle culminera avec son entrée au service du roi ; animé par une farouche loyauté à la couronne, Jean Le Viste II n'hésite pas à y sacrifier les franchises communales.

En 1417, il use de son influence dans les affaires de la ville et de sa position à la cour royale afin d'accroître son autorité, en manipulant ses supérieurs et ses concitoyens. Faisant croire à un complot pro-Bourguignon pour saisir le consulat, Jean Le Viste II réussit à se faire nommer protecteur de Lyon au nom du roi qui envoie par la suite des surveillants afin de garantir le bon déroulement des élections municipales que Charles VI annulera par mesure de sécurité supplémentaire. Les lyonnais, toujours fidèles aux Valois, acceptent cette décision, ainsi que l'autorité de Jean Le Viste II. Celui-ci maintient son contrôle sur la vie politique de la ville, ayant même obtenu l'autorité sur le bailli de Mâcon, représentant officiel du roi dans la région. Or, les citoyens de Lyon ne restent pas dupes longtemps : ayant découvert la correspondance secrète de Le Viste, ils apprennent la vraie nature de ses machinations et exigent des excuses officielles de sa part, portant leur plainte devant le Parlement de Paris. L'habile juriste s'en sort sans peine, mais on peut imaginer que sa crédibilité auprès de la population lyonnaise en ait souffert[710]. Or, Jean II maintiendra sa position au sein de la vie politique lyonnaise dans les années suivant cet épisode. Elu conseiller et consul plusieurs fois à partir de 1417[711], il sera également nommé orateur de la ville à différentes occasions[712]. Que ce soit devant des hôtes prestigieux, comme Frère Vincent Ferrer ou le Dauphin, ou lors de la « collation » annuelle que l'on prononçait pour célébrer le gouvernement municipal nouvellement élu, la ville fait appel à Jean Le Viste et à sa famille pour la représenter aux moments forts dans la vie municipale. La fréquence avec laquelle il accomplit de tels honneurs reflète son renom et son influence : orateur au moins cinq fois entre 1421 et 1426, Jean Le Viste II ne semble pas avoir souffert finalement du scandale de 1417.

Cette carrière établit certains facteurs déterminants du succès des Le Viste et typiques de toute grande dynastie d'officiers royaux : le service des princes menant aux fonctions royales et un dévouement zélé à la cause royale. Le mariage est un autre moyen pour les hommes de loi d'avancer leurs ambitions sociales[713]. Alors que son père avait misé sur des partis capables de servir ses intérêts au sein du patriciat, Jean II cherche à éloigner la famille de ses origines bourgeoises grâce à son union avec la noble mais pauvre Sibille de Bullieu. En épousant une damoiselle dont le père ne peut offrir

[710] C. Fargeix, *Les élites lyonnaises du XVe siècle au miroir de leur langage: pratiques et representations culturelles des conseillers de Lyon d'après les registres de deliberations consulaires*, Paris, De Boccard, 2007, p. 179 note 6. Il sert de consul dix fois entre 1417 et 1428.

[711] Jean (II) est élu conseiller de la ville en 1417, 1418 et 1421. C. Fargeix, *Les élites lyonnaises du XVe siècle...*, Annexe 13, p. 593. Il est nommé au consul dix fois entre 1417 et 1428, date de son décès. G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 267.

[712] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 251-256.

[713] *Cf. infra,* p. 321-324.

que des terres hypothéquées en guise dot, le juriste ambitieux se donne plus de facilité pour acquérir des seigneuries et se rapprocher de la noblesse de souche. De telles alliances peuvent également servir à renforcer les prétentions nobiliaires : on voit donc Jean II revendiquer avec fierté la « bonne et ancienne maison de Forez[714] » de sa femme afin de renforcer son identité de « chevalier d'armes et de loix[715] ».

Les enfants de Jean II [Tableau 2] ont été élevés à l'image des enfants d'un vrai seigneur ; seul un fils, Jean III, poursuit une carrière juridique. Son fils aîné Antoine I[er] et son fils cadet Pierre (dit Morelet) mènent le genre de vie noble, s'occupant de leurs seigneuries ; ses fils Barthélemy IV et Albert suivront l'autre voie traditionnellement ouverte à la noblesse – la religion. Le premier intègre l'abbaye d'Ainay et le second devient chanoine de Saint-Paul (paroisse d'une composition sociale plutôt bourgeoise[716]), puis de Saint-Just (église de l'aristocratique groupe épiscopal[717]).Ce glissement social est une autre caractéristique typique du modèle d'ascension à la fin du Moyen Age. En effet, une fois la fortune et la position familiales bien établies, beaucoup de familles ambitieuses abandonnent la pratique juridique pour la vie de seigneur, et

> [seuls] quelques groupes éminents et déjà bien individualisés d'hommes de savoir et d'office, les gens du Parlement en France par exemple … paraissent avoir atteint une position économique et sociale suffisamment élevée et une conscience de soi suffisamment forte pour rester très durablement fidèles a leur vocation spécifique, celle d'une noblesse de robe nettement distincte des autres types de noblesse[718].

D'une part, cette intégration à la noblesse traditionnelle résulte des mutations sociales causées par divers facteurs, dont la crise bourguignonne, le déclin économique de la noblesse d'épée, ou l'effacement de l'ancien patriciat lyonnais[719] ; d'autre part, elle représente l'accomplissement ultime des ambitieuses lignées d'officiers royaux : l'anoblissement.

Les mariages des deux filles de Jean II poursuivront deux objectifs dans la stratégie sociale de la famille : en épousant Amédée de Montdragon, Catherine implantera les Le Viste encore plus solidement parmi la noblesse chevaleresque, alors que sa sœur, Marguerite, consolidera les intérêts

[714] Cité par Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 97.

[715] Cité par Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 194.

[716] N. Gonthier, « Une esquisse du paysage urbain lyonnais aux XIV[e] et XV[e] siècles », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 11[e] congrès (Le paysage urbain au Moyen- Age), Lyon, 1980, p. 257.

[717] Au décès de Jean II, son fils Barthélemy est déjà moine à l'abbaye d'Ainay et prieur du palais ; Albert, plus jeune, deviendra chanoine de Saint-Just et de Saint-Paul, mais en 1428 est encore trop jeune pour avoir pris les ordres. G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 218-219.

[718] J. Verger, *Les Gens de Savoir*…, p. 217.

[719] J.-P. Gutton, *Les Lyonnais dans l'histoire*, p. 72.

familiaux dans la vie politique locale grâce à son union avec Jean de Varey, issu d'une puissante famille du patriciat lyonnais[720].

Jean Le Viste II fait son testament le 18 juillet 1428[721]. Outre les indications pour ses funérailles et son enterrement dans la sépulture familiale de la chapelle Saint-Laurent, Jean II détaille minutieusement le partage de son énorme fortune entre ses héritiers et les divers legs qu'il fait en faveur de sa femme et de ses filles. On voit que Jean II n'est plus l'homme le plus riche de Lyon, mais qu'il laisse un patrimoine de caractère beaucoup plus aristocratique à ses hoirs : la grande proportion d'immobilier urbain cède la place aux champs labourables, seigneuries et pensions[722]. Comme tout testateur noble se doit, Jean II garantit la longévité de son patrimoine en exigeant une stricte primogéniture mâle. Encore plus frappantes sont les mesures prises afin de préserver les armoiries Le Viste : au cas où les fils de Jean II ne peuvent assumer les armes pleines, celles-ci passeraient au fils de sa fille, Catherine. Dans ce cas, ce petit-fils et sa descendance devraient prendre l'écu et le nom Le Viste et occuper la maison ancestrale de la rue du Palais. Le refus de cette dernière condition entraînerait la transmission des armoires pleines et des biens immobiliers à la fille du fils aîné de Jean II, puis au fils de celle-ci[723].

3. *Antoine Ier*

Jean II laisse donc les moyens à sa descendance [Tableau 2] de mener le genre de vie noble. Ayant accumulé un certain nombre de seigneuries ainsi que d'importants revenus générés par leur rentes et leurs terres, ses fils sont alors cités comme « terriers »[724] lorsqu'ils sont élus au consulat lyonnais : l'aîné, Antoine Ier en 1428 puis en 1430, et son frère Pierre dit Morelet en 1443[725]. Malgré le fait qu'il ne possède pas la formation juridique de ses aïeux, Antoine Ier sera sollicité pour donner son avis lors des délibérations de questions délicates[726] : il jouit non seulement du prestige de sa famille mais aussi de celui que lui apporte son statut de terrier, car l'influence de ces rentiers dépasse même celle des métiers les plus puissants[727]. Vers 1431, Antoine Ier se lie davantage à la

[720] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 133-163.

[721] Arch. dép. Rhône, 15 H 27, cité par R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 344-345 ; G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 268-269 ; G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes" … », p. 218-220.

[722] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 344-45.

[723] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes" … », p. 222.

[724] Terme lyonnais, les « terriers » sont des rentiers constituant le groupe social le plus prestigieux de l'oligarchie à Lyon jusqu'au milieu du XVe siècle. C. Fargeix, *Les élites lyonnaises du XVe siècle...*, p. 196 n. 94, p. 248-249 et p. 297.

[725] *Ibid.*, Annexe 13, p. 593.

[726] *Ibid.*, p. 529-530

[727] *Ibid.*, p. 297.

noblesse d'épée en épousant Béatrix de la Bussière, fille de Renaud de la Bussière et Marie de Semur, tous deux issus de vieilles lignées chevaleresques du Brionnais[728]. La naissance de leur premier fils, Jean IV, a dû suivre leurs noces de près[729]. En 1434, Antoine I[er] augmente son domaine seigneurial, en récupérant l'héritage légué par Lancelot de Semur à Béatrix de la Bussière, sa nièce. Un quart de cette succession passe aux créanciers mais les trois quarts des seigneuries d'Arcy et de Saint-Christophe-en-Brionnais viennent augmenter le patrimoine et le prestige des Le Viste[730].

Antoine I[er] délaisse définitivement la vie lyonnaise en 1445 lorsqu'il se retire dans ses domaines[731]. Malgré son mode de vie de châtelain et sa collection de seigneuries, il n'arrive pas à faire accepter ses prétentions nobiliaires : entre 1450 et 1452, l'entêtement avec lequel il invoque sa noblesse ainsi que sa revendication de l'exemption fiscale se heurtent à la condamnation du consulat de Lyon, lequel ira jusqu'à l'emprisonner et confisquer ses biens lyonnais en attendant qu'il verse les sommes dues[732]. En 1452, il cherche un autre moyen de bénéficier d'une fiscalité allégée lorsqu'il demande à être « deschargié » des trois pensions qu'il avait envoyées à son fils Jean pour six ans d'études. Le coût des études universitaires représentant un lourd fardeau financier, les étudiants et leurs familles sont en effet exempts des impôts en proportion des frais. Les consuls dispensent Le Viste de payer ; or, habitués à sa réputation de mauvais contribuable, ils n'accordent que l'équivalent de deux des trois pensions « pour ce que sondit père [Antoine I[er]] a transporté [à son fils] plus qu'il ne luy est neccessere pour son vivre et estat et ainsi semble qu'il ait esté fait en fraude et pour soy descharer desdictes tailles[733] ». La lutte entre l'administration fiscale lyonnaise et Antoine I[er] se soldera finalement par une victoire posthume pour le contribuable : lors de son décès en 1457, son fils Jean IV, toujours étudiant, est son héritier universel ; en restant aux études pendant un an

[728] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy…*, p. 51.

[729] On doit l'identification des parents de Jean IV à René Fédou, qui a trouvé une référence dans l'*Obituaire de la province de Lyon,* citant « nobilis Johannis Le Viste junioris, domini Bellecurie, d'Arcy, ac consiliarii Regii, » son père « dominus Anth. LeViste, » et Béatrix de la Bussière « uxor predicti domini Anthonii et mater domini Johannis junioris. » (G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 223-224.) L'identification des autres enfants d'Antoine Le Viste et Béatrix de la Bussière reste incertaine. Les Fleury lui associent un fils, Claude, qui devient chanoine de Saint-Martin de Tours, idée qui est reprise par Geneviève Souchal . (A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 54 ; G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 220 & Tableau I.) Caroline Fargeix veut également identifier Marguerite Le Viste, épouse de Varey, comme la fille d'Antoine (I), alors que Geneviève Souchal et Guy de Valous en font une fille de Jean (II). G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 142 & 269 ; G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 218 et Tableau I ; C. Fargeix, *Les élites lyonnaises du XVe siècle...*, Annexe 13, p. 593.

[730] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 54.

[731] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 220.

[732] Arch. mun. Lyon, CC 347 n° 1 – n° 6.

[733] Arch. mun. Lyon, BB 5, f° 167; Arch. mun. Lyon, BB 6, f° 22, cités par R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 303.

supplémentaire, il bénéficiera de l'exemption fiscale estudiantine, permettant à la succession de son père de passer sans la moindre taxation[734].

4. *Jean III*

L'acharnement avec lequel Antoine I[er] revendique le privilège nobiliaire d'exemption fiscale semble être un trait de famille, car son frère Jean III est aussi bien connu pour ses contentieux avec la fiscalité lyonnaise. Malgré ses réclamations sous prétexte de noblesse, Jean III ne mène pas la vie de seigneur choisie par ses frères Antoine et Pierre. Ayant fait des études en droit à Avignon, c'est le seul fils de Jean II à avoir entrepris une carrière juridique[735]. Il débute au nom du roi dans sa ville natale où il cumulera les charges de lieutenant du sénéchal de Lyon et juge des ressorts de la « Cour royale de Lyon » de 1427/1428 jusqu'à environ 1435[736]. Digne fils de son père, Jean III fait preuve d'un caractère autoritaire et intéressé : il s'avère « un administrateur implacable, brutal même[737] » prenant position régulièrement contre ses concitoyens dont il est prêt à sacrifier les privilèges. En 1430, il prend le parti de l'archevêque de Lyon qui a fait démolir les armoiries communales à la porte Saint-Marcel en dépit de lettres de Charles VII. De telles positions – ajoutées à sa charge de commissaire-réformateur des monnaies obtenue en 1433 – le rendront fort impopulaire auprès de ses concitoyens[738]. Néanmoins, il prononce le discours d'honneur devant le roi Charles VII de passage à Lyon en 1434[739]. Or, cette même année, la commune refuse ses prétentions nobiliaires le contraignant à payer la taille[740]. Suite à l'impopularité des mesures fiscales qu'il impose, Jean III délaissera le service royal et communal pour entrer au service du duc de Bourbon qui le nomme lieutenant du sénéchal d'Auvergne ; il restera au service de la maison de Bourbon jusqu'à son décès en 1454[741].

[734] Arch. mun. Lyon, BB 8, f° 61v, cité par R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 303.

[735] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 342.

[736] *Ibid.*, p. 117 & 343 ; J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 414.

[737] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 272.

[738] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 269.

[739] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 252.

[740] Arch. mun. Lyon, CC 85, f° 61 v, cité par R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p.

[741] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 342.

B. Le débat sur l'identité du commanditaire de la *Dame à la licorne*

Antoine I^er^ et Jean III sont le point de départ pour aborder la question de l'identité du commanditaire de la *Dame à la licorne.* C'est d'eux que descendent les commanditaires plausibles de la tenture: Antoine I^er^ est le père de Jean IV et Jean III est le grand-père d'Antoine II [Tableau 2]. Les armoiries pleines représentées dans la tenture sont celles d'un homme, et l'écu à la bande aux trois croissants montants se retrouve sur différents monuments associés aux Le Viste. Ce blason est présent sur la plaque funéraire de Jean IV telle qu'elle est préservée par un dessin de la collection Gaignières [Figure 181] ; il décore également la chapelle seigneuriale de Vindecy [Figure 166, Figure 167, Figure 168, Figure 169, Figure 170, Figure 171, & Figure 172] et le château d'Arcy [Figure 155] ayant appartenus tous deux à Jean IV. En raison de ces répétitions et de sa position comme patriarche de la famille à la fin du XV^e^ siècle, Jean IV a retrouvé une plus grande faveur auprès des historiens de la tenture depuis plusieurs années. Par ailleurs, certaines dates biographiques soutiennent cette attribution : son élection à la présidence de la Cour des Aides le 4 décembre 1489 serait éventuellement la motivation pour la commande ; dans ce cas, son décès en 1500 fournit le *terminus ante quem* pour la commande de la tenture dont le style est en vogue dans cette dernière décennie du XV^e^ siècle.

Bien que Jean IV soit le commanditaire préféré par plusieurs historiens[742], d'autres membres de la famille sont parfois avancés[743], notamment Antoine II. La préférence pour celui-ci s'était longtemps fondée sur la volonté d'identifier l'œuvre comme un cadeau de noces en raison de la prolifération de motifs issus du répertoire de l'amour courtois. Cherchant ainsi l'homme Le Viste qui aurait été en mesure de l'offrir à sa jeune épouse, les historiens citent Antoine II comme la seule possibilité[744]. Or, fût-ce un cadeau de noces, les armoiries de la promise y figureraient, ce qui dément l'hypothèse d'un présent offert en anticipation d'un mariage. Néanmoins, ces mêmes éléments héraldiques sont la base des arguments formulés dans une étude récente de Carmen Decu Teodorescu qui pourraient faire pencher la balance en faveur d'Antoine II[745]. D'après cet auteur, le commanditaire devait être célibataire, car un homme marié, tout comme un futur mari, aurait fait

[742] S. Schneebalg-Perelman, « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », p. 264-165 ; A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 170 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 265 ; J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 428 ; A. Erlande-Brandenburg, *La Dame à la licorne,* p.68.

[743] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 261-265.

[744] C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens… », p. 27, 1982, p. 53 ; *id.,* « The Five Senses… », p. 8 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 48 & p. 67.

[745] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 355-367.

représenter les armoiries de son épouse. Elle continue par expliquer qu'il est impossible que Jean Le Viste IV ait porté les armoiries que l'on voit dans la *Dame à la licorne*, car elles enfreignent « la règle fondamentale en héraldique, l'une des rares à avoir été scrupuleusement suivie au Moyen Age[746] », celle qui détermine l'emploi des couleurs. Celles-ci se regroupent en deux familles : les métaux (or et argent) et les émaux (gueules, azur, sinople et sable). Puisqu'il est interdit de placer sur un même champ deux couleurs d'un même groupe, une juxtaposition chromatique doit employer un émail et un métal. Or, l'écu Le Viste tel qu'on le voit dans la tenture est composé de deux émaux : un champ rouge (de gueules) sur lequel est placé une bande bleue (d'azur) aux trois croissants d'argent montants. Compte tenu de l'envie évidente de la famille Le Viste de s'intégrer à la noblesse traditionnelle, une telle infraction serait vraisemblablement impensable pour ces aspirants sociaux.

C. Decu Teodorescu note par ailleurs que rien ne permet de conclure que Jean Le Viste IV ait porté l'écu tel qu'il est représenté dans les tapisseries : sa plaque funéraire [Figure 181] le montre certes entouré de deux blasons à la bande avec trois croissants montants, mais il n'est aucune indication du schéma chromatique[747]. Par contre, on le retrouve très précisément dans un vitrail commandé en 1532 par Antoine Le Viste II pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois [Figure 174]. Au lieu d'être « une entorse patente aux règles élémentaires de l'héraldique française » ces « armoiries fausses » seraient d'après C. Decu Teodorescu en réalité un exemple de la pratique de brisure par laquelle une branche cadette d'une famille se différencie visuellement[748]. Puisque seul l'homme aîné de la branche aînée d'une famille avait le droit de porter les armoiries d'origine, les cadets apportent fréquemment des modifications à l'écu : en rajoutant un élément ou en changeant un aspect du blasonnement, il est ainsi possible de distinguer son identité héraldique de celle du chef d'armes, tout en maintenant les formes propres à sa famille. Cette modification, appelée brisure, est en théorie obligatoire pour tout cadet, qu'il appartienne à la branche aînée ou bien à une branche puînée.

Une façon courante de distinguer les armoiries est d'inverser les couleurs d'un écu[749], ce qui pourrait éventuellement expliquer pourquoi le commanditaire de la tenture de la *Dame à la licorne* aurait arboré de fausses armoiries, juxtaposant deux émaux. Pour C. Decu Teodorescu, l'explication se trouve dans le testament de Jean Le Viste II qui y détaille le partage des tentures armoriées parmi ses fils n'ayant pas embrassé la carrière ecclésiastique[750]. Jean II laisse à son fils benjamin Pierre (dit

[746] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*... », p. 355.

[747] *Ibid.*, p. 356.

[748] *Ibid.*, p. 355-356.

[749] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 181.

[750] C. Decu Teoderescu, 2010, p. 358-359, *passim*.

Morelet) les parements blancs et à son fils cadet Jean III les panneaux rouges. Antoine, l'aîné, reçoit les parements « principaux » qui, selon C. Decu Teodorescu, devaient afficher le vrai écu composé, d'après sa reconstruction, d'un champ de gueules à la bande d'argent chargée de trois croissants d'azur montants. En partageant ainsi les supports armoriaux, Jean II aurait attribué à chaque lignée « une sorte de carte d'identité chromatique » définie par la couleur principale des tentures. Antoine hérite naturellement des armoiries pleines, alors que Pierre portera des armes « d'argent à une bande d'azur chargée de trois croissants d'argent » et Jean III celles « de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants montants d'argent » que l'on voit dans la tenture de la *Dame à la licorne*.

La confirmation de cette attribution se trouve, pour C. Decu Teodorescu, dans le vitrail d'Antoine Le Viste II mentionné ci-dessus. Ce petit-fils de Jean III aurait continué à porter les fausses armoiries qu'il fait figurer dans cette verrière en 1532, et ce malgré le fait qu'à cette époque, il soit en droit légitime de porter les armoiries pleines. Depuis le décès de Jean IV en 1500, Antoine II est chef de famille et chef d'armes, tel que prouve le procès qu'il remporte contre son cousin Claude (fils de Pierre Morelet) désigné par Jean IV comme son successeur. S'étant fait représenter pendant des années par cet écu et notamment durant cette longue bataille juridique, Antoine II préfère garder des armoiries à enquerre au lieu d'assumer les armoiries pleines qui lui reviennent, afin d'éviter « de malencontreuses confusions ». Or, pourquoi la gêne de fausses armoiries serait-elle moindre pour Antoine Le Viste II que pour ses ancêtres ?

Il me semble, au contraire, que même si les armoiries pleines de la famille Le Viste ne sont pas celles qui figurent sur la tenture, Antoine Le Viste II aurait revendiqué le droit de les porter : en adoptant le blason de la branche aînée, il aurait acclamé sa victoire ainsi que son statut de patriarche du clan. Si en 1532, Antoine II s'inquiétait de « malencontreuses confusions » liées à l'adoption des vraies armoiries, il aurait pu éventuellement faire figurer son nom et ses titres aux côtés de son écu dans le vitrail. Par ailleurs, ses armoiries étant accompagnées de celles de son épouse, il est peu probable que l'on confonde l'écu d'Antoine II avec celui d'un autre membre de sa famille. L'hypothèse que le chef d'armes porte des armoiries à enquerre semblerait indiquer que la règle des brisures ne soit pas si immuable. En effet, celle-ci « n'en fut…jamais appliquée de façon rigoureuse, mais plus ou moins respectée selon les circonstances, les habitudes familiales ou les modes régionales[751] », de sorte que seule l'étude des usages propres à une famille permet d'apprécier les particularités des diffférentes branches et leurs membres. La forme de la brisure portée par la branche d'Antoine II est connue, grâce à un article publié par Jean-Bernard de Vaivre, qui a reproduit le sceau de Jean III [Figure 180][752]. Celui-ci se distinguait par une bande engrêlée que

[751] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 178.

[752] J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 413 et p. 414-415.

l'on voit sur son sceau apposé à une quittance d'un versement reçu du duc Charles I[er] de Bourbon le 6 octobre 1446 ; en effet, il s'agit bien des mêmes armoiries vues dans la *Dame à la licorne* au détail près des bords festonnés de la bande. Comme le remarque J.-B. de Vaivre, « si Jean III Le Viste brisait il est certain que le propre fils de Jean III, Aubert surbrisa jusqu'en 1454 et reprit la bande engrêlée par la suite[753] ». Aubert Le Viste étant décédé en 1493, son fils Antoine II aurait hérité de cette même bande engrêlée et l'aurait portée jusqu'à sa désignation en tant que chef d'armes de sa famille.

D'après Carmen Decu Teodorescu, au-delà des éléments de comparaison qu'il fournit à la discussion des armoiries Le Viste, ce vitrail offre également une première preuve qu'Antoine II est le seul membre de sa famille méritant l'épithète d'amateur d'art et donc capable d'avoir commandé la tenture de la *Dame à la licorne*. Alors que Jean IV est depuis longtemps décrit comme tel[754], Antoine II est un commanditaire confirmé par les écrits[755]. En effet, la commande pour le vitrail de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois est attestée par le contrat passé par le couple d'Antoine Le Viste et Charlotte Briçonnet avec Jean Chastellain : on y apprend non seulement l'implication du maître-verrier mais aussi celle de l'artiste ayant fourni les patrons – Noël Bellemare, figure importante dans la peinture parisienne sous François I[er]. Un deuxième acte confirme les contacts qu'Antoine Le Viste II entretient avec le milieu artistique de la capitale[756]. Il s'agit d'une quittance de 1534 donnée par la veuve du peintre Jean Huart de Beauvais pour le règlement des ouvrages faits par l'artiste pour Pierre Le Gendre, deuxième mari de Charlotte Briçonnet. Enfin, la ville de Tournai enregistre le don « a m[e] Anthonne Le Vistre, seigneur du Frasnes et de Saint-Gobert » d'une « pièche ouvrée d'or et de soie où est figurée l'image de saint Christophe » achetée à Jean Grenier pour la somme de 31 livres 10 sous[757]. En les comparant à ces trois pièces d'archives, C. Decu Teodorescu arrive à la conclusion que « les sources à disposition autant que les vestiges de la sculpture héraldique ornant son château d'Arcy, longuement mis en avant par Geneviève Souchal et Jean-Bernard de Vaivre…ne militent guère en faveur de la figure d'amateur d'art imaginée » pour Jean IV[758].

Si ces documents suggèrent éventuellement qu'Antoine II maintient des « rapports étroits, pécuniaires ou autres, avec les peintres » ou éventuellement qu'il « appréciait la peinture sous une

[753] *Ibid.*, p. 415.

[754] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 243 – 249 ; J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 417-425.

[755] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 359-360.

[756] Arch. nat. MC Et. CXXII 1047, cité par G.-M. Leproux, *La Peinture à Paris* ..., p. 179.

[757] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 260.

[758] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*...», p. 359.

autre forme, la tapisserie[759] », ils n'excluent pas la possibilité d'une activité comparable de la part de Jean IV. On peut certes admettre qu'Antoine II a été actif en tant que commanditaire, mais il est plus difficile de se rallier aux arguments contre son cousin en tant qu'amateur d'art. Bien que les commandes artistiques de Jean IV soient plus difficiles à apprécier que le vitrail de Saint-Germain-l'Auxerrois, on sait qu'il a possédé des œuvres similaires à la tenture de la *Dame à la licorne*. La belle-famille de sa fille Claude a récupéré un bon nombre de tapisseries armoriales à fond rouge fleuri, dont certaines présentaient « des Sibilles et licornes [760] ». Il a également entrepris des projets architecturaux visant une maison dans la rue du Four à Paris[761], son château d'Arcy[762], sa chapelle seigneuriale dans l'église paroissiale de Vindecy[763] et sa plaque funéraire[764]. Si la documentation relative à ces projets semble indiquer que les goûts artistiques de Jean IV sont « conventionnels[765] » ou « traditionalistes[766] », elle ne permet pas d'arriver à une conclusion qualitative. Il faut également se montrer prudent vis-à-vis des conclusions concernant la maison dans la rue du Four. Connue grâce à un marché de charpenterie mis au jour par Geneviève Souchal[767], la maison fait l'objet d'une rénovation visant la construction d'une galerie de deux étages mesurant « six toises de long sur six pieds », pour un coût de quatre-vingts livres. D'après C. Decu Teodorescu, cette résidence devait être « assez ordinaire » car la veuve de Jean IV en fait don à l'église Saint-Eustache en 1501[768]. Mais l'interprétation de Geneviève Souchal en est toute autre : d'après celle-ci, « cette galerie...devait conférer à l'hôtel un aspect seigneurial[769] ».

Or, bien que cet acte témoigne d'un projet spécifique entrepris par Jean IV, il emploie un langage ambigu et ne permet point de localiser avec plus de précision la maison en question. Celle-ci est qualifiée de « masure » ce qui indiquerait que les travaux à réaliser ne concernent pas forcément l'hôtel de Jean IV, mais plutôt un autre bien immobilier en état vétuste. Néanmoins, le

[759] *Ibid.*, p. 360.

[760] Il s'agit des tentures citées dans l'inventaire d'Eléonore de Chabannes publié par P. Verlet et F. Salet, *La Dame à la licorne*, p. 43. *Cf. supra,* p. 7-8.

[761] *Cf. infra,* p. 263-267.

[762] *Cf. infra,* p. 255-25.

[763] *Cf. infra,* p. 230-232.

[764] *Cf. infra,* p. 245-250.

[765] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*...», p. 359.

[766] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 249.

[767] Arch. nat., Min. cent. VIII, 6, 1497, 28 février, publié par G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 266-267.

[768] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*...», p. 359.

[769] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 245.

contrat confirme que Jean Le Viste est bien propriétaire d'une résidence luxueuse, car les charpentiers doivent prendre pour modèle « l'ostel dud. seigneur d'Arcy » pour la réfection d'une porte[770]. Par ailleurs, la maison à rénover n'est pas forcément celle que Geneviève de Nanterre offre à Saint-Eustache, car sa famille détient une grande demeure dans la rue du Four composée de plusieurs parcelles et comprenant différentes maisons[771]. En effet, elle fait don d'une maison sise rue du Four en 1501 à l'église paroissiale, mais il s'agit sans doute d'une résidence considérable, car elle était louée par Jean de Hacqueville[772], seigneur d'Attichy et Maître des Requêtes[773]. Ce n'est pas la seule propriété dans la rue du Four que Geneviève de Nanterre cède à l'église Saint-Eustache : quatre ans plus tard, elle fait don d'une « grande maison neufve, assise à Paris, en la rue du Four[774] ».

Enfin, le fait de se départir d'un bien au profit de Dieu ne signifie en aucune manière qu'il s'agisse d'un objet ou d'une propriété de peu de valeur. Il est important de noter que Saint-Eustache est bien plus que l'église paroissiale de Jean Le Viste IV et sa femme, car ce sanctuaire abrite la chapelle funéraire des parents de Geneviève de Nanterre[775]. Propriétaires et paroissiens importants dans le quartier, ils maintiennent la tradition familiale des Nanterre au sein de l'église, tout en avançant leurs intérêts temporels et spirituels. A travers des dons importants, les hommes et les femmes à la fin du Moyen Age donnent une forme matérielle à leur foi tout en augmentant leurs chances d'entrer au Paradis : on pense notamment aux projets somptueux de Philippe le Hardi à Champmol ou de Nicolas Rolin à Beaune. Il ne faut pas oublier le grand-père de Jean Le Viste IV : Jean II a désigné l'église des Célestins de Lyon comme bénéficiaire de la maison ancestrale, au cas où aucun homme de sa famille n'aurait été en mesure d'assumer la propriété et les armes familiales[776]. En cédant un bien de valeur à l'église Saint-Eustache, Geneviève de Nanterre rend hommage non seulement à Dieu mais à sa famille, tout en s'assurant du salut de celle-ci : l'efficacité de son geste serait proportionnelle à la valeur de son don.

---

[770] Arch. nat., Min. cent. VIII, 6, 1497, 28 février, publié par G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 267 ; *cf. infra,* p. 265.

[771] *Cf. infra,* p. 264-265.

[772] Arch. nat. LL 1723, f° 27v, cité par E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris ; Receuil général des inscriptions funéraires des églises, couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Tome IV (Saint-Eustache– Sainte-Geneviève-la-Petite, n°S 1512 à 2053), Paris 1914, p. 82, note 1.

[773] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII (1461-1515)*, II, Paris, Bibliothèque Nationale, 1978, planche LXXX.

[774] Arch. nat. 1723 f° 33v, cité par E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris,* IV, p. 82, note 1.

[775] *Cf. infra,* p. 232-233.

[776] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 218.

Or, un autre argument en faveur d'Antoine II vient du cheminement qui a mené la *Dame à la licorne* de la famille Le Viste jusqu'au château de Boussac où elle a été retrouvée au XIX[e] siècle. Croyant que l'œuvre soit un cadeau fait de Jean de Chabannes à sa femme Claude Le Viste (fille de Jean IV) et que celle-ci l'ait léguée à sa cousine Jeanne (fille d'Antoine Le Viste II), Henry Martin a tracé son parcours des Le Viste jusqu'aux propriétaires de son dernier lieu de conservation avant d'entrer au musée de Cluny[777]. En effet, la succession depuis Jeanne Le Viste jusqu'à la famille de Carbonnières est plus ou moins directe, mais l'héritage de la branche aînée à la branche cadette des Le Viste est moins facile à confirmer. H. Martin suggère que Claude Le Viste, dame de Chabannes a légué la tenture ainsi que ses domaines à sa cousine Jeanne Le Viste, dame Robertet. Cette théorie n'est pourtant pas satisfaisante pour Carmen Decu Teodorescu, qui démontre que Claude Le Viste a nommé deux cousines maternelles, Geneviève de La Cloche et Madeleine Jayet, ses héritières[778]. Si Jeanne Le Viste récupère les principaux biens fonciers de Claude Le Viste, c'est seulement après une bataille juridique ardue menée contre la famille de Chabannes, la belle-famille de la défunte ayant fait main-basse sur le plus clair de son patrimoine.

Ce procès visant les seigneuries de Montmorillon, Saint-Clément, Châtillon-d'Azergues, Bagnols et Arcy, a été engagé peu après le décès de sa cousine vers 1523/1524 par Antoine Le Viste II, « heritier quant aux immeubles de feue dame Claude Le Viste »[779] ; il réclame cet héritage car il lui est « théoriquement défendu par son ancêtre Jean II de permettre une aliénation du patrimoine »[780]. D'après C. Decu Teodorescu, ce procès confirme que la *Dame à la licorne* ne fait pas partie de l'héritage en question car il s'agit uniquement de biens immeubles et non pas des biens meubles qui auraient pu comprendre des œuvres d'art. Par ailleurs, elle considère ce conflit juridique comme la preuve que la branche cadette Le Viste n'a pas été nommée explicitement comme héritière de Claude Le Viste : si Antoine II et sa fille intentent un procès contre les Chabannes, c'est en vertu des dispositions définies plus d'un siècle plus tôt par Jean II. Or, aucune propriété faisant l'objet de ce procès ne relève du patrimoine détaillé dans le testament de Jean Le Viste II : la succession de Claude Le Viste se constitue d'une part des biens issus de l'héritage maternel de Jean Le Viste IV, d'autre part des biens légués à Claude par son premier mari. Le testament de Jean II ne vise point ces propriétés, car elles étaient parfaitement inconnues du testateur.

[777] H. Martin, *« La Dame à la licorne »*, p. 162-166.

[778] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 361.

[779] Arch. nat., X1a 1561, f° 116, mentionné dans le *Catalogue des actes de Henri II*, Paris, 1979, t. I, p. 178, cité par C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 360.

[780] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 360.

Face à l'absence totale de documentation sur la commande de la *Dame à la licorne*, il reste impossible de déterminer avec certitude quel membre de la famille Le Viste est responsable de sa commande. Si les explications pour l'utilisation de « fausses armoiries » sont convaincantes pour rattacher la commande de la tenture à Antoine, leur apparence dans le vitrail de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois affaiblit ces arguments, car l'irrégularité des armes à enquérir aurait été aussi flagrante dans les années 1530. Or, les apparents goûts artistiques traditionnalistes de Jean Le Viste IV que l'on veut utiliser comme preuve d'un manque d'activité de sa part, seraient plutôt un argument en sa faveur en tant que commanditaire de la *Dame à la licorne*. Cette tenture ne s'inscrit pas dans la nouvelle esthétique qui commence à arriver de l'Italie et caractérisera plus tard le vitrail commandé par Antoine II. Par contre, elle partage certains traits avec les fragments de vitrail de la chapelle de Vindecy. Les ajours de la verrière contiennent les figures de sainte Barbe, sainte Catherine et des anges en prière. Les deux saintes correspondent au type féminin courant dans le corpus du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne ; plus particulièrement, on détecte une ressemblance entre sainte Barbe [Figure 170] et la figure de la *Vue* [Figure 3], ainsi qu'entre la figure de sainte Catherine [Figure 169] et celle du *Toucher* [Figure 5]. De par leurs visages mélancoliques aux traits fins et leurs mains élégantes, les anges de Vindecy [Figure 171 & Figure 172] sont comparables aux figures célestes dans l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne [Figure 37a**,** Figure 43b**,** Figure 44**,** Figure 45**,** Figure 46**,** Figure 47, Figure 48 & Figure 49]. Bien qu'ils ne prouvent pas que le même commanditaire en soit à l'origine, les liens stylistiques entre la *Dame à la licorne* et les figures réalisées dans la chapelle restaurée d'après les spécifications de Jean Le Viste IV rappellent que des arguments circonstanciels existent pour les deux commanditaires possibles.

C. Les commanditaires possibles

En fin de compte, deux arguments pèsent plus lourd en faveur d'Antoine. *Primo,* la probabilité que le commanditaire de la tenture ait été un homme célibataire : un homme marié aurait sans doute fait figurer les armoiries de son épouse aux côtés des siennes dans une œuvre où l'héraldique joue un rôle important. *Secundo :* au lieu d'avoir été léguée d'abord par Claude Le Viste à sa cousine, il semble plus probable que la tenture soit passée en ligne directe de Jeanne Le Viste, fille d'Antoine II, jusqu'aux derniers propriétés au château de Boussac. Or, ne s'agissant que de probabilités dans l'attente de la découverte (peu probable) d'un document relatif à cette commande, l'étude de l'iconographie et son rapport avec le commanditaire nécessite que les deux candidats soient pris en considération.

1. *Jean IV*

Né vers 1435, Jean Le Viste IV délaisse la vie de seigneur lorsqu'il commence ses études à Avignon en 1452 ; malgré les ennuis fiscaux et les procès intentés par le Consulat de Lyon, il termine son cursus universitaire relativement rapidement[781], obtenant le grade de docteur à Paris en 1458[782]. Les études de Jean IV ne sont pas seulement un moyen d'esquiver les impôts, elles sont aussi une indication du (re)virement majeur dans les ambitions sociales de la famille. Jean IV se retournera vers les études et la carrière juridique qui avaient été indispensables à la première ascension sociale des Le Viste. Ayant été élevé fils de seigneur loin de la commune, mais abandonnant le mode de vie du terrier, Jean Le Viste IV et d'autres membres de sa génération se rapprocheront des sommets de la hiérarchie politique. Ils comptent ainsi parmi les premiers membres de la nouvelle aristocratie émergente qui sera consacrée par le terme « noblesse de robe » vers la fin du XVI^{e} siècle.

Bien que les premières années de sa carrière soient plutôt obscures, sa longue et brillante carrière peut être reconstituée en détail, car il a laissé de nombreuses traces dans les archives, ayant exercé de hautes charges royales[783]. Il est probable, pourtant, que Jean IV débute, comme ses ancêtres, au service des ducs de Bourbon (une cour princière étant une entrée typique pour de jeunes ambitieux voulant éventuellement servir la couronne française). Si la date à laquelle il entre au service ducal reste inconnue, Jean Le Viste IV devait y être avant 1465 : cette année-là, Jean II de Bourbon le gratifie de l'usufruit à vie d'une maison à Notre-Dame-des-Champs près de Paris[784]. Jean IV maintiendra ses liens avec le duché de Bourbon tout au long de sa carrière. C'est précisément en « considération des bons et agreables service de son cher et bien amé M^{e} Jehan Le Viste, seigneur d'Arcy sur Loire, conseiller en Parlement, que luy et ses predecesseurs ont tousjours faits aux ducs et a la Maison de Bourbon[785] » qu'en 1486 Jean II de Bourbon

> …luy donne, cede et transporte pour luy, ses successeurs et ayans cause, toutes les terres membres ou portions de membres de domaines, heritages et autres choses quelconques qui luy peuvent appartenir, qui sont et peuvent estre enclavees es terres des Charmes et des Molues, gravieres o crues, le graveron desous Baugy et l'eau morte, avec toutes leurs apartenances assises et situees a l'entour de sa terre d'Arcy, lesquelles sont en buissons et en friches[786].

[781] Les études en droit duraient normalement entre huit et douze ans, J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 65.

[782] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 224..

[783] *Ibid.*, p. 223-243 ; R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 347.

[784] *Cf. infra*, p. 261-262.

[785] Extrait du 5^{e} registre de la Chambre des comptes de Bourbonnais, f° 183 (BNF MS fr 22299, p. 99) cité par G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 233.

[786] Cette donation sera révoquée Pierre de Beaujeu, mais il devra de rendre les privilèges à Jean (IV) LeViste après un procès. Extrait du 5^{e} registre de la Chambre des comptes de Bourbonnais, f° 183 (BNF MS fr 22299, p. 99) cité par G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 233-35.

Tout comme son grand-père, Jean IV profitera de sa position à la cour de Bourbon pour entrer au service royal, débutant au Parlement de Paris. En 1462, Louis XI lui accorde les provisions de l'office de conseiller lai du Parlement de Paris[787], une autre étape typique pour un jeune légiste prometteur et pour beaucoup des membres de la naissante noblesse de robe. Les débuts du service royal coïncident avec les premières démarches que Jean Le Viste IV prendra pour consolider les domaines seigneuriaux de sa famille. Le 25 avril 1457, Béatrix de la Bussière a cédé les « terres d'Arcy, Saint-Christophe et Chamilly et les dépendances dicelles » à son fils Jean IV, héritier unique de la fortune et des terres léguées par feu son père[788]. En 1460, il présente au duc de Bourgogne un acte de reprise avec dénombrement de la terre d'Arcy, de ses dépendances et de l'arrière-fief d'Avrilly[789] ; quatre ans plus tard il prend pleine possession des terres d'Arcy lorsqu'il paie « la somme de mil livres, pour le prix de lad. acquisition de la quarte partie de la terre d'Arcy et de St Christophe vendue par le seigneur de Poussin au proffit de M. Le Viste, pour le droits qu'il avoit sur Arcy par accord fait entre eux »[790]. Il récupère ainsi la partie des propriétés perdues aux créanciers à la mort de son grand-oncle maternel, Lancelot de Semur. A l'apogée de sa carrière et jusqu'à la fin de sa vie, Jean IV continue à rassembler un patrimoine maternel en rachetant les seigneuries de Saint Sorlin (1489) et Arigny (titre aux revenues 1491, terre 1494), et une maison forte à Liergues (1491) qui sont toutes d'anciennes propriétés de la maison de la Bussière[791].

En 1471, le *Registre de Guerre* compte « Jh Le Viste…ecuyer…conseiller du roi en sa cour du parlement de Paris » parmi des personnages aussi éminents que les ducs de Lorraine et Brabant, Tanguy de Chastel, et Charles d'Amboise, recevant gages, pensions et ordonnances réguliers de la couronne[792]. La faveur dont Jean IV jouit auprès de Louis XI est manifeste dans la controverse qui éclate dans cette même année de 1471, lorsque le roi crée expressément pour Le Viste un septième poste de maître de la Chambre de Requêtes. Trois ans de procès suivent la tempête de protestations des six autres membres de cette cour chargée de juger les pétitions urgentes des plaidants et de valider les appels. Néanmoins, grâce à une série d'interventions royales, Jean IV sera maintenu dans

[787] BnF, ms Fr. 7554 f°748 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris* ..., p. 947.

[788] « Donnation faite par Madame Béatrix de la Bussière veuve d'Antoine Le Viste a noble Jean Le Viste des terres et dépendances dicelles en date du 25 avril 1457. » Arch. nat. 12 AP 14 f° 5, *Inventaire général des titres papiers et autres enseignement des terres et seigneurie d'Arcy Vindecy, Fournaux, Reffye, et Argues La Motte, Sapin, Le Cray, paroisse d'Anzy, dépendant du terrier de la chapelle d'Arcy Chateauvert, Brières, Les Rollins, Clavegry, et Availl, indivis Bonnant, Luneau et leurs dépendances, pour Messire Michel Larcher, marquis d'Arcy seigneurs desdites terres, fait en l'année 1740*, cité par J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 416.

[789] A. et C.-M Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 57-58.

[790] Arch. nat. 12 AP 14, f° 20, cité par J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 416.

[791] J. Odin, « Claude LeViste, Châtelaine beaujolaise, et la célèbre tenture de la *Dame à la licorne* », *Bulletin de la Société des Amis du Beaujolais*, Académie de Villefranche-en-Beaujolais, 1967, p. 22.

[792] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 226-230, *passim*.

sa fonction à la Chambre des Requêtes et continuera de bénéficier de la faveur de Louis XI, qui le gratifie entre 1473 et 1475 de diverses récompenses pécuniaires valant plus de mille livres tournois. C'est à ce moment aussi que Jean Le Viste IV commence à jouer un rôle qui va au-delà de ses charges juridiques, car le magistrat accomplira de prestigieuses missions diplomatiques et militaires. Loin d'être un simple juriste, il est un vrai représentant du pouvoir royal et souverain.

En 1474 ou 1475 Jean Le Viste IV se rend en Languedoc pour assurer « l'avitaillement des gens de guerre en Roussillon ». Pendant cette même période, le roi lui confie des missions diplomatiques délicates, telles que des voyages dans le duché de Bar impliquant Le Viste dans les machinations françaises qui mettront fin aux aspirations impériales du duc de Bourgogne. En effet, son voyage en Barrois en août 1474 coïncide avec la décision du duc René II de Lorraine et Bar d'abandonner Charles le Téméraire et de s'allier à Louis XI. De 1476 à 1479, Jean IV bénéficie d'une rémunération annuelle de 250 livres tournois et est remboursé des frais générés par les diverses missions dont il a été chargé. Le 22 septembre 1476, le roi le nomme au jury qui enquête et juge les accusations de trahison et de lèse-majesté portées contre le cousin de Louis XI, Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Le plus grand honneur lui vient le 22 mai 1482, lorsque le roi loge au château d'Arcy en revenant d'un pèlerinage à Notre-Dame de Cléry : pour marquer l'occasion, Louis XI fait don d'une relique de saint George pour la chapelle seigneuriale[793]. Le roi meurt l'année suivante ; pendant la régence des Beaujeu et le règne de Charles VIII, Jean Le Viste IV sera maintenu dans sa position au sein de la politique royale.

Le 2 septembre 1483, le Parlement de Paris choisit une députation pour solliciter la confirmation du jeune roi ; un membre de la famille Le Viste a fait partie de cette délégation qui a reçu l'approbation du nouveau monarque au nom de tous les parlementaires. Même s'il est impossible de savoir s'il s'agit de Jean IV ou de son cousin Aubert, également membre de la cour souveraine, nul doute que le premier exerce toujours ses fonctions[794], participant notamment au Conseil du roi au mois d'août 1484[795] et traitant de questions de justice périlleuses, comme le procès de Philippe de Commines en 1487[796]. L'ultime gloire de la carrière de Jean Le Viste IV date de 1489 lorsqu'il est nommé « president des generaulx sur le fait de la justice des aides a [*sic*] Paris[797] ».

[793] A. et C.-M Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 64.

[794] Le terme « conseiller du roi » est d'une telle imprécision que de nombreux officiers s'en emparent sans jamais participer au Conseil. M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII,* I, thèse sous la direction de Roland Mousnier (Université de Paris -IV), 1972, p. 210.

[795] *Ibid.,* I, p. 331.

[796] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 234.

[797] *Ibid.,* p. 235.

A ce titre, il dirigera la Cour des Aides, à laquelle sont dévolues toutes les questions juridiques relatives aux revenus extraordinaires de la couronne.

Il est probable que Jean Le Viste IV, comme beaucoup de juristes ambitieux, ne se soit marié qu'après avoir établi sa carrière[798] ; à l'instar de ses ancêtres et de ses pairs, le mariage sera un outil efficace dans sa stratégie socioprofessionnelle. Or son épouse n'appartient guère à une famille d'épée en pleine crise économique : Geneviève de Nanterre est un parti considérable dont le nom est aussi respecté que la fortune est immense, sa famille étant un ancien lignage parlementaire[799]. Fille du président du Parlement de Paris Mathieu de Nanterre et de damoiselle Guillemette Le Clerc, la femme de Jean Le Viste IV lui apporte des propriétés, du prestige et de l'argent, tandis que son beau-père sera indubitablement un allié utile à la cour de Paris[800].

Trois filles sont issues de cette union – Claude, Jeanne et Geneviève – ce qui fait de Jean IV, le dernier homme de la branche aînée des descendants de Jean II. A son décès le 1er juin 1500, Jean IV est enterré dans l'église des Célestins de Paris[801]. Les armoiries pleines ainsi que toutes les propriétés détaillées dans le testament de son grand-père doivent passer à l'héritier le plus proche. Selon l'ordre de primogéniture, ce droit revient à Antoine II, fils aîné du fils aîné du deuxième fils de Jean II. Or, Jean IV désigne Claude Le Viste (fils de Pierre Morelet) comme successeur, mettant en place un conflit qui opposera non seulement les deux chefs des deux dernières branches descendantes de Jean II, mais aussi la fille et la veuve de Jean IV qui réclament le domaine familial de Bellecour[802]. Après des années de luttes procédurales, c'est finalement Antoine II qui récupérera ce patrimoine. Si son statut parlementaire l'aide à emporter cette victoire, la carrière d'Antoine est surtout le moyen de poursuivre l'ascension des Le Viste au sein de la politique royale.

2. *Antoine II*

Antoine IIest né vers 1470[803], et sa généalogie est établie d'après le jugement rendu par le Parlement de Paris au début du XVIe siècle pour régler la question de la dévolution de l'héritage de Jean II[804]. Puisque la branche aînée s'est éteinte avec Jean Le Viste IV le 1er juin 1500, les biens immobiliers que Jean II avait souhaité maintenir dans la famille grâce à une stricte primogéniture

[798] *Ibid.,* p. 237.

[799] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État…,* p. 68-70 ; G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 237.

[800] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 238.

[801] *Cf. infra,* p. 232.

[802] *Cf. infra,* p. 327-328.

[803] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 265.

[804] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 348 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 250.

deviennent l'objet des convoitises de différents membres du clan. En fin de compte, ce sera Antoine II « filz procréé en loyal mariage de feu maistre Albert le Viste, grand rapporteur en nostre chancellerie…aussi filz procréé en loyal mariage de Jehan Le Viste, lequel Jehan estoit le second des quatre enffans masles dudct. testateur[805] ». Outre sa filiation avec Jean II et Jean III, ce document donne une première indication de la carrière d'Aubert qui, comme son cousin Jean IV, est membre du Parlement de Paris et jouit d'un certain prestige dans le milieu royal dont il est un serviteur dévoué.

Le parcours d'Aubert commence au service de Charles, duc d'Orléans pour lequel il est « solliciteur de ses causes en la court du Parlement »[806], position qui lui ouvre sans doute l'entrée au service royal. Suite à son beau-frère Thibaut Baillet[807] (également futur gendre de Jean Le Viste IV[808]), il occupe l'office de rapporteur et correcteur de la chancellerie, tout en menant des missions diplomatiques, fiscales et militaires pour Louis XI[809]. Toujours aux côtés de Thibaut Baillet, Aubert est notamment un acteur important dans la réduction du duc de Nemours. Tous deux, comme Jean Le Viste IV, membres du jury d'instruction dans ce procès, Baillet et Auber Le Viste sont retirés de l'affaire avec le chancelier Pierre d'Oriole, car le roi en a besoin « pour de grans affaires…de nouvel…survenus, tant…a cause du trespas du duc de Bourgogne que autrement »[810]. Aubert y revient finalement le 4 juin 1476, pour être un des seize membres du conseil qui rendent leur jugement contre le cousin du roi. Sous Charles VIII, Aubert sera maintenu dans sa charge de rapporteur et correcteur ; il participe fréquemment au Conseil du roi[811] et bénéficiera d'une faveur particulière pour avancer les intérêts socioprofessionnels de sa famille. Son gendre Etienne de Bailly avait été exceptionnellement nommé conseiller clerc au Parlement de Paris en dépit de son mariage avec Jeanne Le Viste, fille d'Aubert ; lors du décès de Bailly, Le Viste occupe ce même poste dans l'optique de le transmettre à son futur gendre, Jean Briçonnet, qui obtient la charge de conseiller clerc ainsi que la dérogation nécessaire pour l'occuper en dépit de son état civil[812]. Son investissement dans la cause royale ne semble pas l'éloigner des affaires de la ville de Lyon, car

[805] Arch. nat X^{IA} 206, f° 276, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 250.

[806] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 251.

[807] BnF, ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris...*, p. 196.

[808] *Cf. infra,* p. 373-377.

[809] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 251-254.

[810] *Ibid.,* p. 254.

[811] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi...*, I, p. 266, p. 269, p. 331, p. 346, p. 348,

[812] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 256.

Aubert y maintient contacts et influence. En 1470, il reçoit des cadeaux de la ville[813], et en 1489, il participe aux procès visant à régler le conflit entourant la succession au siège épiscopal et les difficultés au sein l'administration de l'archevêché de Lyon laissé sans primat[814].

Comme le père d'Antoine II, sa mère est issue d'une grande famille dévouée au service royal. Jeanne Baillet, fille du grand parlementaire Jean Baillet II et Nicole de Fresnes, donne trois enfants à son mari : un fils, Antoine II et deux filles, Jeanne et Radegonde. Grâce à leurs mariages, celles-ci lieront la famille davantage avec des clans partageant le même milieu et les mêmes intérêts. Radegonde épouse Jacques Dodieu, elu lyonnais et notaire secrétaire du roi[815] ; Jeanne convole d'abord avec Etienne de Bailly et en secondes noces avec Jean Briçonnet, de la puissante dynastie tourangelle[816]. Aubert Le Viste décède le 22 juillet 1493, suivi par sa femme le 5 juillet 1510[817] ; les deux époux seront enterrés dans la sépulture de la famille Baillet dans l'église Saint-Merry à Paris[818]. Leur fils Antoine continuera l'ascension sociale des Le Viste-Baillet grâce à une carrière qui marque « l'apogée[819] » de sa famille.

Il continue dans la voie professionnelle de son père, étant conseiller au Parlement de Paris, puis il succède directement à celui-ci en tant que rapporteur correcteur à la Chancellerie à partir de 1493[820]. Il est ensuite nommé maître des Requêtes de l'Hôtel en octobre 1508[821], moyennant un reversement de 5.000 francs pour l'abandon de son ancien poste[822]. Ayant hérité en quelque sorte de la charge de son père et acheté une fonction supplémentaire, Antoine II est exemplaire de l'établissement du groupe de serviteurs royaux en groupe social reconnu officiellement. Non seulement il occupe des postes influents et lucratifs, mais il en obtient aussi un certain nombre grâce au caractère quasi-héréditaire ou à la vénalité des charges, deux aspects essentiels à la consécration

[813] Arch. mun. Lyon, CC 455, n° 3, don de dragées offert par la ville de Lyon à Aubert Le Viste, mandat daté du 25 juillet 1473.

[814] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 269.

[815] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, p. 112-113.

[816] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 257.

[817] *Id.*, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 58 ; BnF, ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 195.

[818] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 40 ; BnF, ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 195.

[819] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 348.

[820] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 25 ; BnF ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 195.

[821] BnF, ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 195.

[822] E. Maugis, *Histoire du Parlement de Paris de l'avènement des rois Valois à la mort d'Henri IV*, I, Paris, A. Picard, 1913-1916, p. 132.

de la nouvelle classe de robe[823]. Antoine II cumulera d'autres postes prestigieux dont celui du Prévôt des marchands en 1520 pour finalement être nommé président du Parlement de Paris le 23 décembre 1523[824]. En l'absence de François I[er] à la suite de la bataille de Pavie, il est une figure incontournable, étant nommé « un des chefs du conseil, qui fut pour lors estably pour pourvoir aux affaires du roy et du royaume, que de la ville de Paris[825] » et participant à la rédaction des remontrances présentées à la régente, Louise de Savoie[826]. L'influence qu'il exerce sur ses collègues ainsi que la force de son caractère sont démontrées par des évènements en 1525[827]. Une ordonnance visant la sécurité de la ville de Paris est promulguée selon laquelle les ponts sont levés, les clés déposées à l'Hôtel de Ville et les points d'entrées fermés, sauf les portes Saint-Antoine, Saint-Denis, Saint-Honoré, Saint-Jacques et Saint-Victor. La garde de celles-ci doit être assurée tour à tour par les présidents et conseillers du Parlement, les officiers de la chambre des comptes, les généraux de justice et les plus notables bourgeois parisiens assistés par des archers et des arquebusiers de la ville. Le 6 mars, lors de l'annonce de ces mesures sécuritaires, Le Viste et le premier président du Parlement, Jean de Selve, se proposent « d'aller garder lesdictes pourtes chacun en son quartier, dez demain, pour monstrer exemple aux autres[828] ». Le lendemain, on note que c'est chose faite : Jean de Selve a gardé la porte Saint-Victor alors qu'Antoine Le Viste a surveillé la porte Saint-Antoine[829], charge militaire considérable compte tenu de l'importance de ce point d'entrée et sa forteresse de la Bastille.

Comme aux autres membres de sa famille au service du roi, des missions diplomatiques de haute importance politique et symbolique lui seront confiées : en 1499, il accompagne le chancelier Guy de Rochefort à Arras pour recevoir l'hommage prêté par Philippe le Beau à Louis XII.[830]. En 1510, la ville de Tournai cherche la faveur de l'influent Antoine Le Viste en lui offrant « une pièche ouvrée

[823] J. Powis, « Aristocratie et bureaucratie dans la France du XVIe siècle : Etat, office et patrimoine », *L'Etat et les aristocraties : XIIe-XVIIe siècle, France, Angleterre, Ecosse*, textes réunis par Philippe Contamine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 240.

[824] E. Maugis, *Histoire du Parlement de Paris …,* I, p. 171.

[825] F. Blanchard, *Les presidens au mortier…*, p. 144, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 258.

[826] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 258.

[827] Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* II, Paris, Guillaume Desprez, 1725, p. 952-953.

[828] Extraits des registres du Parlement de Paris du 6 mars 1725, retranscrits dans Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* IV, p. 652.

[829] « Dudict jour [7 mars]. Ce jour, pour ce que MM. Jehan du Selve premier president, & Anthoine le VIste aussi president en la cour de ceans offrirent hier à l'assemblée qui fut faicte, d'aller ce jour d'huy garder les portes de la ville, pour commencer à mettre à execution la deliberation qui en avoit esté faict, font allez sçavoir ledict de Selve premier president ouvrir & garder la porte S. Victor & ledict le Viste la porte S. Anthoine… » Extrait des registres du Parlement de Paris, cité par Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* IV, 1725, p. 652.

[830] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 258 & 259.

d'or et de soie où est figurée l'image de saint Christophe », la tapisserie achetée à Jean Grenier pour le prix de 31 livres et 10 sous[831]. De 1515 à 1516, il joue un rôle critique dans la négociation du traité de Genève (7 décembre 1515), puis de la paix perpétuelle de Fribourg (novembre 1516)[832]. L'année suivante, son domaine de Fresnes, hérité de sa mère Jeanne Baillet, est érigé en châtellenie, et Antoine II porte désormais le titre de chevalier[833] que l'on retrouve avec ses titres d'officier sur un jeton de présence postérieur à 1523 [Figure 164][834]. Du 23 avril au 17 mai 1527[835], il fait partie de l'ambassade avec l'évêque de Tarbes et le vicomte de Turenne pour la négociation du traité de Westminster[836].

Son dévouement à la cause royale et son renom en tant que juriste lui valent des missions en vue de l'établissement de l'hégémonie royale. Ainsi, il préside les Grands Jours de Bretagne en 1517 et sera appelé à deux autres reprises à diriger ces sessions juridiques exceptionnelles[837]. Antoine II est également chargé en 1530 de la rédaction des coutumes de Montargis, Lorris, Gien, et Sancerre ; en 1533, de celles du Berry ; et en 1534 de celles du Nivernais[838]. Son prestige au sein du gouvernement et sa place privilégiée auprès du roi sont évidents dans le rôle qu'il joue en 1531 lors des funérailles de Louise de Savoie. Antoine Le Viste II remplace Charles Guillard dans le cortège funéraire : étant le plus ancien conseiller parlementaire, il lui revient l'honneur de tenir le côté gauche à l'avant de la litière portant l'effigie de la défunte mère du roi[839].

Bien que sa carrière le maintienne éloigné de Lyon, il entretient néanmoins des contacts avec la ville d'origine de sa famille. Il n'est donc pas étonnant de le retrouver dans la cité lyonnaise le 12 juillet 1515 lors de l'entrée de François I[er840]. En tant que maître des Requêtes puis président du Parlement de Paris, Antoine II est un allié redoutable pour le consulat lyonnais qui cherche sans doute à gagner ou préserver la faveur auprès de Le Viste en lui faisant divers présents et dons

[831] *Ibid.,* p. 260.

[832] J. Tricou, « Les jetons lyonnais inédits du recueuil Dom M. Félibien », *Revue numismatique*, vol. 6, n° 10, 1974, p. 137.

[833] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 357.

[834] J. Tricou, « Les jetons lyonnais... », p. 137.

[835] *Ibid.,* p. 137.

[836] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 258 & 259 ; C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 357.

[837] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 259.

[838] J. Tricou, « Les jetons lyonnais... », p. 137.

[839] Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* II, p. 992.

[840] J. Tricou, « Les jetons lyonnais... », p. 137.

gracieux[841]. C'est probablement en partie grâce à sa position influente et à ses relations bien placées qu'il emporte l'héritage de son arrière grand-père sur ses cousins Claude (fils de Pierre Morelet) et Claude (fille de Jean Le Viste IV) soutenue par ses maris et sa mère) : après douze ans de procès pour régler la dévolution du patrimoine de Jean II, Antoine II obtient gain de cause devant le Parlement de Paris[842].

Les mariages d'Antoine Le Viste II représentent de grandes alliances de robe[843]. Sa première femme, Jacqueline Raguier, dame d'Esternay, est fille de Jean Raguier, seigneur de la Motte-Tilly et trésorier des guerres du duché de Normandie. Mariés probablement dans les premières années du XVI^{e} siècle[844], Antoine II et sa première épouse auront une fille, Jeanne, qui maintiendra solidement la famille parmi les hauts échelons de la classe de robe émergente lorsqu'elle épouse Jean Robertet V. En secondes noces, Antoine II épouse Charlotte Briçonnet, issue d'une des plus éminentes dynasties de robe. A son décès survenu peu après en 1534, Antoine Le Viste II sera enterré comme ses parents à Paris, en l'église Saint-Merry[845].

L'histoire de la famille Le Viste offre un modèle parfait de l'ascension sociale rythmant les carrières des serviteurs peuplant les administrations juridiques du royaume. Issus de l'ancienne bourgeoisie, ils se servent de la fortune familiale pour financer des études en droit. Leur vie professionnelle commence souvent au service d'une ville, d'un prince et/ou en tant que membre du Parlement de Paris ; ces postes servent de tremplin vers des charges plus conséquentes au nom du roi. L'argent permet également à ces nouveaux hommes d'acquérir des seigneuries dans la perspective d'intégrer l'aristocratie terrienne ; ce phénomène sera renforcé grâce aux épouses que les hommes de loi se trouvent souvent parmi la classe d'épée appauvrie par les tumultes des

[841] Arch. mun. Lyon CC 631 n° 7, don gracieux offert à Antoine Le Viste, maître des Requêtes, 1515 ; CC 648 n° 4, don de 371 simaises de vin blanc et clairet à 16d la simaise bâtard de Savoie, aux généraux de France à Monsieur Le Viste, maître des Requêtes ordinaires du roi, aux échevins de Paris et Orléans, 1516.

[842] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 236.

[843] A. et C.-M Fleury, *Le Château d'Arcy ...*, p. 79-80 ; *cf. infra,* p. 443-451.

[844] Comme sa date de naissance, la date à laquelle Antoine II célèbre ses premières noces est inconnue. Il est pourtant possible de la délimiter grâce à certains repères chronologiques. En 1493, Antoine II succède à son père en tant que rapporteur correcteur en la chancellerie. On peut en déduire qu'il avait au moins 20 ans à cette époque, car il aurait dû faire le cursus universitaire minimal pour assurer ces fonctions. Cela situe sa naissance autour de 1470 ; le fait que sa mère, Jeanne Baillet, soit encore célibataire en 1465, rend cette datation plus solide. L'âge moyen auquel les officiers se marient étant autour de trente ans, il est fort probable que le mariage d'Antoine II et Jacqueline Raguier se situe vers le tournant du XVI^{e} siècle, et cette hypothèse est renfocée par des repères ultérieurs. Leur fille Jeanne donne naissance à son premier enfant, Florimond Robertet II, en 1531, ce qui suggère que le mariage de celle-ci se situe autour de 1525/1530. On peut ensuite extrapoler une date de naissance approximative pour Jeanne vers 1505/1510, ce qui correspondrait aux premières années du mariage d'Antoine Le Viste II et Jacqueline Raguier. G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 259.

[845] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 348.

quarante premières années du XV^e^ siècle. L'ultime consécration pour ces serviteurs royaux serait donc le statut noble auquel ils prétendent même s'ils ne l'acquièrent pas toujours officiellement. C'est justement dans cette perspective de projeter et d'affirmer sa noblesse que le commanditaire aurait fait réaliser la tenture de la *Dame à la licorne*.

3. *Deux commanditaires plausibles : une même ambition*

Il n'existe pas d'argument définitif pour déterminer quel membre de la famille Le Viste a commandé les tapisseries de la *Dame à la licorne*. Le manque de documentation couplé de l'existence de deux commanditaires possibles laisse la question de l'identité du premier propriétaire de la tenture ouverte. Il en est de même pour la question de la signification de l'iconographie, car il est évident que la spécificité de chaque biographie peut influencer l'interprétation que l'on ferait des images à associer aux armoiries. Or, malgré leur individualité et leur réussite personnelle, Jean IV et Antoine II ont des parcours comparables. Contribuant tous les deux à la montée progressive de leur famille et tous deux représentatifs d'un même groupe social, ils partagent les mêmes ambitions. Ayant occupé les plus hautes charges au sein des institutions royales, ils peuvent être considérés chacun comme ayant atteint l'apogée de la dynastie.

En raison de leurs points communs, un certain nombre de pistes contextuelles et interprétatives sont valables pour les deux hommes. Leur utilisation de la culture matérielle peut également être rapprochée, non pas parce qu'ils partagent les mêmes goûts, mais parce qu'ils reproduisent une stratégie commune à la grande majorité de cette nouvelle élite qui utilise l'art et l'architecture pour afficher à la fois leur appartenance à la noblesse et la spécificité de leur identité socioprofessionnelle. Les commandes d'art et d'architecture de Jean IV et d'Antoine II peuvent aussi être évaluées comme un ensemble parce qu'elles continuent une stratégie mise en place par leurs ancêtres communs.

Si l'étalage héraldique suggère la projection d'une image de noblesse[846], la représentation de ce statut social ne se limite guère aux armoiries, tout comme l'idéal et la réalité de la classe d'épée à la fin du Moyen Age ne correspondent plus au simple modèle féodal. L'époque à laquelle les tapisseries ont été commandées est une période de mutation ; qu'ils soient évolutifs ou radicaux, les changements qui affectent la société française à cette époque sont nombreux. L'administration et la gestion du royaume deviennent plus importantes et comptent parmi les signes de l'émergence de l'Etat moderne. La résultante hégémonie royale dépend d'une part du rôle des serviteurs comme les Le Viste, et d'autre part de la réduction des droits et des juridictions féodales. Ces deux aspects d'un

[846] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 174 ; *id., La Dame à la licorne,* p. 72 ; M. Monsour, « The *Lady with the Unicorn* », p. 239.

même phénomène vont affecter la population nobiliaire qui verra ses rangs accueillir de nouveaux membres et ses fonctions se modifier.

***

Originaires de Lyon, les Le Viste ont laissé de nombreuses traces. Alors qu'ils sont omniprésents dans l'histoire lyonnaise autour de 1340 jusqu'au milieu du siècle suivant, les membres de cette grande famille sont surtout représentatifs de la nouvelle élite politique au service du royaume. Bien que la dynastie s'éteigne au courant du XVI^{e} siècle, son histoire familiale est appréciable comme modèle de l'ascension de la grande majorité des lignées qui constitueront plus tard la noblesse de robe. Comme beaucoup d'anciens bourgeois à la remarquable réussite sociale et financière, la famille Le Viste se sert de l'art et l'architecture comme un signe de son appartenance à la noblesse. La tenture de la *Dame à la licorne* est un élément important dans leur utilisation stratégique de la culture matérielle. Celle-ci permet aux Le Viste et à leurs pairs de s'agréger à l'ancienne aristocratie et tout en affirmant les particularités de leur position sociopolitique. Même si la notion de chevalerie reste au cœur de l'identité aristocratique en France, les hommes comme Jean IV ou Antoine II Le Viste offrent le parfait exemple des hauts officiers qui s'y identifient en même temps qu'ils contribuent aux changements touchant la classe d'épée. En fin de compte, les aspirations nobiliaires de l'un ou l'autre commanditaire hypothétique ne sont pas forcement prétentieuses, car même si le terme « noblesse de robe » n'existe pas encore, ce modèle social fait partie de la réalité de la classe nobiliaire de plus en plus hétérogène.

Chapitre 6. La Noblesse à la fin du Moyen Age : idéaux et réalités

> La distinction des états et des membres de la chose publique n'est inconnue de personne, selon laquelle il est prescrit à l'Eglise de prier pour les autres, de conseiller et d'exhorter, la noblesse de protéger les autres par les armes, et au peuple de les nourrir et de les entretenir par les contributions et par l'agriculture ; et cela non point pour l'avantage particulier de chacun, mais dans le seul but du seul bien public, que chacun en accomplissant son office, doit poursuivre et rechercher, sans travailler seulement pour soi mais pour tous ensemble, en sorte que, si l'on usurpe l'office de son associé ou si l'on rejette son fardeau sur un autre, on s'occupe mal de l'utilité du bien commun. Cette spécificité des offices, ni les femmes, ni les jeunes, pour peu qu'ils aient quelque teinture d'instruction, ne l'ignorent.[847]

C'est en ces termes qu'en 1484 les Etats Généraux de Tours ont validé le modèle tripartite de la société, rappelant l'obligation de chacun à rester à sa place afin d'accomplir le devoir de son ordre, ce qui implique pour la noblesse de défendre l'Eglise et le peuple. Or, la classe nobiliaire française à la fin du Moyen Age représente un groupe hétérogène et nombreux, qu'il est « impossible à analyser en termes d'un unique groupe social avec des attitudes et des problèmes uniformes[848] ». La noblesse d'épée est constituée, en théorie, par des familles titulaires des fiefs ; mais, les grands chevaliers n'y représentent qu'une minorité, la majorité étant de simples écuyers qui, malgré leur titre de noblesse, ont un niveau de vie relativement humble[849]. En effet, le service militaire est un critère indispensable au titre de noblesse car il justifie l'exemption fiscale, mais la réalité reste loin de cette simple définition. Par conséquent, au XV^{e} siècle, on cherche à mettre de l'ordre dans la définition de la hiérarchie féodale, ébranlée à la fois par l'altération des activités de la noblesse chevaleresque et par la montée incessante de non-nobles[850].

A. La diversité de la classe nobiliaire à la fin du Moyen Age

Une illustration de la diversité de cette classe est offerte par l'enquête commandée en 1474 par Charles, duc de Bourgogne pour évaluer les forces militaires à sa disposition afin de poursuivre sa quête impériale[851]. Ce groupe, constitué majoritairement d'écuyers, comprend aussi de « nobles

[847] Jean Masselin, *Journal des états généraux de Tours en 1484 sous le règne de Charles VIII,* Paris, Ed. A Bernier, 1835, p. 504, cité par Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 5.

[848] D. Potter, *A History of France, 1460-1560 : The Emergence of a Nation State*, New York, St. Martin's Press, 1995, p. 166.

[849] *Ibid.,* p. 176.

[850] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 79.

[851] M.-T. Caron, *La Noblesse dans le duché de Bourgogne, 1315-1477*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 21-22.

hommes » et des « chevaliers ». Trois critères déterminent le statut de ces individus au sein de la hiérarchie féodale bourguignonne et sont valables dans d'autres régions : le lignage, le genre de vie et le service militaire[852]. Il existe néanmoins une grande diversité au sein de l'aristocratie relative à la qualité et la quantité des domaines, ainsi qu'à la longévité et le prestige des lignages. Ces différences seront manifestes, voire plus marquées, à la Renaissance et aux siècles suivants[853].

Les privilèges fiscaux dont jouit la noblesse sont le pendant de leur vocation militaire et impliquent des restrictions sur les activités que cette classe peut pratiquer[854]. Pour éviter toute dérogation à son statut, le noble ne doit ni commercer ni travailler avec ses mains : certaines activités de « vil office » sont donc proscrites, comme le labour et le commerce, mais aussi des vocations moins manuelles, comme celle de maître d'école[855]. Or, l'activité intellectuelle est un signe de supériorité, et les gradués universitaires comptent parmi les nobles dans certaines régions comme la Bourgogne et le Midi[856]. Malgré les restrictions imposées à la noblesse, cette classe trouve une variété de sources économiques pour subvenir à ses besoins, certaines acceptables (comme l'exploitation des domaines par l'intermédiaire des serfs ou d'une main d'œuvre salariée), d'autres interdites (comme le commerce ou l'usure[857]). Les abus devenant de plus en plus fréquents, les lois rappelleront à plusieurs reprises au cours du XV^{e} siècle le principe des activités « desrogeant a fait de noble » (1447) ou bien le fait de « desroguer au privilege de noblesse » (1470) ou simplement la « desrogeance » (1485), car même si beaucoup de nobles ne remplissent pas leur devoir sacré de combattre et ne mènent pas le genre de vie noble, ils sont tous prompts à revendiquer leur appartenance à cette classe et tous les privilèges qui en découlent[858].

L'intérêt pour la question de la dérogeance au XV^{e} siècle ne résulte pas uniquement de la diversité des activités de la noblesse. L'arrivée des non-nobles dans les couches sociales supérieures affecte la composition de la population nobiliaire et constitue une autre raison pour la préoccupation avec la définition de ce qu'est la noblesse. Ayant accumulé une fortune importante, souvent grâce au

[852] M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 60.

[853] A. Jouanna, *La France au XVI^{e} siècle*, p. 71.

[854] D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 167-68.

[855] Si les maîtres d'école bénéficent d'une exemption fiscale, leur activité souffre d'un manque de prestige malgré la dimension intellectuelle de leur fonction. M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 46-48.

[856] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 158 ; M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 22 ; Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 74 ; J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 213-215.

[857] Philippe de Commynes s'enrichit grâce à des activités commerciales et Jeanne de Chalon fait fructifier sa fortune en faisant des prêts usuraires. Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 115.

[858] *Ibid.,* p. 207-8 et p. 279.

commerce ou à la finance, les riches bourgeois cherchent à transformer une simple richesse financière en richesse prestigieuse, grâce à l'achat de propriétés nobles. Certes, la simple possession d'un domaine seigneurial ne fait pas de son propriétaire un chevalier, mais ces nouveaux venus adoptent le genre de vie noble, délaissant souvent leurs activités marchandes pour la gestion domaniale et cherchant également à exercer leurs droits seigneuriaux. Naturellement, ils sont motivés par l'exemption fiscale qui aiderait à préserver leurs fortunes immenses, mais leurs prétentions douteuses sont souvent remises en cause. De nombreuses fois, le père de Jean Le Viste IV a fait l'objet de procès pour impôts impayés[859]. Or en 1450, le mauvais contribuable chronique répond aux contestations du conseil municipal par un portrait de famille. La démonstration de la noblesse des Le Viste procède ainsi point par point :

> Item que feu messire Jehan Leviste et Estiennette de Feur [*sic*], sa femme, père et mère de feu Jehan Leviste, derrier trespassé, estoient nobles et de noble lignée extraiz, tenuz et reputez notoirement de touz ceux qui les cognoissoient.
>
> Item de messire Jehan Leviste et dame [Estiennette] de Feur, yssit feu messire Jehan Leviste, père dudit Anthoine.
>
> Item estoit ledit messire Jehan, père d'icelui Antoine, chevalier en armes et en lois et pour le bien souffisance et grant prudence de sa personne, eut plusieurs grans et notables estats tant en ce Royaume que ailleurs.
>
> Item entre les autres fut général par troys diverses foys pour le Roi, notre Sire, au pays de Languedoc.
>
> Item et depuis, fut ledit messire Jehan Leviste, potestat en la cité d'Asti, en Piémont, pour feu monseigneur le duc d'Orléans, dernier trespassé, et après fut ledit Jean Leviste, chancelier de monseigneur le duc Loys de Bourbon, et conséquemment du Conseil du roi.
>
> Item au regard de Estiennette, elle est extraicte de nobles parens, c'est assavoir de ceulx de Feurs en Masconnais.
>
> Item et est semblablement la femme dudit messire Jean, dame Sibille de Beaulieu, desquelx sont yssus ledit Anthoine, maistre Jean et Morelet, leurs enfans
>
> Item lesqueulx enfans ont vescu noblement…a esté ledit Morelet au service du Roi, monté et ballié souffisament et sest trouvé en plusieurs rencontres et journées
>
> Item en especial fut ledit Morelet à la bataille du Dauphiné contre le prince d'Orenge,
>
> Item et tiennent lesdits trois enfans plusieurs chasteaulx, fiefs et seigneuries nobles cest assalvoir
>
> Item […] ledit Antoine, seigneur des chasteaulx, terres et seigneuries d'Arcy, de Saint-Christofle

[859] Arch. mun. Lyon, FF 709 n° 1 et CC 347 n° 1-6.

> Item […] ledit messire Jean, seigneur des chasteaulx de Porcellay et la Garde en Beaujolais…
>
> Item […] Pierre dit Morelet Leviste, est seigneur des terres et seigneuries de Saint-Bonnet et de Bussières…[860]

Pour défendre leurs droits et leurs privilèges, Antoine I^er^ et ses semblables emploient des arguments basés sur les lieux communs de la noblesse afin d'esquisser un autoportrait efficace basé sur les trois critères primordiaux : le sang, le genre de vie et le service armé. Pour rendre plus brillant l'éclat de sa lignée, il cite également l'ascendance de sa mère et de son épouse, ainsi que l'ancienneté de la noblesse familiale.

Les changements que subit la classe nobiliaire à la fin du Moyen Age ne résultent pas uniquement des nouvelles familles qui s'y agrègent, mais aussi du fait que la nature de service rendu à son seigneur ne se limite plus au seul devoir militaire. Avec l'établissement d'une armée permanente et les avancées technologiques en matière d'artillerie, le chevalier devient quelque peu obsolète sur le champ de bataille. Certes, la carrière militaire reste le destin pour bon nombre de jeunes nobles, mais à la fin du Moyen Age, un nouveau modèle commence à concurrencer le type guerrier : les serviteurs royaux constituent cette nouvelle élite qui, plus tard, sera appelée *noblesse de robe*. Jean Le Viste II « chevalier en armes et en lois » a occupé diverses charges honorables – potentat d'Asti, général de Languedoc, chancelier de Bourbon, membre du Conseil du roi… Son fils, Antoine I^er^ trouve une preuve critique de sa propre noblesse dans cette tradition familiale de service : tel qu'illustre l'exemple de son père, cette occupation déroule non seulement sur le champ de bataille mais également (voire surtout) à la cour[861]. Bien que les anciennes familles nobles soient souvent hostiles à l'égard des nouveaux venus, en fin de compte, la classe d'épée a besoin du renouvellement d'argent, de sang et d'activité que les aspirants peuvent offrir. La famille Le Viste, comme d'autres dynasties d'officiers, annonce l'avenir de l'occupation nobiliaire qui s'ouvre au service civil comme complément ou alternative à la fonction militaire.

Les XIV^e^ et XV^e^ siècles représentent une période de déclin pour la noblesse chevaleresque, guère épargnée des tragédies qui marquent cette époque. Cette population sera particulièremnt touchée par les décennies de guerre opposant non seulement la France à l'Angleterre, mais aussi les partisans des factions bourguignonne et armagnac. Alors que les pertes liées au combat ne touchent

[860] Arch. mun. Lyon, CC 354, n° 6, Mémoire relatif au procès contre Antoine Le Viste, f° 9-10.

[861] « …messire Jehan, père d'icelui Antoine, chevalier en armes et en lois …eut plusieurs grans et notables estats tant en ce Royaume que ailleurs…entre les autres … général … pour le Roi, notre Sire, au pays de Languedoc…, potestat en la cité d'Asti, en Piémont, pour feu monseigneur le duc d'Orléans, et après fut ledit Jean Leviste, chancelier de monseigneur le duc Loys de Bourbon, et conséquemment du Conseil du roi. » *Ibid*, f° 9v.

directement que les adultes masculins, il n'en reste pas moins que le nombre de géniteurs potentiels est réduit de manière drastique. A cela s'ajoutent les ravages de la peste qui ne distingue ni le sexe, ni l'âge de ses victimes. De surcroît, les membres de la noblesse peuvent souffrir d'une faible constitution physique en raison de mariages consanguins trop rapprochés. Bien qu'elles bénéficient pour la plupart d'une meilleure alimentation et d'un mode de vie supérieur à ceux connus par la majorité de la population, les hautes strates de la société française succombent souvent aux tares physiques qui les accablent. Les XIV^{e} et XV^{e} siècles ont également connu des difficultés économiques qui touchent particulièrement l'aristocratie terrienne[862]. Alors que la valeur de l'argent diminue, les prix et les salaires augmentent, entraînant une forte hausse des coûts pour les propriétaires; la baisse de la population rend la main d'œuvre de plus en plus rare et coûteuse. Dans un même temps, les nobles voient leur revenu fiscal diminuer à cause de l'agrandissement de la juridiction royale. Cette crise des revenus sera accompagnée d'une crise sociale touchant l'autorité de la noblesse dont la justification dans l'ordre social s'ébranle suite aux grandes défaites militaires[863] et à l'étendue croissante du ressort juridique de la couronne.

Or, ni les facteurs, ni les changements négatifs entraînant ce déclin ne sont permanents, et à la fin du XV^{e} siècle, les terres nobles redeviennent profitables, grâce en grande partie à l'apport (financier et physique) apporté à l'aristocratie par les anciens bourgeois. Il ne faut pourtant pas considérer ces changements comme signalant l'ascendance de la bourgeoisie ou l'élimination du système féodal[864]. D'une part, cette époque n'est en aucune manière la première instance d'une renouvellement de la classe nobiliaire ; d'autre part, les nouvelles familles adopteront les coutumes et attitudes les plus traditionnelles afin de s'assimiler aux anciennes[865]. En fin de compte, cette évolution affecte surtout le nombre de la population nobiliaire, mais altère peu l'identité aristocratique. Les anciennes familles mettent « tout en œuvre pour survivre et pour transmettre leur patrimoine aussi bien matériel que symbolique » alors que les nouveaux nobles semblent « se fondre aussi vite que possible dans leur milieu d'adoption »[866].

Or, l'assimilation de nouvelles familles n'est qu'une facette des mutations subies par la noblesse française à la fin du Moyen Age, car parler

---

[862] G. Blois, « Noblesse et crise des revenus seigneuriaux en Franc au XIV^{e} et XV ^{e} siècles : Essai d'interprétation, » in *La Noblesse au Moyen Age : XI^{e}-XV^{e} siècles : essais à la mémoire de Robert Boutruche*, P. Contamine (ed.) Paris, Presses Universitaries de France, 1976, p. 220-21.

[863] Il s'agit notamment des batailles de Crécy (1346), Poitiers (1356) et Azincourt (1415).

[864] J. R. Major, *Representative Institutions in Renaissance France, 1421-1559*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1960, p. 10-12.

[865] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 315.

[866] *Ibid.,* p. 84.

> …simplement de l'ascension sociale d'hommes nouveaux ou de la reconversion d'anciennes familles « féodales » serait…trop simplificateur. Il s'est en fait agi de la progressive et globale adaptation des élites sociales aux mutations de la culture et de l'Etat par la conjonction de l'antique idée de noblesse et de la valorisation de nouvelles formes, civiles et savantes, de service du prince et de l'Eglise.[867]

C'est ainsi que les fonctions et l'idéal incarnés par la noblesse changent et qu'émerge un nouveau type de noble qui sert le roi non pas avec les armes mais avec le savoir[868], idée exprimée déjà au début du XV^e^ siècle par un homme comme Jean Le Viste II se qualifiant de « chevalier d'armes et de loix[869] ». Le service est non seulement une occupation convenable pour l'ancienne noblesse, mais également une façon pour des roturiers d'accéder aux hautes sphères de la société laïque : comme Claude de Seyssel le rappelle au XVI^e^ siècle, l'accès à la classe nobiliaire est infiniment plus facile pour ceux qui œuvrent au nom d'un prince pour le bien commun[870]. La noblesse se renouvelle donc en intégrant des familles d'origines communes, et en ouvrant ses activités sur des arènes autres que le seul champ de bataille. Tous ces individus nantis d'une richesse financière et foncière, opérant d'une manière ou d'une autre au service du roi et de la Chose publique, sont désormais un composant de l'aristocratie à partir de la seconde moitié du XV^e^ siècle[871].

L'émergence de cette nouvelle élite résulte, au moins en partie, des changements qui affectent la noblesse féodale et des avancements dans l'organisation du domaine royal. Cependant, ces développements marquant l'aube de l'ère moderne ne s'expliquent pas simplement comme le déclin du système féodal au profit d'un Etat national naissant. La noblesse ne sera donc pas compromise dans le rôle qu'elle joue au sein de l'Etat, d'une part parce que les hauts fonctionnaires s'agrègent à la noblesse[872], d'autre part parce que d'anciens nobles s'adonnent aussi au service royal.[873] Aux côtés des nouveaux hommes qui assurent les fonctions de l'administration et de la justice au service du roi, des membres de la classe d'épée exercent ces mêmes fonctions au

---

[867] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 203.

[868] *Ibid.,* p. 214-215.

[869] *Cf. supra,* p. 167.

[870] C. de Seyssel, *La Monarchie en France et deux autres fragments politiques*, textes établis et présentés par Jacques Poujol, Paris, Librairie d'Argences, 1961, p. 125.

[871] J. R. Major, « The Crown and the Aristocracy in Renaissance France », *The American Historical Review*, vol 69, n^o^ 3 (avril 1964), p. 644.

[872] Ph. Contamine, « L'Etat et les aristocraties », *L'Etat et les aristocraties : XII^e^-XVII^e^ siècle France, Angleterre, Ecosse*, textes réunis par Philippe Contamine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 13.

[873] En réalité, la féodalité perdurera, ses cérémonies et ses distinctions augmentant le prestige de la classe dirigeante : devenus éléments d'un système clientéliste, bien des aspects de l'organisation féodale contribuent à l'administration et la gestion de l'autorité royale. J. R. Major, « The Crown and the Aristocracy... », p. 635-639 ; Ph. Contamine, « L'Etat et les aristocraties », p. 17-20.

détriment de la traditionnelle occupation guerrière. Ainsi, un nouveau modèle d'excellence sociale peut s'établir à cette époque, car le service du roi et les avantages qui en découlent deviennent une caractéristique essentielle et généralisée de l'identité nobiliaire à partir du XV^e^ siècle[874]. En fin de compte,

> …rendre la justice soit en son nom propre, soit au nom de tel ou tel pouvoir [est] réputé au Moyen Age un office si primordial et si prestigieux, qu'il n'y a pas lieu de s'étonner de voir de nobles s'y adonner volontiers et en retirer non seulement du profit mais aussi un surcroît d'honneur[875].

L'évolution de la noblesse et les changements que cette classe subit sont déterminés au moins en partie par l'affirmation de cette nouvelle élite.

B. La nouvelle noblesse

Ce groupe hétérogène qui sera connu plus tard sous l'appellation de la *noblesse de robe* est défini simplement XIV^e^ et XV^e^ siècles comme « tous ceux qui agissent au nom du roi[876] », leur nombre et leur influence évoluant en même temps que la souveraineté et les domaines royaux. Issus de groupes sociaux plus anciens, les serviteurs de la chose publique seront responsables des fonctions nées avec l'Etat moderne et reflètent la complexité croissante de la société[877]. Détenteurs de hauts offices dans la fonction publique, ces hommes représentent le roi dans les domaines juridique, fiscal ou diplomatique, et en tant que tel, sont l'expression de sa souveraineté[878]. Bien qu'ils ne représentent qu'une partie minimale de la population française[879], les hauts fonctionnaires de l'Etat émergent constituent un groupe socioprofessionnel bien défini dans ses rôles, ses mentalités et son mode de vie. Ils seront le fondement de la pratique du pouvoir public à partir de 1450 et jusqu'à la fin de l'Ancien Régime[880].

[874] D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 190.

[875] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 192.

[876] F. Autrand, « Offices et officiers royaux… », p. 297.

[877] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 187.

[878] J. Powis, « Aristocratie et bureaucratie... », p. 232.

[879] Les officiers royaux et leurs familles ne représentent qu'environ 0.4% de la population française vers 1515. D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 142 n. 30.

[880] *Ibid.,* p. xii.

1. *Les origines*

Alors qu'un terme précis pour désigner cette nouvelle classe ne sera formalisé qu'au XVI[e] siècle[881], son histoire commence bien avant, au cours du XIII[e] siècle, lorsque le début d'une laïcisation progressive des administrations commence sous les derniers Capétiens. Ceux-ci cherchent un personnel qualifié et dévoué pour asseoir leur autorité et défendre leurs intérêts face à l'Eglise et aux grands feudataires. A cette époque, les différents organes du gouvernement sont fixés à Paris dans le Palais de la Cité. Le règne de Philippe le Bel voit non seulement une importante instrumentalisation des professionnels politico-juridiques dans sa campagne contre le Saint Siège, mais aussi des modifications de l'infrastructure du Palais de la Cité qui sera agrandi et adapté aux besoins d'une administration en développement[882]. Les serviteurs dévoués seront ensuite indispensables à la dynastie des Valois dont l'accession au trône est loin d'être acceptée unanimement : la période de la Guerre des Cent Ans coïncide avec la fondation d'un grand nombre de dynasties d'officiers royaux. Le règne de Charles V est marqué, parmi d'autres événements majeurs, par la formulation et la défense de la juridiction du Parlement de Paris au nom du roi de France ; la cour souveraine, au rôle primordial dans l'extension de l'autorité royale, accélérera son progrès dans les vingt dernières années du XIV[e] siècle pour triompher sur les autres juridictions seigneuriales au XV[e] siècle[883]. Cet organe de la justice royale sera indispensable dans l'établissement de l'hégémonie royale. La naissance de la noblesse de robe est ainsi intimement liée à la formation du milieu parlementaire dont « ses hommes, ses familles et ses solidarités autour de l'institution[884] » sont unis par une culture commune basée à la fois sur une formation intellectuelle et professionnalisante.

En tant que première cour du royaume, le Parlement de Paris joue un rôle primordial dans l'expression de l'autorité royale et son exercice. Tous ceux qui agissent au nom du roi font partie du « corps du roi », et sont finalement reconnus nobles « dans la mesure où la fonction qui leur est attachée est une délégation de la puissance souveraine du roi et participe à sa dignité[885] ». De par leurs origines diverses, les parlementaires constituent un groupe hétérogène qui reflète la composition variée de la société française[886]. Or, ces hommes issus de différents milieux sociaux seront unis par leur formation, leurs fonctions et leurs intérêts qui sont les bases d'une culture

[881] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 330.

[882] Ph. Lorentz & D. Sandron, *Atlas de Paris au Moyen âge : espace urbain, habitat, société, religion, lieux de pouvoir* Paris, Parigramme, 2006, p. 80-83.

[883] F. Autrand, « Offices et officiers royaux... », p. 286-290 ; *id., Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 24.

[884] *Id.*, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 50.

[885] A. Jouanna, *La France au XVIe siècle*, p. 87.

[886] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 45.

commune à l'émergente noblesse de robe[887] ; cette cohésion professionnelle et intellectuelle sera renforcée par deux éléments indispensables à la formation d'une classe sociale et qui sont au cœur du principe de noblesse[888] – l'hérédité et l'« intermariage[889] ».

Alors que de nombreux hommes de loi cherchent une épouse parmi les familles d'épée ruinées, les parlementaires se servent du mariage souvent pour renforcer leurs liens et leurs influences dans le milieu professionnel. Le mariage entre les plus importantes familles du Parlement sert également à étendre les lignées au service de la cour, créant ainsi des dynasties. L'importance de la famille s'illustre par les nombreux liens de parenté entre les clans d'une noblesse récente, groupe le plus nombreux[890]. L'autre façon de consolider la présence d'une famille est l'hérédité des charges. Même si ce principe ne sera établi que tardivement vers la fin du XV^{e} siècle[891], un grand nombre de dynasties se préservent par le passage d'une charge d'une génération à l'autre, que ce soit à un parent ou à un proche[892]. Le développement du milieu parlementaire est lié à l'établissement de la future classe de robe d'une part parce que les membres du Parlement de Paris ont constitué un des premiers groupes socioprofessionnels bien défini et uni ; d'autre part, parce que la cour a fourni un nombre important de professionnels à d'autres institutions du gouvernement royal. Même si beaucoup d'hommes de loi font carrière au Parlement, les plus ambitieux s'en servent comme tremplin professionnel : se servant des relations et des expériences accumulés ici, ils accéderont aux postes plus prestigieux et plus lucratifs.

A la fin du XV^{e} siècle, la noblesse de robe existe donc en tant que type social. Les différents aspects de son identité particulière sont solidement établis, définissant un groupe social dont les membres sont diversifiés dans leurs origines, mais unis par leur culture, leurs fonctions, et la conviction d'appartenir à l'élite laïque. Malgré cette cohésion, il n'existe pas de terme au XV^{e} siècle pour désigner ce groupe[893], et l'utilisation du terme *noblesse de robe* serait anachronique. Il est néanmoins possible de contourner cette difficulté en employant différentes appellations basées sur des aspects essentiels de l'identité psycho-sociale de ce groupe. En raison de leur formation universitaire et de leur qualité intellectuelle, on peut qualifier ses membres de « gens de savoir » mettant l'emphase ainsi sur la partie de leur identité fondée sur la « clergie » ; ce double aspect

[887] *Id.*, « Offices et officiers royaux... », p.291.

[888] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 39.

[889] M. Bloch, *La Société féodale*, 5^{e} édition, Paris, Albin Michel, 1968, p. 473.

[890] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 50.

[891] D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 173.

[892] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 32.

[893] *Id.*, « Offices et officiers royaux... », p. 296.

déterminé par les études (en droit) et le travail consécutif justifie l'épithète de juristes pour ceux, comme les Le Viste, qui exercent des compétences juridiques dans l'administration[894]. Les hautes charges et fonctions qu'ils occupent seront un autre élément fondamental dans leur vie et dans leur mentalité. On peut ainsi faire référence aux officiers (tous ceux qui agissent au nom du roi) ou plus généralement aux serviteurs royaux assimilables aux hauts fonctionnaires d'aujourd'hui. Or, la noblesse est un signe de qualité sociale auquel les membres de ce groupe sont particulièrement sensibles, certains espérant s'y intégrer, d'autres convaincus de leur appartenance à l'élite aristocratique et encore d'autres issus de la classe d'épée.

Bien que ils ne participent que rarement à la défense militaire du royaume, ils sont plus proches de la classe nobiliaire et constituent une nouvelle forme de noblesse. En même temps que celle-ci affecte l'évolution de la classe chevaleresque, la culture aristocratique contribue considérablement à l'identité du nouveau groupe social. Il n'est pas étonnant que les deux grandes phases de croissance du corps des officiers royaux (de 1250 à 1314 et dans la deuxième moitié du XV^{e} siècle) coïncident avec la longue période de renouvellement que l'ancienne noblesse connaît à partir de la fin du XIII^{e} jusqu'au début du XVI^{e} siècle[895]. Les serviteurs royaux comptent des membres d'anciennes familles d'épées ainsi que des anoblis, mais un grand nombre d'entre eux n'obtiendra jamais de titre de noblesse officiel. Il n'en reste pas moins que le mode de vie et la conviction d'appartenir aux plus hautes strates de la société sont des éléments que la grande majorité des serviteurs de l'Etat partage avec la classe chevaleresque.

S'il faut attendre la fin du XVI^{e} siècle pour voir apparaître le terme de noblesse de robe, l'accès à la noblesse à travers un office royal devient fréquent dès la fin du XV^{e} siècle[896]. A cette époque, le principe de l'exemption fiscale – privilège noble des plus essentiels – est établi pour les officiers royaux. En même temps, le principe d'hérédité – fondement de l'identité et du statut nobiliaires – apparaît dans le milieu des offices : entre 1484 et 1515, la noblesse héréditaire des parlementaires est reconnue lorsqu'une charge est restée dans la même famille pendant au moins trois générations[897]. Même si la question du bien-fondé du principe de l'hérédité des offices suscite le débat, la pratique favorise le service continu d'une famille et donne une certaine valeur symbolique à ces positions qui seront jalousement préservées et passées de père en fils. En fin de

[894] Les juristes figurent de manière importante au sein du regroupement des « gens de savoir », ces individus qui possèdent une formation universitaire et revendiquent « certaines compétences pratiques fondées précisément sur les savoirs préalablement acquis. » J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 4.

[895] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 63-67; J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 188.

[896] D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 173.

[897] *Ibid.,* p. 173

compte, l'acquisition du statut nobiliaire par l'office sera plus courante que celui obtenu par les patentes royales. Bien que les serviteurs royaux ne représentent qu'une portion minimale de la population française, l'identité de ce groupe est clairement définie : apparentée à la tradition cléricale, aspirant à l'aristocratie et ancrée dans le milieu urbain, les nouveaux nobles de la fin du Moyen Age se conforment au modèle qui s'appellera noblesse de robe. Bien que cette désignation terminologique n'existe pas avant la fin du XVI[e] siècle, ce groupe existe en tant que classe sociale bien avant, car

> [la] même culture, le même intérêt social réunissant nobles, non-nobles, anoblis et bourgeois en voie de l'être, la gestion commune des affaires du royaume brassent la diversité sociale de ces officiers et font d'eux, vers la fin du XV[e] siècle, un groupe à part, constituant selon certains un quatrième état ou « peuple gras » entre noblesse et le tiers état ou « peuple menu[898].

2. *L'identité*

La tradition permet deux voies professionnelles au jeune homme noble : soit celle de l'Eglise, soit celle des armes[899]. Les membres de la nouvelle noblesse vont adopter des aspects de chacune de ces occupations traditionnelles pour exercer une pratique juridique dans le milieu de la cour. Ils s'apparentent donc aux clercs, tout en menant un genre de vie parfaitement laïc au service des princes et en s'entourant des accoutrements de la vie nobiliaire[900]. Puisque les professions juridiques et administratives nécessitent une expertise particulière, souvent étrangère à la culture martiale de la noblesse d'épée, les études sont une étape nécessaire dans une carrière visant la haute fonction publique et justifie l'identification de la majorité des hauts fonctionnaires royaux comme des « gens de savoir ».

a. « Clergie »

La formation universitaire et professionnalisante est le fondement du premier trait de l'identité de la nouvelle noblesse : ce passage à l'université ainsi que le savoir qui en résulte apparentent les juristes au clergé qui traditionnellement occupe les hautes charges administratives. Le clerc est un individu lettré, et la notion de clergie, associée à cette nouvelle classe politique, fait donc référence à l'instruction et au savoir – deux éléments caractéristiques des officiers. Or, si ce savoir est acquis grâce à une longue scolarité[901], la nature des matières étudiées finit par éloigner les

[898] J.-L. Harouel, J. Barbey, E. Bournazel, J. Thibaut-Payen, *Histoire des Institutions de l'Époque Franque à la Révolution*, 11[e] édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 331.

[899] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 164.

[900] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 211.

[901] Les études peuvent durer entre huit et douze ans : le baccalauréat représente entre quatre et cinq ans, la licence nécessite quatre à six ans, voire plus s'il s'agit d'une « double mention » pour être « licencié en chacun

futurs serviteurs royaux des hommes d'Eglise. A l'origine réservés à l'étude de l'Ecriture pour les futurs ecclésiastiques[902], le latin et les arts libéraux sont la fondation de tout cursus universitaire ; les hommes de loi les apprennent en tant que bacheliers et s'en serviront, non pas pour aborder la théologie, mais pour maîtriser le droit[903]. Au-delà de leur utilité pour saisir les leçons dispensées à la faculté de droit, ces matières leur seront également des outils de travail, la rhétorique et la dialectique servant lors de plaidoyers[904].

La culture et l'esprit sont deux traits qui vont distinguer le travail et l'identité des hommes de loi, et ces « clercs séculiers » sont souvent les garants d'une vie culturelle et intellectuelle dans leur région d'origine[905]. Sensibles à l'humanisme, les juristes s'intéressent à l'antiquité non seulement en se penchant sur les textes de droit romain, mais aussi sur l'héritage hellénique[906]. Les hommes de loi qui, à travers les textes classiques, s'intéressent aux questions philosophiques de la dignité de l'homme, des droits et des devoirs de l'individu jetteront les bases de l'éthique moderne, ouvrant à l'humanisme une voie autre que les études littéraires[907].

Or, les membres de cette nouvelle noblesse se passionnent également pour la littérature, valeur culturelle propre à la classe politique rappelée par Guillaume Budé dans une lettre écrite en grec le 20 octobre 1524. Adressée à François Robertet II[908], fils de Florimond I[er], cette missive incite le jeune étudiant issu d'une des plus illustres familles de serviteurs royaux à ne jamais cesser d'aimer et

droit » civil et canon. L'obtention des titres de maître et de docteur exige des épreuves supplémentaires et surtout un investissement financier considérable. Le candidat pour chacun des grades doit passer une épreuve orale en présence des maîtres de sa discipline ; il doit également fournir des présents et émoluments aux membres du jury qui l'évalue. Ce passage se conclut par d'importantes festivités payées, bien sûr, par le nouveau gradué. En fin de compte, c'est surtout la « fortune » que l'étudiant doit débourser, plus que les épreuves « très convenue » qui décourage la majorité des licenciés à poursuivre les grades supérieurs. R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 300-301 ; N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale...*, p. 123 ; J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 65.

[902] N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale...*, p. 62.

[903] Leur formation les distingue également des notaires secrétaires du roi : ces derniers s'identifient pareillement aux notions de service et de clergie, sans pour autant avoir fréquenté les bancs de la faculté de droit. S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVI[e] siècle (les notaires et secrétaires du roi de 1515 à 1547)*, avant-propos de Arlette Jouanna, préface de Ivan Cloulas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 75.

[904] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 251-252.

[905] *Ibid.,* p. 317 ; J.-P. Gutton, *Les Lyonnais dans l'histoire*, p. 79.

[906] L. C. Stevens, « The Contribution of French Jurists to the Humanism of the Renaissance », *Studies in the Renaissance*, Renaissance Society of America, volume I, 1954, p. 92-94.

[907] *Ibid.,* p. 104.

[908] François Robertet II est le cousin du gendre d'Antoine Le Viste II.

cultiver ce savoir[909]. Chez les Robertet, la passion pour les lettres est un trait de famille. Père de Florimond I[er], Jean Robertet III a écrit non seulement en tant que secrétaire notaire du duc de Bourbon et des rois Louis XI et Charles VIII ou greffier de l'Ordre de Saint-Michel, mais aussi en tant qu'auteur. Son œuvre compte de nombreux poèmes et la première traduction en français des *Trionfi* de Pétrarque. Sa réputation d'homme de lettres est signalée par les rapports qu'il entretient avec les cours de Blois et de Bourgogne, notamment grâce à sa correspondance avec Georges Chastellain, Antoine de Vergy et André de Vitri-la Rière[910]. Cet échange épistolaire a été entrepris par Robertet au début de sa carrière avec un double objectif : exprimer son admiration pour Chastellain, grand historien bourguignon, et affirmer la valeur culturelle de la cour de Bourbon[911]. L'admiration semble être réciproque, lorsque Chastellain écrit

> O Robertet chier frère, noble gorge
> Mélodieux organe en voix espandre…
> [tu] es le tresor du Bourbonnois…L'estonnement des montagnes d'Auvergne
> pour les enconférer de gloire[912]

Préservée aujourd'hui par onze manuscrits[913], cette correspondance est accompagnée de descriptions en vers des douze suivantes de Dame Rhétorique illustrées dans bon nombre des manuscrits et dans une série de fresques réalisées dans la dernière décennie du XV[e] siècle au Château Saint-Maire à Lausanne.

François Robertet I[er], fils aîné de Jean III, le suivra non seulement dans la même voie professionnelle au service des ducs de Bourbon et du roi de France[914], mais aussi dans la vocation

[909] Lettre 152 écrite à Tournon le 20 octobre 1524 transcrite par L. Delaruelle, *Répertoire analytique et chronologique de la correspondance de Guillaume Budé*, Toulouse et Paris, Edouard Privat et Edouard Conrély et Cie., 1907, *s. p*.

[910] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon* ..., p. 682-683.

[911] D. Cowling, Introduction aux *Douze Dames de rhétorique* de G. Chastellain, J. Robertet et J. de Montferrat, édition critique par David Cowling, Genève, Librairie Droz, S.A., 2002, p. 11.

[912] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon* ..., p. 682.

[913] Douze manuscrits de cette œuvre poético-épistolaire sont connus, ayant été produit entre l'initiation de la correspondance en 1463 et le XVIII[e] siècle : Cambridge University Library, ms. Nn. III. 2, 1467-68; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, codex gallicus 15, 1467-68 ; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Mediceo-Palatino 120, 1473-77; Paris, BnF, ms. Français 1689, vers 1480 ; Rouen, Bibliothèque Municipale, ms 1234, 1482 ; Paris, BNF, ms. Français 1174, 1492 ; Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1[er], ms II. 6977, 1495 ; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, codex Ashburnham 124, début XVI[e] siècle ; Paris, BnF, ms. Français 12490, avant 1514 pour François Robertet ; Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1[er], ms. IV 287, 1783 ; La Haye, Bibliothèque Royale, ms 71 E 50, après 1794. La douzième version, anciennement conservée à la Bibliothèque communale de Tournai (ms 105) a été détruite le 17 mai 1940. D. Cowling, Introduction, *Douze dames...*, p. 36-59

[914] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon* ..., p. 935; C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, « François Robertet : French sixteenth-century civil servant, poet and artist », *Renaissance Studies*, vol. 11, n° 3, 1997, p. 208-209.

littéraire. Si son œuvre poétique ne connaîtra pas le même renom que celle de son père[915], il s'en inspire lorsqu'il rédige sa propre version des *Triomphes*[916]. François Robertet ne se limite pourtant pas à l'imitation du modèle paternel, composant également quatre poèmes et quelques dix-sept rondeaux[917] dont trois sur la devise d'Anne de Bretagne, ainsi que *Le Débat du boucanier et du Gorrier*, une pièce traitant de la vie de cour[918]. Il semble également être un artiste qui met ses talents au service de ses maîtres. Dans sa fonction de secrétaire d'Anne de France, il « fait et pourtraict plusieurs patrons de chaisnes et autres bagues » pour la duchesse en 1492[919]. Bien que ces modèles n'aient pas été préservés, on peut éventuellement connaître son style grâce à d'autres images qui ornent dans le manuscrit Fr. 24461[920] conservé à la Bibliothèque nationale de France. Identifié comme « un recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou peintures sur verre », ce manuscrit comporte une grande variété de sujets illustrés dont les *Triomphes* de Jean Robertet, les dieux, les déesses et d'autres personnages de l'antiquité, des proverbes populaires… Ces dessins ont été réalisés par plusieurs artistes, mais les illustrations aux folios 115 [Figure 242] et 141 [Figure 243] sont accompagnées d'une écriture identifiée comme celle de François Robertet[921]. Si le style homogène des deux dessins suggère l'attribution à un seul artiste, l'identité de celui-ci est peut-être fournie non seulement par l'écriture mais aussi par l'écu aux armoiries Robertet accroché à l'arbre dans la scène d'Hercule. Pour Claude-Albert Mayer et Dana Bentley-Cranch cela constitue la preuve « quasi incontestable » que François Robertet I[er] en est l'auteur[922].

La possibilité que les Le Viste se soient également essayé à une activité littéraire n'est pas à exclure, même s'ils n'en ont pas laissé de trace. Il n'en reste pas moins que ce sont des hommes lettrés : la culture est un résultat de leur formation universitaire, et la littérature semble être une valeur familiale transmise d'une génération à l'autre par le legs de livres de divers genres[923]. Une autre indication de leur sophistication culturelle vient précisément de la *Dame à la licorne* dont

[915] De son vivant, aucun poème de François Robertet n'a été publié ; son œuvre littéraire a sans doute été connue grâce aux manuscrits en circulation parmi ses proches. C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, « François Robertet : French sixteenth-century civil servant... », p. 209.

[916] *Ibid.*, p. 210.

[917] *Ibid.*, p. 209, note 9.

[918] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 935.

[919] C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, « François Robertet : French sixteenth-century civil servant... », p. 214.

[920] Reproduction numérique intégrale : http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8426260f/f11.planchecontact.

[921] C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, « François Robertet : French sixteenth-century civil servant... », p. 214.

[922] *Ibid.* p. 217.

[923] *Cf. infra,* p. 220.

l'iconographie complexe nécessite un certain niveau intellectuel pour être déchiffré et encore plus pour composer un tel programme s'il s'agit bien d'un thème élaboré ou proposé par le commanditaire.

Bien que le savoir serve les officiers dans le milieu professionnel, la « clergie » reste donc une valeur culturelle qui signifie la maîtrise du latin, les connaissances des disciplines savantes et la possession de livres. La valeur du savoir et de cette culture intellectuelle reste très chère aux membres de cette nouvelle élite et « [il] est significatif qu'on ait continué à qualifier de "clercs", par référence à leurs pratiques intellectuelles spécifiques, même des hommes de savoir menant par ailleurs un genre de vie tout à fait laïc[924] ». Un autre reflet de la valeur que l'on attribue au savoir est l'honneur inhérent au doctorat. Certaines régions le reconnaissent comme signe de noblesse, conférant à ce grade universitaire une équivalence avec le statut nobiliaire[925]. Cette coutume sera confirmée officiellement par le Parlement de Grenoble en 1460 lorsqu'il déclare que « les docteurs sont nobles, ils doivent jouir des privilèges des chevaliers et ne sont pas tenus de contribuer aux subsides delphinaux[926] ». L'enquête de la noblesse bourguignonne de 1474 classe les gradués universitaires parmi la chevalerie[927]. Le parallèle entre les deux types de service est clairement exprimée lorsqu'Antoine Le Viste I[er] fait appel à la noblesse de ses parents et notamment au titre de « chevalier en armes et en loix » porté par son père, afin de prouver son propre statut social et justifier ses prétentions à l'exemption fiscale[928].

b. La fortune

A la fin du Moyen Age, les anciens étudiants en droit représentent un groupe extrêmement hétérogène, allant du notaire de petite condition jusqu'au juriste gradué menant un grand train de vie. Pour accéder aux meilleurs postes au service du roi, le doctorat est indispensable et ce titre est garant d'une carrière enrichissante. N'exigeant pas plus de temps ni d'études supplémentaires, simplement une importante dépense[929], le doctorat est le grade universitaire des riches, accessible uniquement à ceux qui disposent des moyens considérables pour pourvoir à toutes les exigences cérémoniales pour l'obtention du titre. Il s'agit en effet d'un investissement stratégique dans une

[924] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 210.

[925] *Ibid.*, p. 214-215.

[926] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 74.

[927] M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 22.

[928] *Cf. supra,* p. 192-193.

[929] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 300-302.

carrière qui peut mener l'intéressé aux plus hauts rangs des administrations avec tous les honneurs et gages afférents.

En plus des sommes gagnées grâce à une clientèle lucrative ou à un poste bien rémunéré, les hommes de loi détiendront les moyens d'accumuler de multiples sources de richesse. Les affaires, que ce soit des biens à louer ou des terres cultivables, feront fructifier les investissements ; les mariages stratégiques peuvent augmenter non seulement le prestige ou l'influence d'un juriste, mais aussi sa fortune. Grâce à la gestion avisée de leur richesse et de leurs alliances familiales, les hommes de loi comptent parmi les gens le plus riches dans leur ville natale. A Lyon, le *Livre du Vaillant* enregistre les biens meubles et immeubles des habitants de la ville afin de calculer l'assiette de la taille en 1388. Ce document est riche en renseignements sur le statut et la fortune de la famille Le Viste, car les possessions de Jean II sont détaillées dans une liste exhaustive faisant état de sa richesse et son statut[930]. L'importance du personnage est d'abord indiquée par son positionnement dans le rôle que l'on organise par ordre alphabétique selon le prénom ; or, Jean Le Viste II ne figure pas parmi les « J » mais à la première place de la rubrique « M », première lettre de son titre prestigieux de « Moss[ire] ». L'honneur de son grade de docteur est traduit par cette qualification, et l'importance de sa fortune ainsi que son influence dans la ville, par sa position en tête de liste. En effet, les biens de la famille Le Viste constituent une des fortunes les plus importantes, avec des biens immobiliers et mobiliers, des terres, des vignobles, des rentes et des pensions, dont la valeur varie entre les cinq livres d'un *curtil*[931] jusqu'aux mille livres pour ses riches appartenances à Bellecour. Le patrimoine de l'aïeul du commanditaire de la *Dame à la licorne*, est ainsi évalué à une valeur de 6 480 livres, une fortune qui le qualifie de « millionnaire du XIV^{e} siècle[932] ».

c. L'urbanité

Alors que les nouveaux nobles s'évaluent et se valorisent souvent en termes de noblesse ancienne reliés à la culture cléricale ou martiale, l'urbanité est une forte caractéristique de leur identité[933]. Entièrement étrangère aux idéaux de la classe d'épée, l'identification avec la ville résulte à la fois des origines et des fonctions particulières des officiers. Les racines urbaines de ces hommes, souvent issus de la marchandise, sont profondes et durables. Bien que les études universitaires éloignent intellectuellement les nouveaux nobles de leurs aïeux marchands, elles les maintiennent

[930] *Le Livre du Vaillant,* E. Philipon (éd.), 1927, p. 159-162.

[931] Un petit jardin. F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française...*, II, p. 318.

[932] V. de Valous, « La liste du serment de 1320 et le rôle des aisées de 1389 », *Lyon -Revue,* t. V, 1883, p. 14, cité par R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 210. Notons que cette qualification a été formulée au XIXe siècle lorsque le statut de millionnaire était encore plus rare et impressionnant qu'il l'est de nos jours.

[933] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 219-220.

dans le milieu urbain, qui est non seulement le lieu des universités, mais aussi des administrations dans lesquelles ces hommes réaliseront leurs ambitions. Les institutions administratives, juridiques et fiscales étant localisées principalement dans la ville, la carrière, comme les études, s'y déroulera. Or, il ne s'agit plus d'une urbanité bourgeoise et marchande, car ces nouveaux nobles « ne désirent rien tant que la survivance à leur profit de l'idéal noble, du style de vie et du système foncier nobles[934] ».

En fin de compte, l'identité des officiers est constituée d'un certain nombre de caractéristiques psychosociales opposées : le savoir du monde clérical, l'urbanité de la bourgeoisie, le prestige chevaleresque. Bien que la classe d'épée demeure l'ultime exemple d'excellence sociale, la dynamique entre l'ancienne noblesse et les nouveaux groupes sociaux ne semble pas être à sens unique. Certes, les officiers et autres serviteurs cherchent à s'assimiler à l'aristocratie traditionnelle, mais, ce faisant, ils finiront en réalité par modifier la définition de noblesse.

C. Qu'est-ce que la noblesse?

A la base, la noblesse est un composant du modèle social tripartite qu'est le féodalisme, dont le premier ordre, l'Eglise, prie ; le deuxième ordre, la Noblesse, guerroie ; et le troisième ordre, le Peuple, laboure. Chaque ordre (ou état) accomplit son devoir pour le bien commun, et ce système est sacré car il émane de Dieu : tout changement représente un affront à la volonté divine et met le bien collectif en péril[935]. En contrepartie de leur contribution, chaque état bénéficie des services des autres et, parfois, se voit doté d'avantages. Pour subvenir à ses besoins, le chevalier reçoit un fief de son seigneur. Au-delà de produire des revenus, cette propriété matérialise les obligations mutuelles entre le suzerain et son vassal, tout en étant un signe de reconnaissance et de statut social pour son détenteur. L'exemption fiscale est une autre récompense de la fonction militaire incombant à la noblesse. Puisque le chevalier doit s'équiper ainsi que tout son entourage pour la bataille, qu'il se tient à la disposition de son seigneur et qu'il met sa vie en danger pour le bien commun, il n'est pas fiscalement redevable à la société. En revanche, les sources de ses revenus sont limitées, en théorie, à la production de ses domaines seigneuriaux et au butin de la guerre[936]. Or, ce principe ne sera jamais clairement défini, ni entièrement respecté : des nobles s'engagent dans diverses activités pour générer des revenus, d'autres seigneurs ne vont jamais à la guerre[937]. Malgré la fréquence des exceptions à l'exclusivité du devoir militaire, le principe d'exemption fiscale ne sera jamais remis en

[934] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, p. 63.

[935] G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978, p. 25.

[936] D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 167.

[937] Tel est le cas du gendre de Jean Le Viste IV, le chevalier Geoffroy de Balsac. *Cf. infra,* p. 371-372.

cause[938]. Par ailleurs, les chevaliers ne sont pas les seuls membres de la société à jouir de privilèges fiscaux[939], il en est de même par exemple pour les clercs, les maîtres d'écoles ou certaines catégories de serviteurs. L'insistance avec laquelle un grand nombre de prétendants réclament cette exemption, naît du désir des riches notables non seulement de préserver leur fortune, mais surtout de s'approprier le prestige qui va de pair avec l'avantage particulier attribué à la noblesse d'épée[940].

Néanmoins, le prix (en théorie) de cette exemption fiscale demeure le devoir militaire, et l'identité nobiliaire est fortement liée à cette fonction, même lorsque le modèle tripartite n'est plus valable[941]. Le noble est dans son essence un chevalier : malgré la variété de ses occupations à la fin du Moyen Age, la noblesse française reste « viscéralement tournée vers la guerre[942] », et la chevalerie est l'aspect le plus important dans son identité et dans sa conception de la réalité. Cet idéal représente un modèle non seulement pour la noblesse d'épée mais aussi pour des aspirants sociaux. Il n'est donc pas étonnant que ceux-ci projettent des signes d'appartenance à la classe militaire[943], comme certains secrétaires du roi qui déguisent leurs services civils en services guerriers[944]. On peut donc imaginer la fierté de Jean Le Viste IV lorsqu'en 1473 et 1474, il a été chargé du « ravitaillement des gens de guerre en Roussillon pour le recouvrement dud. pays[945] », une mission quasi-militaire qui a sans doute flatté son orgueil et légitimé son titre de chevalier. Une

[938] M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 58.

[939] F. Autrand, « L'Image de la noblesse en France à la fin du moyen âge. Tradition et nouveauté », *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-Rendus*, avril-juin 1979, p. 343-344.

[940] *Ibid.*, p. 344.

[941] Au XVI[e] siècle, Claude de Seyssel analyse la monarchie française et esquisse un schéma de la société, basé sur trois états laïques : la noblesse, le peuple gras et le menu peuple. L'Eglise est traitée comme une entité à part, une classe transversale qui regroupe des membres des trois états. Seyssel nous informe que le premier état, la noblesse, est responsable de la défense du royaume et du service du roi ; par conséquent cette classe est franche de gabelles, tailles et toute imposition. C. de Seyssel, *La Monarchie en France…*, 121-23.

[942] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 198.

[943] J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, p. 98.

[944] F. Autrand, « L'Image de la noblesse en France... », p. 347.

[945] A la fin du mois de septembre 1475, Pierre de Lailly, secrétaire et notaire du roi, fait deux paiements (un premier de 250 et un second de 200 livres tournois) pour « plusieurs voyages fais depuis un an, savoir au mois d'aoust 74 en Gastinois ou estoit le roy, au pays de Barrois, devers le compte de Linanges en Allemagne et ses freres amenez au roy en Gastinois, et pour un autre voyage en Languedoc, Vivarois et Velay pour l'avitaillement des gens de guerre en Roussillon pour le recouvrement dud. pays ». BnF ms. Fr. 20685, p. 675 679 & 681, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 228.

Ces missions lui seront récompensées davantage le 1[er] octobre 1475 lorsque Jean Briçonnet, receveur général des finances au pays de Langdoil, verse 200 livres tournois supplémentaires à « M. Jehan le Viste, conseiller au Parlement…pour plusieurs grans frais qu'il a fais en plusieurs voyages, mesmement en aoust 74, de Gastinois ou estoit le roy en Barois, devers le comte de Linanges et ses freres qu'il amena au roy, ensuite en Languedoc, Vivarois et Velay pour l'avitaillement des gens de guerre en l'arme de Roussillon ou il a esté 4 mois et plus. » BnF ms. Fr. 20685, p. 647 & p. 649, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 228.

cinquantaine d'années plus tard, les membres de la nouvelle noblesse jouent le rôle de l'ancienne noblesse lorsqu'ils sont appelés à défendre la capitale menacée d'attaques suite à la défaite de Pavie. La participation d'Antoine Le Viste II à cet effort prouve non seulement que celui-ci est un membre respecté de la classe d'officiers, mais surtout que ses capacités militaires sont dignes de confiance : chargé de garder la porte Saint-Antoine, sa mission est critique car cette zone comprend un point d'entrée important ainsi que la forteresse de la Bastille.

Si les prétentions d'un grand nombre de ces nouveaux hommes semblent justifiables, sinon justifiées, c'est en raison du statut officiel ou officieux qui finit par les rapprocher de la classe chevaleresque. Outre l'équivalence entre doctorat et service armé , certains offices des cours souveraines de justice et de finances se dotent d'un statut particulier. Si de règle générale, la plupart des charges ne confèrent pas la noblesse à leurs détenteurs aux XIV^{e} et XV^{e} siècles[946], l'extrême fin de cette période voit l'émergence de la pratique d'anoblissement à travers le service civil. Au XV^{e} siècle, les conseillers du Parlement de Paris sont reconnus nobles, quelles que soient leurs origines du fait de leur appartenance au « corps du roi »[947]. Les hautes charges de la Cour des Aides, de la Chambre des Comptes ou des Requêtes de l'Hôtel du roi finissent par être récompensées, en plus de salaires conséquents, d'un titre noble. Cette noblesse *de facto* n'est pas reconnue par la loi mais par la coutume, « dans la mesure où la fonction… est une délégation de la puissance souveraine du roi et participe à sa dignité »[948]. Par ailleurs, les offices exercés sont souvent de caractère aristocratique dans leur fonction judiciaire et dans les bénéfices qu'ils procurent à leur détenteur. Les conseillers des cours souveraines ont droit aux titres de « Monsieur…écuyer », alors que les présidents se distinguent par ceux de « Messire…chevalier » ; de surcroît, dès le XV^{e} siècle, ces officiers jouissent de l'exemption d'impôts directs[949]. Cette nouvelle noblesse se définit surtout par la notion de service, « élément constitutif depuis le haut Moyen Age de la notion de noblesse[950] », et la réussite d'une carrière dans les offices s'évalue en termes aristocratiques – richesse, rang, transmission héréditaire de génération en génération – critères valables jusqu'à la fin de l'Ancien Régime[951]. En fin de compte, la vraie, voire seule, différence entre cette nouvelle noblesse et la noblesse d'épée est la nature du service rendu : civil ou militaire, les deux modèles nobiliaires contribueront tous les deux à l'affermissement de l'autorité royale.

[946] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 434.

[947] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 207.

[948] A. Jouanna, *La France au XVI^{e} siècle*, p. 87.

[949] J. Powis, « Aristocratie et bureaucratie... », p. 233.

[950] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 214.

[951] J. Powis, « Aristocratie et bureaucratie... », p. 241.

Les offices, leurs avantages et finalement la notion d'aptitude au service deviendront des éléments d'hérédité et d'héritage, tout comme les titres et vertus nobles qui sont transmis d'une génération à l'autre. Parfaitement étrangère à la conception actuelle de bureaucratie, la transmission héréditaire sera à la fois une pratique et un idéal au sein de la classe de robe[952]. L'hérédité permet aux officiers de préserver les charges lucratives au sein d'un même réseau familial ou social, et cette pratique signale l'adaptation d'une valeur fondamentale de la classe d'épée au contexte du service civil. Le sang et le lignage légitiment la condition de chevalier. Le premier lui confère les vertus nécessaires pour manipuler les armes, et le second garantit la pureté de son ascendance ; les deux justifient sa place parmi la noblesse. Selon le principe de transmission héréditaire des charges, la famille est la voie d'accès à la haute fonction publique : l'appartenance à une dynastie avec une longue tradition de service prédisposerait ses membres à la détention d'une charge, non seulement parce que celle-ci peut passer facilement au sein d'un même clan, mais surtout parce que les officiers s'approprient l'idéal noble d'une capacité innée à exercer le pouvoir[953]. La montée de la classe politique sera accompagnée d'une littérature abordant la problématique de la part relative de la naissance et du mérite dans l'assignation des offices publics, débat qui finit par privilégier le sang, renforçant davantage l'assimilation des officiers royaux à la noblesse chevaleresque[954]. L'image et les liens familiaux ont donc un intérêt d'abord pratique dans l'établissement de réseaux professionnels utiles ; ensuite, cette équivalence entre lignage et aptitude renforce une mentalité imprégnée des traditions de la noblesse d'épée. A partir du milieu du XVI^{e} siècle, la transmission héréditaire de rang et de richesse, ainsi que le système de vénalité des offices, consolident davantage la notion de service aristocratique dépendant du lignage et de l'héritage, ce qui contribuera à l'officialisation de la noblesse de robe en tant qu'« élite désignée par la naissance pour défendre l'ordre et l'Etat[955] ».

L'émergence de cette nouvelle élite et la perception de son identité particulière intensifieront la sensibilité à la tradition chevaleresque plus tard : d'une part, la noblesse d'épée exagère ses différences avec les gens de robe afin de démontrer sa supériorité, d'autre part les nouveaux nobles tentent de s'y assimiler le plus possible[956]. Cette aspiration collective à la noblesse s'exprime de deux manières : les officiers manifestent une révérence et un respect ostensible pour la noblesse tout en affirmant leur statut particulier, notamment par l'adoption de signes extérieurs du

[952] Avant de devenir un privilège de la noblesse de robe au XVIe siècle, la transmission héréditaire des charges sera pratiquée de fait pendant le XV^{e} siècle. *Ibid.,* p. 233.

[953] *Ibid.,* p. 236-37.

[954] *Ibid.,* p. 236.

[955] *Ibid.,* p. 240.

[956] A. Jouanna, *La France au XVI^{e} siècle*, p. 67.

genre de vie noble[957]. Bien qu'ils n'accomplissement pas forcément des exploits d'armes, les hauts fonctionnaires représentent une concurrence d'excellence sociale qui ne se définit pas par le seul devoir militaire. Désormais le service, élément standard de l'identité aristocratique, peut s'accomplir dans l'arène martiale ou civile[958] ; qu'il soit accompli au nom d'une ville, d'un prince ou surtout du roi, la fonction publique devient « le point commun de référence autour duquel commence à se cristalliser au XV^e^ siècle, le sentiment de constituer un groupe spécifique qui deviendra la classe de robe[959] ». Malgré l'absence d'une terminologie spécifique pour désigner ce groupe, la perception de cette nouvelle élite date au moins du milieu du XV^e^ siècle. Vers 1460, Jean Jouvenel des Ursins II exprime alors l'idée que le service du prince justifie la noblesse lorsqu'il écrit « au regard de vous, nobles ducs, contes, princes, chevaliers et escuiers, amez et honnerez le roy de voz personnes en exposant voz corps au fait du roy et de la chose publicque. C'est vostre profession ; pour nulle aultre cause n'estes nobles que pour ce faire[960] ». S'il semble souligner le sacrifice corporel du chevalier armé, l'éminent juriste et prélat précise que le service est accompli également grâce aux lois (et par conséquent grâce aux juristes), qui jouent un rôle aussi vital que celui des armes dans l'exercice de l'autorité royale[961].

En effet, au XV^e^ siècle, il existe à la fois une division et une équivalence entre armes et lois[962], tandis que les juristes et officiers cherchent à se fondre dans la noblesse traditionnelle. Or, au XVI^e^ siècle, cette nouvelle élite dont les principales caractéristiques sont identifiables depuis des décennies, commence à se définir comme une classe à part et à être perçue comme telle. Claude de Seyssel cite parmi les différents moyens de vivre « noblement et sans exercer art mécanique ni questuaire » surtout le service du roi que ce soit dans sa maison, sur le champ de bataille ou bien dans ses institutions administratives et juridiques[963]. Or, l'auteur classe à part les détenteurs des

[957] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 211-12.

[958] D. Potter, *A History of France, 1460-1560...*, p. 190.

[959] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 133.

[960] J. Juvénal des Ursins, *Ecrits politiques*, I, P. S. Lewis et Anne-Marie Hayez (éd. scientifiques), Paris, Klincksieck, 1978, p. 87 ; Ph. Contamine, « L'Etat et les aristocraties », p. 21.

[961] *Imperatoriam maiestatem non solum armis decoratam, set etiam legibus oportet esse armatam, ut utrumque tempus et bellorum et pacis recte posit gubernari* J. Juvénal des Ursins, *Ecrits politiques*, Tome II, P. S. Lewis et Anne-Marie Hayez (éd. scientifiques), Paris, Librairie C. Klincksieck, 1985, p. 201 ; P. S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies: Notes on a Miniature in BnF ms Lat. 4915, » *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 55, 1992, p. 265.

[962] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 345 ; M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 22 ; Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 74 ; J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 214-215.

[962]R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 300-302.

[963] C. de Seyssel, *La Monarchie en France…*, p. 121.

offices des finances et de la justice, ainsi que les praticiens (avocats, procureurs et greffiers) : avec les marchands, ils constituent le deuxième état dans le système de classification de Seyssel – le peuple gras. Bien que ces serviteurs ne comptent pas encore parmi l'élite traditionnelle, leur fonction dans la *res publica* fournit les moyens d'y accéder, car « pour parvenir à l'Etat de Noblesse, est nécessaire qu'il obtienne grâce et privilège du Prince ; lequel se rend à ce assez facile quand celui qui la demande a fait ou est pour faire grand service à la Chose publique[964] ». L'honneur et le devoir portés par une grande famille de robe sont exprimés dans une lettre que le Cardinal François de Tournon adresse à Florimond Robertet II, fils de Jean Robertet V et petit-fils d'Antoine Le Viste II [Tableau 2]. En rappelant au jeune Robertet qu'il porte « ung nom et [qu'il est] d'une race que [le Cardinal] ne sçauroit jamais oublier ceulx [qu'il a] congneu par le passé », de Tournon souligne non seulement les aspects aristocratiques d'hérédité, de sang et de lignage, mais aussi le fait que ce groupe constitue une race, autrement dit une noblesse[965].

Cette classe sera clairement perçue et définie comme indépendante et équivalente à la noblesse d'épée vers la fin du XVI^{e} siècle. Montaigne identifie ce « quatrième estat, de gens, manians les procès » le rajoutant « aux trois anciens, de l'Eglise, de la Noblesse, et du Peuple : lequel estat [le quatrième] ayant la charge des loix et souveraine autorité des biens et des vies, face un corps à part celuy de la noblesse[966] ». Cette distinction contribue à la différenciation de la noblesse de robe (longue) et la noblesse d'épée (ou de robe courte) ainsi que leurs charges et leurs vertus respectives : la première travaille avec la raison et la parole pour la paix, la justice et le gain ; grâce à ses vertus de vaillance et de force, la seconde s'emploie à la guerre en quête d'honneur[967].

***

Même s'il faut attendre les années 1580 pour sa formulation terminologique dans les écrits politiques d'Etienne Pasquier[968], la noblesse de robe en tant que groupe social – avec une culture, un mode de vie et un rôle sociopolitique – existe dès le XV^{e} siècle. Un élément essentiel de son identité réside en la volonté d'intégrer la noblesse traditionnelle, car à la fin du Moyen Age, le chevalier

[964] *Ibid.,* p. 125.

[965] M. François, *Correspondance du Cardinal François de Tournon,* lettre 643 du 16 décembre 1558, cité par C.-A. Mayer et D. Bentley-Cranch, *Florimond Robertet (? – 1527): Homme d'état français*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994, p. 95 n. 2.

[966] M. de Montaigne, « De la coustume, et de ne changer aisement une loy receue », *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Editions Gallimard, 2007, p. 121-22; J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 217-18.

[967] *Ibid.,* p. 122.

[968] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 73.

demeure le modèle par excellence pour tout aspirant social. Néanmoins, la « valeur » des serviteurs dépend moins de leurs origines sociales, que de leurs compétences et fonctions politico-professionnelles, et leur identité se trouve exprimée par des signes sociaux très divers, parfois contradictoires, comme les notions de clergie et chevalerie. Alors que la définition précise de ce qu'est la nouvelle noblesse semble compliquée, les ambitions de cette élite apparaissent clairment au travers de leurs pratiques culturelles[969]. Elément à la fois de leur identité et de leur profession, la culture offre à ces hommes et à leurs familles non seulement l'opportunité d'afficher une fortune amassée grâce à de brillantes carrières, mais aussi une preuve de leur appartenance à l'élite traditionnelle. Etre noble à la fin du Moyen Age revient à affirmer son statut au vu et au su de tous[970] : il s'agit de la fréquentation et la reconnaissance de nobles « établis », mais aussi de l'image et l'apparence que l'on affiche à travers la culture matérielle[971]. Cependant, la culture et son expression matérielle jouent un rôle primordial dans la vie quotidienne et intellectuelle de ces gens pour qui le savoir est la clé de la réussite. Ce sont donc l'art et l'architecture qui leur offrent les meilleures possibilités d'afficher à la fois la conformité au modèle nobiliaire et la spécificité inhérente à leur milieu socioprofessionnel. La tenture de la *Dame à la licorne* s'inscrit ainsi dans une stratégie plus large dans laquelle les Le Viste, tout comme leurs pairs, emploient la culture matérielle pour affirmer leur statut social. L'image qu'ils projettent est ancrée dans les traditions nobles et enrichie par les particularités de la classe de robe émergeante.

[969] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 224.

[970] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 45.

[971] Les vêtements, la possession d'animaux luxueux et l'étalage héraldique sont souvent cités comme des preuves de noblesse, notamment dans l'enquête menée en Bourgogne en 1474. M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 45

Chapitre 7. La culture matérielle et la manifestation du statut social

La légitimité de la noblesse dépend en partie de marqueurs sociaux bien reconnus, tels que l'apparence, les alliances, la fortune et les terres[972]. Le mariage et les seigneuries seront donc deux éléments clés dans les stratégies sociales des officiers civils[973]. Afin de réaliser leurs objectifs d'avancement professionnel et/ou de consolidation de la fortune, ils convolent avec les filles de leurs confrères influents ou avec de jeunes damoiselles, riches en prestige mais pauvres en biens. Outre le renforcement du réseau socioprofessionnel ou l'éclat d'une ascendance illustre, ces épouses apportent leurs dots composées parfois de terres qui viennent augmenter le patrimoine et la renommée des nouveaux nobles. Le simple achat de fiefs et de seigneuries constitue une autre manière de s'approprier des domaines et se rapprocher davantage de la noblesse traditionnelle : ces biens, grands symboles du statut et du pouvoir nobiliaires, permettent à la fois de matérialiser la richesse sous une forme particulièrement aristocratique et d'agir en tant que membre du deuxième état en exerçant les droits seigneuriaux. Un troisième moyen d'afficher son appartenance à la noblesse réside dans l'acquisition d'œuvres artistiques offrant de multiples possibilités en matière de communication. On s'apercevra que l'art et l'architecture révèlent souvent une signification qui dépasse la simple fonction utilitaire ou décorative. Que ce soit la projection d'un statut social, d'une identité personnelle, de croyances religieuses ou d'appartenances politiques, la culture matérielle servait et enrichissait la vie des officiers. Aujourd'hui, elle peut fournir des renseignements sur ces individus et leurs idéologies.

Alors que l'aristocratie terrienne sera leur référence dominante, les nouveaux nobles s'identifieront également avec le monde intellectuel représenté naguère par l'Eglise. Bien qu'un premier objectif des officiers soit la parfaite intégration à la noblesse, ceux-ci appartiennent à la classe des clercs de par leur haut niveau d'études, qui les familiarise avec le trivium et le latin. Ce cursus universitaire permet dans un premier temps d'accéder aux formations supérieures en droit, mais il sera également utile dans le milieu professionnel. Si les hommes de loi et d'autres officiers sont recherchés pour peupler les administrations, c'est partiellement en raison de leur formation : l'utilisation et la manipulation de la parole apprises avec la rhétorique et la dialectique, ainsi que les connaissances du latin serviront dans la chancellerie, les cours judiciaires et les missions diplomatiques. Parmi les laïcs, les hommes de lois et les notaires secrétaires se singularisent par les conditions et le lieu de leur activité intégrant des éléments culturels rattachés à la tradition cléricale. Habitués à travailler avec les mots et les textes, ces gens abordent l'écriture et la lecture comme des

[972] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, 125.

[973] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 216.

activités culturelles et professionnelles. Alors que leur travail requiert une instruction, leur savoir ne se cantonne pas aux « estudes » : les hommes de robe animent la vie intellectuelle de leurs villes, surtout lorsqu'une cité est dépourvue d'université ou de cour souveraine comme Lyon[974]. Qu'elle soit liée à l'activité professionnelle ou à des intérêts plus personnels, la culture joue un rôle majeur dans la vie des professionnels au service des princes et du roi. Ces deux volets de leur identité se matérialisent notamment à travers leurs bibliothèques.

A. Les livres

Longtemps attribut privilégié de l'Eglise, les livres sont des objets culturels riches en signification à la fin du Moyen Age. Dédiés à la préservation et à la compréhension du Verbe saint, ils sont fortement associés au savoir ecclésiastique – la « clergie » qui domine les milieux savants de l'Eglise et de l'Université. L'apparition de nouveaux cursus universitaires pour former les juristes est un des premiers pas vers la libération du savoir de l'emprise de la théologie. Or, la signification d'un livre pour son possesseur, qu'il soit ecclésiastique ou laïc, reste la « clergie », ce savoir nécessaire pour déchiffrer le contenu du texte. Malgré un coût souvent élevé, les étudiants doivent posséder les ouvrages « ordinaires » de leur discipline universitaire[975]. Une fois les études terminées, la bibliothèque reste un outil de travail des hommes de loi : qu'il s'agisse de manuscrits ou plus tard, d'incunables, les livres constituent un élément important du patrimoine du juriste[976]. Le livre jouera ainsi un rôle considérable dans la transmission du savoir et des fonctions d'une génération à l'autre, car les manuscrits et autres écrits professionnels seront soigneusement passés dans les successions d'un homme de loi à ses fils qui prolongent une dynastie de serviteurs en suivant la même voie professionnelle que leurs aïeux. La bibliothèque de Jean Le Viste I^{er} sera ainsi léguée à son fils cadet, Barthélemy qui est toujours aux études lors du décès de son père ; le fils aîné Jean II étant « licencié en lois », son « estude » est déjà bien installée et sans doute suffisamment fournie en livres « ordinaires ». S'il est possible de qualifier Jean Le Viste II de bibliophile c'est grâce à la description

[974] Les juristes sont capables de lire la littérature classique, ce qu'ils font pour puiser les réponses à diverses questions relatives à la dignité de l'homme, aux droits et au devoir de l'individu ou à l'éthique. Outre ces recherches qui peuvent les intéresser pour des raisons professionnelles ou de simple curiosité intellectuelle, les hommes de loi sont un important catalyseur dans la production des livres imprimés au XVI^{e} siècle, notamment dans la ville de Lyon . L. C. Stevens, « The Contribution of French Jurists... » p. 104 ; R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 325.

[975] J. Verger, « Les bibliothèques des universités et collèges du Midi, » *Livres et bibliothèques (XIII^{e} – XV^{e} siècle)*, Cahiers de Fanjeaux, Collection d'Histoire religieuse du Languedoc aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles, Toulouse, Editions Privat, 1996, p. 96.

[976] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 178 & 317.

détaillée de sa collection de livres fournie par son testament[977]. D'une taille considérable, sa bibliothèque comprend des œuvres d'une variété non négligeable[978] ; comme son père, il léguera ses ouvrages juridiques à Jean III, le seul de ses cinq fils à poursuivre une carrière de juriste.

Alors qu'ils répondent à un besoin très pratique lié à la profession juridique, les livres sont également des objets de luxe à la portée seule des plus nantis[979]. Le livre a donc une double valeur – symbolique et matérielle, preuve de science et de richesse. Jusqu'à la fin du XV^e^ siècle, en dehors des rois et princes ou quelques grands seigneurs bibliophiles, les juristes sont parmi les seuls individus à posséder des bibliothèques conséquentes[980]. Naturellement, les disciplines professionnelles seront très présentes dans ces collections, mais celles-ci n'échappent pas à la règle des bibliothèques médiévales dominées par les ouvrages religieux[981]. Au même moment où la future classe de robe commence à s'établir, la noblesse traditionnelle est en train de s'approprier le manuscrit comme attribut de son statut, notamment au travers de luxueux livres d'heures. A la fois marqueurs sociaux et outils de dévotion, ces manuscrits sont très demandés et par conséquent seront produits en grande quantité[982]. L'essor de la production de livres destinés à un public laïc résulte principalement de deux facteurs : l'intérêt pour les ouvrages pieux au sein de la l'aristocratie, et l'illustration de textes profanes reflétant les valeurs et les idéaux de la classe chevaleresque[983]. Le livre, anciennement réservé à l'Eglise et à la science théologale, devient doublement la propriété de la

[977] *Ibid.,* p. 317.

[978] Pour le résumé du contenu de cette collection de livres, c*f. infra,* p. 218.

[979] A titre d'exemple, au début du XIV^e^ siècle, deux volumes de droit coûtaient douze francs d'or ce qui représente plus que le salaire annuel du procureur de la commune lyonnaise R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 317-18.

[980]Egalement les théologiens et les médecins, deux autres types de « gens de savoir », possèdent des bibliothèques personnelles. J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 89-91.

[981] P. Kibre, « The Intellectual Interests Reflected in Libraries of the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Journal of the History of Ideas*, vol. 7, n° 3, 1946, p.276-277.

[982] Sorte de « bestseller » du XV^e^ siècle, le livre d'heures est une version simplifiée et laïcisée du bréviaire, servant l'individu dans ses dévotions quotidienne. Suivant une forme de base très variable et adaptable à la personnalité du propriétaire, ces livres de prières sont très populaires grâce en partie aux développements importants dans le domaine de la piété personnelle. D'abord favorisés par les princes et la haute noblesse, les livres d'heures deviennent progressivement accessibles pour un secteur élargi de la société, notamment auprès des femmes. Un autre facteur dans la popularité de ces outils de dévotion est la modification des classes sociales. Avec des ressources financières considérables, une sensibilité à l'individualisme de la *devotio moderna* et une envie d'afficher leur richesse, les nouveaux hommes des classes marchandes et de la nouvelle noblesse sont également friands des livres d'heures. Or, cette grande quantité de manuscrits enluminés représente une large gamme de qualité et une variété de sujets, résultant d'une production optimisée dans les ateliers. L'exemple de l'atelier du Maître de Boucicaut à Paris dans les années 1405-1420 est exemplaire d'une part de l'organisation qui permet une optimisation du travail de collaboration et de l'autre de la diversité proposée par les artistes qui produisent en fonction des demandes des individus ou bien d'une demande anticipée du marché. C. G. Andrews, « The Boucicaut Masters », p. 29-38.

[983] B. Buettner, « Profane Illuminations, Secular Illusions... », p. 75-90.

noblesse : les livres d'heures permettent d'afficher une piété et une richesse matérielle, alors que les romans et les ouvrages historiques matérialisent des traditions orales, devenues quasi-sacrées grâce à leur association avec la signification culturelle de l'écrit.

Compte tenu de l'importance qu'ils attachaient à la « clergie » et de leur sensibilité aux signes nobiliaires, il n'est guère surprenant de trouver d'importantes collections de manuscrits chez les officiers. Leurs bibliothèques sont un outil de travail, une preuve de leur culture savante, ainsi qu'une manifestation de leur richesse et leur sophistication – bref un signe de leur appartenance à l'élite. Pendant le XV^e^ siècle, les membres de la famille Jouvenel (plus tard connue sous le nom de Juvénal des Ursins)[984] seront très actifs en tant que collectionneurs et commanditaires de manuscrits souvent richement décorés[985]. Naturellement, les livres d'heures seront bien représentés dans ces collections. En 1446, année de son mariage avec Marie de Montbéron, Michel Jouvenel des Ursins, bailli de Troyes, commande un tel ouvrage pieux, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale de France[986] ; la bibliothèque Pierpont Morgan à New York possède un livre d'heures aux armoiries de Jean Jouvenel des Ursins III[987]. La bibliophilie sera également un trait chez les femmes Jouvenel des

[984] Originaire de Troyes, la dynastie des Jouvenel est établie par Jean Jouvenel I^er^ . Après ses débuts en tant qu'avocat dans sa ville natale, il exerce au Parlement de Paris d'abord comme avocat puis comme avocat du roi à partir de 1400. Jean I^er^ occupe de nombreux postes sous Charles VI : en 1388 il est nommé prévôt des marchands de Paris ; en 1413 il devient chancelier du dauphin Louis ; en 1417, il préside la Cour des Aides . Partisan de la paix civile, la famille Jouvenel suit le futur Charles VII en exil ; c'est ainsi que Jean I^er^ est nommé maître des requêtes au Parlement de Poitiers en 1418. En reconnaissance de sa fidélité, il y sera nommé deuxième président du Parlement en 1419, puis président du Parlement de Toulouse en 1420, tout en étant membre du conseil du « roi de Bourges ». Lors de son décès en 1431, il laisse de nombreux enfants issus de son union avec Michèle de Vitry . Plusieurs fils occupent des postes influents au sein des institutions royales et ecclésiastiques, alors que les autres enfants intègrent la noblesse traditionnelle à travers les armes et les mariages. Cette génération marque l'apogée de la dynastie, car ses fils ayant poursuivi des études en droit atteignent les plus hautes positions du gouvernement après des débuts au Parlement : juriste de grand renom, Jean II sera ainsi évêque de Beauvais, de Laon et archevêque de Reims ; Jacques, mènera une double carrière de parlementaire et prélat, étant notamment archevêque de Reims à son tour ; Guillaume se consacre à une carrière laïque mais atteindra le sommet de la hiérarchie gouvernementale lorsqu'il devient chancelier de France en 1445. Les enfants de Jean I^er^ affichent une identité particulièrement aristocratique, signalée par la modification de leur nom de famille. Jean II, historien et théoricien politique, latinise le patronyme, et la famille se rattache à une prétendue parenté avec les puissants Orsini de Rome, devenant ainsi les Juvénal des Ursins. Pour l'histoire de la famille Jouvenel /Juvénal des Ursins *cf.* P.S. Lewis, *Ecrits politiques de Jean Juvénal des Ursins, Tome III : La vie et l'œuvre*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1992, p. 25-75 ; J. Favier, *Dictionnaire de la France médiévale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 537 et p. 544.

[985] P. S. Lewis, *Ecrits politiques de Jean Juvénal des Ursins, Tome III…*, p. 245.

[986] *Horae ad usum Parisiensem*, 1446, enluminure sur parchemin, 155 × 105 mm, Paris, BnF, ms NAL 3113. Reproduction numérique : http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b60005168/f1.planchecontact.

[987] *Heures à l'usage de Tours*, vers 1470, enluminure sur vélin, 147 x 99 mm, New York, Morgan Library, MS M 366. Reproduction numérique :

http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?RelBibsPage=1&ProfileCode=INNOT&RelBibTop=1&HostBibID=77141&TotalRelBibs=49&SEQ=20120909152446&PID=A4MhgR0K626ZmYNKEhFL1Wdc.

Ursins : c'est ainsi que le célèbre *Bréviaire de Belleville*[988] finit entre les mains de Marie Jouvenel des Ursins, religieuse au prieuré royal de Poissy. L'intérêt pour les livres anciens, souvent riches en signification historique, s'affirme avec une acquisition faite par Jacques Jouvenel des Ursins, président de la Chambre des Comptes et avocat du roi sous Charles VII. Le juriste profitera de son rôle dans le procès du duc de Bedford pour se procurer le *Pontifical de Poitiers* (disparu dans l'incendie de l'Hôtel de Ville de Paris en 1871)[989]. La décoration du manuscrit étant jusqu'alors inachevée, il fera exécuter des enluminures de pleine page et remplacer les armoiries du duc déchu par les siennes. Ce projet artistique est non seulement une preuve de la richesse et les goûts du commanditaire, mais également une métaphore matérielle pour les événements politiques. Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France, représente l'apogée de cette dynastie de serviteurs dévoués à la cause royale. Sa collection de livres et ses commandes artistiques traduisent en un riche langage visuel sa réussite socioprofessionnelle ainsi que ses valeurs.

Vers 1440, il commande un luxueux livre d'heures (BnF, ms. NAL 3226) à l'atelier du Maître de Dunois, dont la production a été très prisée par « les piliers de l'entourage royal » tels Jean de Dunois, Simon de Varie, Etienne Chevalier[990]. Son choix d'artiste traduit éventuellement son désir de manifester sa sensibilité aux traditions et valeurs représentées par l'art de ce maître. Continuateur du Gothique international qui évoque la culture courtoise des premiers Valois[991], cet artiste produira un important nombre d'œuvres, dont certaines pour des membres du gouvernement royal cherchant à cacher leurs origines non-nobles derrière des images assimilables aux traditions anciennes. Or, le manuscrit du chancelier se distingue non seulement du fond de commerce de cet atelier, mais aussi des exemples exceptionnels produits pour les riches officiers. La page du Jugement dernier [Figure 136] est représentative du reste des enluminures dans le livre de prières du chancelier : toutes les miniatures sont accompagnées d'une décoration héraldique ou emblématique d'une richesse inouïe. Le blason des Jouvenel est « obstinément répété » et entouré de meubles – comme les figures de l'ours ou de la feuille d'*acanthus mollis* connue à l'époque sous le nom de pied-d'ours ou branche ursine, en référence à leur nom de la famille et leur prétendue parenté avec les puissants Orsini de Rome[992].

---

[988] *Bréviaire à l'usage des Frères Prêcheurs,* Paris, BnF, ms Lat. 10483-10484. Reproduction numérique : [première partie] http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8451634m.r=10483.langEN ; [seconde partie] http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8447295h.r=10484.langEN

[989] J. Stratford & C. Reynolds, « Le manuscrit dit 'Le Pontifical de Poitiers' », *Revue de l'art*, vol. 84, n° 1, 1984, p. 66.

[990] N. Reynaud, « Les Heures du Chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins ... », p. 23-24.

[991] *Cf. supra,* p. 39-41.

[992] N. Reynaud, « Sur la double représentation de Guillaume Jouvenel des Ursins, » *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 44, 1992, p. 57 ; *id.,* « Les Heures du Chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins... », p. 27.

Une décoration héraldique extravagante est également déployée dans un manuscrit commandé par Guillaume Jouvenel des Ursins en 1446, le *Mare Historiarum*[993] dans lequel la représentation de l'individu va bien au-delà des simples motifs armoriaux pour devenir un véritable portrait socio-psychologique[994]. Cet exemplaire de l'histoire du monde écrite par Giovanni Colonna offre au chancelier une autre occasion de revendiquer visuellement les liens avec les Orsini : la répétition des armoiries et des devises du commanditaire (les oursins et les branches oursines vus dans le livre d'heures) créent un rébus pour rappeler le nom des Ursins/Orsini. Ces différents emblèmes se retrouvent notamment dans les lettres décorées sur de nombreux folios, ainsi que dans un format plus élaboré dans la marge du folio 29. Outre l'utilisation d'un langage visuel traditionnel pour identifier le chancellier, ce manuscrit comporte deux représentations novatrices de sa personne. D'abord au premier folio [Figure 137] : cette page remplace la traditionnelle scène de présentation par une image de Guillaume Jouvenel des Ursins, habillé de la robe rouge et le mortier de sa fonction, en visite à l'atelier du copiste. Au-delà de caractériser le commanditaire par les signes honorifiques de sa fonction, cette miniature illustre très clairement son intérêt pour l'art et le savoir. Le portrait servant de frontispice au premier livre (f° 21) [Figure 138] est encore plus original. Deux figures masculines sont présentées en prière face à la Trinité. Grâce à son mortier posé par terre et son manteau rouge aux triples épaulettes blanches, le personnage de gauche est clairement identifié comme le chancelier ; à droite figure un chevalier habillé d'une cotte aux armes des Jouvenel des Ursins, son heaume déposé à ses genoux. Ces deux personnages à la physionomie identique représentent les deux facettes du statut social de Guillaume Jouvenel des Ursins, à la fois serviteur royal et chevalier d'armes[995]. Cette double identité peut trouver une explication dans les écrits politiques du frère du chancelier, qui rappelle l'importance des armes et des lois dans le bon gouvernement au sommet duquel le chancelier seconde le roi[996].

Les livres d'heures connaîtront une grande popularité auprès des officiers de tous niveaux qui utilisent les manuscrits non seulement dans leur vie religieuse mais aussi dans l'affichage d'une réussite sociopolitique. Ces amateurs d'art font appel aux peintres qui servent la cour, afin de s'associer aux grands du royaume à travers leurs artistes et leurs goûts partagés. Exemplaire de cette pratique, Simon de Varie[997] utilisera son livre d'heures pour donner une forme visuelle à son

[993] Paris, BnF ms Lat. 4915. Reproduction numérique : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000905v.

[994] P.S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies... », p. 263-65; N. Reynaud, « Sur la double représentation… », p. 50-57; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 112-13.

[995] P.S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies... », p. 264 ; N. Reynaud, « Sur la double représentation… », p. 57.

[996] P.S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies... », p. 265.

[997] Issu d'une famille de marchands anoblie en reconnaissance de leur dévouement à la cause royale et proche de l'argentier Jacques Cœur, Simon de Varie représente une autre sorte d'officier dont le service n'est pas

appartenance politique[998]. Partagé aujourd'hui entre les collections de la Bibliothèque royale des Pays-Bas et du Musée Getty, ce manuscrit est le produit d'un travail d'équipe dont les membres représentent certaines des plus grandes figures artistiques du milieu royal. Réalisées vers 1455, les miniatures sont divisées en deux groupes stylistiques qui évoquent chacun l'appartenance politique et la sophistication culturelle du commanditaire. Le premier groupe, comportant les illustrations les plus nombreuses (les quatre Evangiles, la majorité de l'Office de la Vierge, les Petites heures de la Croix, et les Psaumes de pénitence), a été réalisé par deux des plus importants continuateurs du Maître de Bedford, peut-être le Maître de Dunois et le Maître de Jean Rolin II[999]. Exécutées dans un style rappelant l'ancienne mode du début du XV^{e} siècle [Figure 143], ces miniatures démontrent que Simon de Varie est client des artistes au service de hautes figures chevaleresques, comme Prigent de Coëtivy ou le comte de Dunois[1000].

Or, ce style parisien fondé sur les traditions du Gothique international commence à être concurrencé par les innovations étrangères à la production sclérosée de la capitale. On a vu la pulsion donnée par les artistes venus du Nord[1001] ; il y a un deuxième courant novateur, particulièrement favorisé par la cour de Charles VII. Il s'agit bien sûr de l'art de Jean Fouquet [Figure

fondé sur une expertise juridique acquise lors des études, mais sur une fortune et un savoir financiers mis à la disposition du roi. Son père Renaud de Varie, riche marchand-drapier de Bourges, prête d'immenses sommes à Charles VII ; ses fils Guillaume et Simon seront également impliqués dans les finances du royaume, initialement en s'associant à l'incontournable Jacques Cœur . Guillaume de Varie joue un rôle fondamental dans l'ascension fulgurante de l'argentier de Charles VII entre 1444 et 1451 ; il occupera lui-même des postes à haute responsabilité dans l'administration financière du royaume servant dans le Languedoc comme contrôleur des revenus extraordinaires en 1448 puis général des finances à partir de 1461. Ayant laissé beaucoup moins de traces que Guillaume, Simon de Varie semble avoir travaillé surtout comme assistant de son frère brillant. Il n'en reste pas moins que le cadet a été impliqué dans les intrigues de Jacques Cœur et dans les affaires du royaume, ce qui lui permet d'agrandir sa propre fortune et prestige. Tout comme son frère, l'arrivée de Louis XI sera avantageuse pour Simon de Varie qui occupe l'ancien poste de son frère en tant que contrôleur des revenues extraordinaires pour le Languedoc à partir de 1461. Il sera remplacé dans cette charge le 24 avril 1463 : l'acte enregistrant ce changement étant la dernière trace de Simon de Varie, il est probable que son décès se situe peu avant cette date. Pour l'histoire de la famille de Varie *cf.* F. Avril, « Simon de Varie, Patron of the Hours », dans *The Hours of Simon de Varie,* James H. Marrow (éd.), Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 118-125.

[998] F. Avril, « Le destinataire des Heures « Vie à mon désir » : Simon de Varie », *Revue de l'art*, vol. 67, n° 1, 1985, p. 33-34 ; J. H. Marrow, « Miniatures inédites de Jean Fouquet : les Heures de Simon de Varie », *Revue de l'art*, 1985, vol. 67, n° 1, p. 7-32.

[999] J. H. Marrow, « Miniatures inédites de Jean Fouquet ... », p. 13-14 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 137.

[1000] J. H. Marrow, « Miniatures inédites de Jean Fouquet ... », p. 14.

[1001] Les innovations des artistes originaires des anciens Pays-Bas bourguignons arrivent dans la capitale française dans la deuxième moitié du XV^{e} siècle, avec des maîtres comme André d'Ypres ou son fils, Colin d'Amiens . La génération suivante continuera dans ce style, soit grâce à une formation dans les ateliers de tels artistes (dont le cercle du Maître des Heures d'Anne de Bretagne), soit avec les vagues successives d'immigrés, comme Gauthier des Campes. *Cf. supra,* p. 26-27 et p. 41-53.

142], auteur de six feuillets peints des *Heures de Simon de Varie*[1002]. La présence de deux styles d'une différence très marquée dans un même manuscrit témoigne de la collaboration entre artistes de différents ateliers pour élaborer l'illustration d'une seule œuvre. Par ailleurs, le recours à deux peintres traduit une double volonté du commanditaire : grâce à la contribution des héritiers du Maître de Dunois, il se conforme aux goûts traditionnels et s'associe à un passé aristocratique idéalisé ; en employant les innovations de l'artiste favori et quasi-exclusif de la cour de Charles VII, il met en avant sa place privilégiée au sein du milieu royal. Enfin, cette commande reflète non seulement la fierté du parvenu, évidente dans l'étalage héraldique et son apparence chevaleresque, mais aussi la tournure positive que prend sa carrière à ce moment, à commencer par l'anoblissement de sa famille et son retour en grâce après la catastrophe de Jacques Cœur à qui les Varie sont intimement liés[1003].

Comme leurs pairs (dont certains, tels que les Robertet, leur seront alliés par le mariage), les Le Viste peuvent être qualifiés de bibliophiles[1004]. Jean II a énuméré les *multum pulchros libros* dans son testament, précisant qu'il les avait lus et étudiés. Sa collection, évaluée à trente ou quarante volumes[1005], comportait bien sûr des ouvrages juridiques, mais d'autres domaines sont également représentés. La religion est une catégorie importante avec les *Etymologies* d'Isidore de Séville, les *Sentences* de Pierre Lombard, la *Chronique pontificale* de Bernard Gui, ainsi qu'un bréviaire *notatum cum cantu*. La philosophie et la littérature chevaleresque complètent cette bibliothèque qui comptait l'*Ethique* d'Aristote aux côtés de plusieurs romans en français dont un *Lancelot et le Saint Graal* et probablement un exemplaire du *Roman de la Rose*[1006]. A son décès, la bibliothèque de Jean II est partagée entre ses enfants selon leur vocation. Barthélemy, religieux à l'Abbaye d'Ainay reçoit le « livre des Fleurs des saints », les *Sentences* de Pierre Lombard ainsi que l'*Ethique* d'Aristote ; Albert , l'autre fils religieux, obtient le bréviaire[1007] et « le livre des Soliloques du bienheureux Isidore couvert de vert et ses décrétales dans lesquelles [Jean II] a étudié »[1008]. La Bible du testateur doit toujours rester dans la maison de la rue du Palais, toutes deux donc héritées par Antoine I^{er} ; alors que son fils Jean III, seul juriste de la fratrie reçoit les usuels de sa profession.

[1002] J. H. Marrow, « Miniatures inédites de Jean Fouquet ... », p. 14 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 136-139.

[1003] J. H. Marrow, « Miniatures inédites de Jean Fouquet ... », p. 27.

[1004] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 317-20.

[1005] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 220-221.

[1006] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 320.

[1007] *Ibid.,* p. 326.

[1008] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 221.

Bien qu'aucun inventaire ni manuscrit portant leur marque de propriété n'ait été préservé, il n'est pas hasardeux de croire que Jean IV et Antoine II ont possédé chacun leur propre collection de livres. Ils ont vraisemblablement hérité d'un certain nombre de livres de leurs aïeux. A Jean IV revient la Bible ancestrale léguée par son grand-père avec la stipulation qu'elle ne soit jamais aliénée de la maison de la rue du Palais à Lyon. Par ailleurs, compte tenu de sa formation et de sa profession, Jean IV doit avoir à sa disposition les ouvrages indispensables à l'exercice de ses fonctions. Antoine II, en tant que fils aîné du fils aîné de celui qui a hérité les ouvrages juridiques de Jean II, a probablement reçu ces livres qui ont pu lui être utiles dans son travail. Même s'il a dû attendre l'issu favorable d'un long procès l'opposant aux héritiers de Jean IV, Antoine II a sans doute récupéré la Bible de la maison lyonnaise lorsqu'il est devenu chef de famille après le décès de son cousin. Enfin, dans leur milieu professionnel, les deux hommes sont en contact avec des mécènes avertis, ce qui a pu familiariser le commanditaire de la *Dame à la licorne* avec l'art du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, une figure de première importance dans la production de livres peints et imprimés à Paris[1009].

B. La chapelle

Alors que leurs bibliothèques les rattachent indéniablement au monde clérical du savoir, les pratiques religieuses des serviteurs et officiers du roi s'inspirent des habitudes aristocratiques, comme en témoignent non seulement leur prédilection pour les livres d'heures décorés, mais aussi leurs projets artistiques et architecturaux. Les manifestations des sentiments pieux de cette élite laïque trouvent un modèle dans la religiosité royale que les individus imitent selon leurs capacités matérielles, intellectuelles et spirituelles. Une chapelle princière étant l'expression somptueuse de la profondeur de la dévotion, ce type de lieu « s'impose comme une entité fort complexe qui répond à des besoins variés et dont les bâtiments comme le personnel, toujours présents, occupent une place de choix dans l'organisation de l'espace quotidien comme dans le rythme des journées[1010] ». En s'agrégeant à l'ancienne noblesse, les nouveaux hommes adoptent tous les signes marquant leur appartenance à cette classe, notamment la possession d'une ou plusieurs chapelles. Constituée d'un cadre architectural et cérémonial et d'un personnel à entretenir, l'espace ecclésial représente un des services les plus importants dans la vie seigneuriale[1011]. Que ce soit à travers la chapelle castrale ou la

[1009] *Cf. supra,* p. 53-60.

[1010] F. Robin, « Les chapelles seigneuriales et royales au temps de Louis XI », dans *La France de la fin du XV^e siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, sous la direction de Bernard Chevalier & Philippe Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 252.

[1011] *Ibid.,* p. 239.

chapelle familiale d'une église paroissiale, la donation d'un retable ou la fondation d'une messe, le lieu de culte est donc un autre moyen à la disposition des membres de cette classe émergente pour se manifester. Ces expressions de piété à la fois personnelles et publiques offrent donc une source de renseignements sur les individus et leur identité, tant personnelle que collective.

En 1443, la famille Jouvenel des Ursins s'octroie la chapelle Saint-Rémy en la cathédrale de Paris. Outre sa fonction dans la vie spirituelle des propriétaires, l'espace sera à la fois un mausolée familial et un monument à la gloire de la dynastie[1012]. Si seulement les priants du tombeau de Jean I^er^ et de Michèle de Vitry sont toujours visibles aujourd'hui dans la chapelle Saint-Guillaume de Notre-Dame, la disposition originelle de leur tombeau est préservée par un dessin de la collection Gaignières[1013]. Anciennement située dans la chapelle Saint-Remy, la plaque funéraire en cuivre de leur fils Guillaume est également connue grâce à deux dessins de la même collection [Figure 139 & Figure 140][1014]. Les armoiries de Jean Jouvenel I^er^ et de sa femme figuraient dans les vitraux, alors que le couple était également représenté avec ses enfants vivants dans un tableau conservé aujourd'hui au Musée national du Moyen Age [Figure 141]. Présentés comme des types génériques idéalisés et associés à leurs titres prestigieux énumérés dans la bordure inférieure du panneau, les membres de la famille Jouvenel des Ursins projettent l'image d'une grande dynastie unie, représentative des modèles d'excellence sociale traditionnels. Le tableau devait impressionner le visiteur à la chapelle par la richesse et l'honneur que Jean I^er^, sa femme et ses enfants incarnent tout en lui rappelant de prier pour eux.

Les familles de la classe de robe naissante peuvent également construire des chapelles personnelles comme celle bâtie par la famille Robertet[1015] dans l'église de Notre-Dame d'Espérance à Montbrison (Loire). Située à gauche de la quatrième travée du collatéral nord, la chapelle a été établie sous le vocable de saint Michel par Jean Robertet III. Comme ses pairs, il y affiche non seulement sa piété et son espoir de salut, mais également sa réussite sociale, d'abord en s'associant

[1012] P. S. Lewis, *Ecrits politiques de Jean Juvénal des Ursins, Tome III…*, p. 241-45.

[1013] Paris, BnF, Est. Rés. 9, f° 96. Reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7852721&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[1014] P.S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies... », p. 263-265 ; N. Reynaud, « Sur la double représentation… », p. 50-57.

[1015] Après les Jouvenel des Ursins qui représentent les officiers dans l'administration juridique et les de Varie, typique des hommes de finances, les Robertet sont exemplaires des notaires-secrétaires. Pour cette catégorie de serviteur, comme pour les hommes de loi, le savoir représenté par la lecture et l'écriture (surtout du latin) est indispensable. Or, il ne s'agit pas forcément d'une expertise acquise à l'université, mais de la culture des chancelleries. Néanmoins, les notaires et secrétaires fréquentent souvent les bancs des facultés et, par conséquent, cumulent des postes dans les administrations. Pour l'histoire de cette famille alliée aux Le Viste par le mariage entre Jeanne Le Viste, fille d'Antoine II, et Jean Robertet V, *cf. infra,* p. 324 note 1452.

à un sanctuaire à forte connotation politique[1016]. Depuis sa fondation en 1223 par le comte Guy IV, la collégiale Notre-Dame d'Espérance est identifiée à la maison régnante du Forez. Fondée « en l'honneur de Dieu et de la bienheureuse Marie toujours Vierge », l'église reflète cette dévotion ainsi que l'identification avec la maison comtale en la forme d'une statue anciennement placée dans le chœur. Représentant la Vierge Marie, l'œuvre reposait sur un socle entourée d'une ceinture portant la devise « Espérance », emblème de l'ordre chevaleresque de Notre-Dame du Chardon créé en 1370 par Louis II duc de Bourbon et comte de Forez[1017]. En effet, à cette époque, la région fait partie des domaines des ducs de Bourbon et de telles références visuelles à la maison ducale fait de Notre-Dame d'Espérance une « église politique », où se manifeste « l'idéologie princière » qui se traduit par la représentation des armoiries et des insignes des Bourbons[1018]. En érigeant son monument familial sous la forme d'une chapelle funéraire dans la collégiale de Montbrison, Jean III laisse la marque des Robertet non seulement dans la plus importante église de sa ville natale, mais aussi dans le programme célébrant la maison de Bourbon.

L'inscription sur l'épitaphe de Jean III [Figure 144] explicite sa carrière et ses liens politiques : C'EST [A] VOUS, O SAINT MICHEL QUE JE CONSACRE CET AUTEL, MOI JEAN ROBERTET, PENDANT QUE JE MARCHE A LA SUITE DE TROIS ROIS ET DE TROIS DUCS. LA J'AI DEPOSE MON AÏEUL, MON EPOUSE, MON PERE ET MA MERE, QUE CETTE CHAPELLE SOIT AUSSI LE LIEU DE MA SEPULTURE[1019]. Le choix de saint Michel comme patron de la chapelle familiale sert toujours un double objectif spirituel et temporel. En cherchant la faveur de cet acteur important du Jugement dernier, Robertet espère éventuellement faire pencher la balance ultime en sa faveur. Or, l'archange joue un rôle également dans la vie terrestre du commanditaire, impliqué dans l'Ordre de Saint-Michel. Fondé par le roi Louis XI en 1469 en réaction aux éventuelles hostilités du duc de Bourgogne, l'ordre regroupe à l'origine 15 membres choisis parmi les meilleurs chefs militaires, les partisans les plus loyaux ou bien des pairs peu fiables, comme son frère Charles de France ou le duc Jean II de Bourbon. Le fonctionnement de cet outil politique hautement stratégique et symbolique est assuré par les quatre « techniciens » prévus dès sa fondation : un chancelier, un trésorier, un héraut d'armes et un greffier[1020]. Etant le premier à occuper ce dernier office, Jean Robertet III se trouve ainsi introduit dans le cercle privilégié des premiers chevaliers du royaume, tel

[1016] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 695.

[1017] C. Guibaud *et al.*, *Montbrison, un canton en Forez*, Lyon : Inventaire general du patrimoine culturel, Région Rhône-Alpes/Les editions Lieux Dits, 2008, p. 38.

[1018] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 695-696.

[1019] *Hec Robertus struxi tibi sacra Joannes/Tres reges Michael dum sequor atque duces/Hic ego avum posui uxorem que ambosque parentes/Me functum terris ista sacella tegant*. Traduction par O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 696, note 10.

[1020] F. Avril, *Jean Fouquet : Peintre et enlumineur du XVe siècle*, Exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 25 mars – 22 juin 2003, Paris, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2003, p. 259.

qu'on le voit représenté sur le frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*[1021]. Attribué à Jean Fouquet, cette image célèbre la fondation de l'ordre avec les portraits des membres originels. En tant que fondateur royal, Louis XI tient la place d'honneur assis sur un trône au centre de la composition ; il est entouré des chevaliers à droite (dont son frère Charles de France) et à gauche (dont Jean II de Bourbon et Antoine de Chabannes). Au fond, les quatre officiers sont représentés : à la gauche du roi se tiennent le héraut nommé Mont-Saint-Michel et le trésorier, Jean Bourré ; occupant la place plus prestigieuse à sa droite, se trouvent le chancelier de l'ordre Guy Bernard, évêque de Langres et Jean Robertet, greffier[1022].

La figure de saint Michel dans la chapelle Robertet rappelle non seulement les liens du commanditaire avec le milieu choisi de la chevalerie française, mais elle équilibre aussi le « *curriculum vitae* » que le commanditaire détaille sur son épitaphe. Si l'église Notre-Dame d'Espérance matérialise le souvenir de son service auprès des ducs de Bourbon, la figure de saint Michel en fait autant pour son activité à la cour des rois de France. Enfin, en rajoutant à son épitaphe la liste des parents qui l'accompagnent dans la sépulture, le défunt souligne la valeur primordiale de loyauté incarnée par sa famille qui a fourni plusieurs officiers aux ducs de Bourbon et aux rois de France. Ce monument préserve la mémoire familiale et avance les ambitions pour les générations suivantes, car les ancêtres et la postérité, tout comme le commanditaire, sont représentés dans cet espace par les multiples emblèmes héraldiques [Figure 145] et associés aux princes qu'ils servent depuis des générations.

Le modèle pour ce type d'entreprise religieuse réside dans des exemples princiers comme la chartreuse de Champmol, fondée par le duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Le quatrième fils du roi Jean II y crée un site majestueux qui servira de monument funéraire et dynastique pour la nouvelle maison ducale dont le prestige vient non seulement de ses origines royales mais aussi de son pouvoir

---

[1021] BnF, ms Fr. 19819, f° 1. Reproduction numérique:

http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=8004607&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[1022] Le rôle que Jean Robertet III joue dans l'Ordre de Saint-Michel l'implique non seulement lors des réunions officielles, mais éventuellement dans la commande du manuscrit des *Status de l'ordre de Saint-Michel*. L'ordonnance de fondation prévoit effectivement que :

> ung autre officier apellé greffier, lequel sera tenu de faire deux livres en parchemin, Desquelz sera escripte la fondation de ce présent ordre et les statuz, causes et ordonnances d'icellui. Au commancement esquelz livres sera faicte une hystoire de la représentation du souverain et desdits XV. Chevaliers premièrement mis et nommez…audit ordre cy dessus nommez.

Jean Fouquet est un artiste connu et sollicité à la cour, notamment par des officiers comme Jean Robertet qui procure un livre d'heures (Morgan Library MS M. 834, http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v1=2&ti=1,2&Search_Arg=robertet&Search_Code=GKEY^&CNT=50&PID=pBEUY8CE_wLPdNle-F1ObhFly&SEQ=20130530050358&SID=1) réalisé par Fouquet, suivi de Jean Colombe. L'art de Fouquet n'étant pas inconnu de celui qui est « tenu de faire » exécuter les livrets des statuts, il est tout à fait plausible que Robertet ait engagé Fouquet pour réaliser ce manuscrit. F. Avril, *Jean Fouquet* ..., p. 259.

et son richesse. Bien qu'à une échelle moindre, les chapelles personnelles des nouveaux nobles partagent les mêmes objectifs, étant à la fois un lieu de spiritualité et un monument à la réussite, la position et la fortune d'une dynastie. Une obligation pour le propriétaire d'une chapelle est de doter l'espace des fournitures et du personnel nécessaires au bon fonctionnement d'un lieu consacré. La fondation d'une chapelle comprend la fondation de messes dites à la mémoire des ancêtres, alors que diverses formes artistiques viendront enrichir ces lieux : toutes ces commandes, qu'elles soient matérielles ou liturgiques, mettent en avant les ambitions du propriétaire. Il n'est donc pas étonnant de voir dans de nombreux exemples connus de l'art religieux de la fin du Moyen Age, un double programme servant les intérêts spirituels et temporels des commanditaires issus du milieu de l'administration princière ou royale en France.

Les formes courantes de l'art dévotionnel et religieux seront ainsi très prisées par les membres de cette classe émergente qui se servent de ces objets pour fournir des espaces sacrés. Etienne Chevalier[1023], notaire secrétaire et proche conseiller de Charles VII, emploie les talents de Jean Fouquet pour créer non seulement un livre d'heures considéré comme « le chef d'œuvre incontesté » de l'artiste[1024], mais aussi un diptyque [Figure 146] pour l'église Notre-Dame de Melun[1025]. A l'origine destiné à accompagner la tombe d'Etienne Chevalier, le tableau est partagé aujourd'hui entre la Gemäldegalerie de Berlin et le Musée royal à Anvers. Alors qu'elle devait servir d'épitaphe, cette œuvre est une version très originale du diptyque dévotionnel mis au point par

[1023] Issu d'une famille d'officiers enrichis, Etienne Chevalier commence sa carrière au service du duc de Richemont, pour finir sous Charles VII . Notaire secrétaire du roi en 1442, il occupera également de nombreux offices dans les finances royaux, étant contrôleur général des aides de Languedoïl et de Languedoc (1443-1444), puis d'Outre-Seine (1445-1446) ; contrôleur général du royaume (1447-1452) ; trésorier de France pour l'Outre-Seine (1452-1463) ; maître des comptes (1449) ; et trésorier de France pour Languedoïl (1463-1474). Outre ses responsabilités reliées à la fiscalité et la trésorerie royales, il s'affaire à de nombreuses missions diplomatiques. Il est un des plus proches conseillers de Charles VII dont il sera également l'exécuteur testamentaire. Disgracié à l'avènement de Louis XI, Etienne Chevalier retrouve rapidement faveur, en reconnaissance de son refus à participer à la Ligue du Bien Public. Sa descendance continuera à servir les rois de France. Son fils Jacques, né de son union avec Catherine Budé, devient notaire secrétaire et sera maître des comptes de 1468 à 1492. Pierre Chevalier, petit-fils d'Etienne et fils de Martin, sera notaire secrétaire et greffier à la Chambre des comptes de Paris jusqu'en 1509 lorsque il cède ce poste à son propre fils Etienne. Ces générations ultérieures s'allieront, comme le fait Etienne I^{er}, avec des grandes familles d'officiers : Jacques épouse Jacqueline Le Picart et leur fils épouse Marie Guillard. Pour l'histoire de la famille Chevalier, *cf.* A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 94-95 et II, planche XXXI ; J. Favier, *Dictionnaire de la France médiévale*, p. 267.

[1024] Seul livre d'heures à avoir été entièrement peint de la main de Fouquet, il reste aujourd'hui 47 feuillets peints du manuscrit originel. Démembré au XVIII^{e} siècle, il est aujourd'hui partagé entre la British Library (*David en prières*), le musée du Louvre (*Charité de saint Martin* et *Sainte Marguerite*), la Bibliothèque nationale de France (*Sainte Anne et les Trois Marie*), le Metropolitan Museum à New York (*Dextre de Dieu chassant les démons*), la Collection Lord Beardsted, Upton House à Londres (*Saint-Michel*), la collection Wildenstein du musée Marmottan à Paris (*Saint Vrain guérissant des possédés*), et la Musée Condé à Chantilly qui conserve quarante miniatures. F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 133-136 ; F. Avril, *Jean Fouquet ...*, p. 193-217.

[1025] F. Avril, *Jean Fouquet ...*, p. 121-130 ; F. Elsig*, La Peinture en France au XVe siècle,* p. 42.

Roger van der Weyden. Si l'on compare la pièce de Fouquet à un exemple weydénien comme la *Vierge à l'enfant de Philippe de Croy*[1026], leur parenté est évidente dans la formule juxtaposant l'image du commanditaire à celle de la Vierge à l'Enfant. Chaque artiste distingue ses deux sujets par la création de deux milieux distincts. Le modèle weydénien emploie deux fonds abstraits différenciés par la couleur : le monde terrestre de Philippe de Croy est indiqué par la couleur noire, alors que l'utilisation d'un fond doré pour Marie sert à suggérer à la fois l'atemporalité et la gloire céleste. Fouquet aussi crée un contraste entre les deux espaces, mais renforce cette distinction en employant deux modes de représentation. Accompagné de son patron saint Etienne, Chevalier se tient devant un décor classicisant ; ces deux figures masculines sont rendues dans un style hyperréaliste dont la vraisemblance reproduit l'expérience d'une vision concrète et réelle. Le domaine éternel du Christ et de sa mère est évoqué par un motif constitué de la répétition de séraphins rouges et chérubins bleus entourant le trône de la Vierge tenant l'Enfant sur son manteau d'hermine. Rendue avec un formalisme extrême, cette caractérisation iconique de la Vierge incorpore ses identités de reine des Cieux, du trône de la sagesse et de mère de Dieu et pousse la définition de l'idéal de beauté féminine vers l'abstraction des formes stéréométriques.

L'efficacité et la popularité de ce type d'œuvre sont attestées par le portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins par Fouquet [Figure 134][1027]. Bien que cette image ne représente que le chancelier, on peut déduire qu'il s'agit à l'origine d'une double représentation du commanditaire en prière devant un saint personnage. Présenté de trois-quarts devant un prie-Dieu, il se tient les mains jointes et semble regarder dans le vide, cette présentation et le cadre décoratif rappelant le côté gauche du diptyque d'Etienne Chevalier. Comme celui-ci, Guillaume Jouvenel des Ursins est placé dans un intérieur au style classicisant marqué par une somptuosité extrême. Or, la comparaison des deux portraits permet également de constater une différence importante résultant de l'insistance avec laquelle l'héraldique des Jouvenel des Ursins est répétée dans son portrait. Etienne Chevalier ne s'identifie que par la présence de son saint patron et son prénom gravé sur la base du pilastre derrière le commanditaire. Le chancelier se tient seul devant un fond recouvert d'une multitude d'emblèmes personnels : les ours soutiennent des écus héraldiques au-dessus du feuillage homonyme des branches-ursines[1028], qui forment les pilastres dorés encadrant des plaques de

[1026] Roger van der Weyden, *Vierge à l'enfant de Philippe de Croy*, huile sur bois, vers 1455-1460. Le panneau de gauche représente la *Vierge à l'enfant* (49 x 31 cm) et se trouve à San Marino, Californie, Henry E. Huntington Library (reproduction numérique: http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/w/weyden/rogier/15podipt/2croy1.html&find=croy). A droite figure un *Portrait de Philippe de Croy en prière* (49 x 30 cm) conserve à Anvers au Musée royal des Beaux-arts (reproduction numérique: http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/w/weyden/rogier/15podipt/2croy2.html&find=croy).

[1027] F. Avril, *Jean Fouquet* ..., p. 110-117.

[1028] *Cf. supra,* p. 217.

marbre. Bien qu'il ne soit pas représenté avec la robe de son office, Guillaume Jouvenel des Ursins est richement habillé. Il porte un pourpoint de velours écarlate doublé de fourrure typique de la mode masculine du milieu du XV^e^ siècle ; une lourde aumônière faite de brocart d'or et doublée de soie rouge est accrochée à sa ceinture. Ainsi rajoutés aux armoiries et au luxe de l'intérieur, les vêtements sont clairement une indication de la richesse et du statut social élevé du commanditaire. Or, les mains tenues en prière, il se trouve dans une posture d'humilité devant un prie-Dieu surmonté d'un riche coussin sur lequel est placé son livre d'heures.

Composé d'un portrait du donateur peint en prière et (à l'origine) d'une représentation de la Vierge à l'enfant, les diptyques sont multifonctionnels. Du point de vue purement matériel, ces tableaux prouvent la fortune et la position sociale des commanditaires qui peuvent se procurer les services des meilleurs artistes de la cour royale. La fonction commémorative du portrait vise également l'avenir : servant souvent d'épitaphe dans un contexte funéraire, une telle image fixe à jamais l'apparence du commanditaire sur un monument dont le réalisme recrée fidèlement la physionomie et reproduit chaque détail vestimentaire pour signifier le statut social. Opposés formellement par les différences entre leurs arrière-plans et leurs aspects stylistiques, les deux panneaux sont néanmoins connectés pour matérialiser la jonction entre le terrestre et le céleste que l'on cherche à atteindre à travers les pratiques spirituelles. Cette confrontation entre le commanditaire et les figures divines donne une forme visuelle à ce que le fidèle imagine lors des exercices dévots. Preuve de sa piété, l'image illustre la récompense d'un tel dévouement : il s'agit non seulement de la rencontre mystique que l'on espère réaliser dans sa vie spirituelle, mais également la rencontre céleste et éternelle que l'on veut atteindre dans l'au-delà. Malgré la nature de prime abord personnelle des diptyques dévotionnels, ces œuvres demeurent des images à exposer qui reflètent la nature publique et démonstrative de la piété masculine de cette époque[1029] : dans ce cas, le sentiment religieux associé à la représentation de soi sert à projeter une image publique.

Fouquet n'est pas le seul peintre à être sollicité pour réaliser des œuvres qui serviront dans la vie spirituelle des commanditaires. Pour faire réaliser leurs œuvres de dévotion, les fonctionnaires au service des rois de France choisiront des artistes dont les qualités stylistiques expriment la sophistication et les appartenances sociopolitiques du commanditaire. Les retables seront une autre forme d'art religieux permettant de projeter une image publique tout en accomplissant les devoirs spirituels. Tel est la nature du *Triptyque de Dreux Budé* [Figure 19], œuvre éponyme du Maître de

[1029] A.G. Pearson, « Personal Worship, Gender and the Devotional Portrait Diptych, » *Sixteenth Century Journal*, vol. 31, n° 1 (Spring 2000), p. 117-120.

Dreux Budé (alias André d'Ypres)[1030]. Notaire secrétaire du roi et beau-père d'Etienne Chevalier[1031], Dreux Budé I[er] est à l'apogée de sa carrière dans les années 1450[1032], période où il engage l'artiste à réaliser ces trois panneaux destinés à orner un espace de prière domestique ou éventuellement la chapelle qu'il fonde dans l'église Saint-Gervais-Saint-Protais à Paris[1033]. Il n'est sans doute pas anodin que Dreux Budé ait fréquenté la même paroisse que Jean Paillart, responsable pour la gestion financière du tableau du Parlement réalisé par l'atelier du Maître de Dreux Budé[1034]. Les liens étroits qui se tissent dans ce milieu dépassent les intérêts socioprofessionnels, se renforçant grâce à l'art et à la religion.

Reflétant l'influence des développements et innovations artistiques du Nord sur l'art parisien de la seconde moitié du XV[e] siècle, ce retable compte parmi le corpus d'œuvres de la première génération de l'atelier dont les modèles pour la *Dame à la licorne* sont issus. Effectivement, la production de ce seule cercle d'artistes, à commencer par le Maître de Dreux Budé jusqu'aux œuvres du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, illustre l'importante utilisation des différentes formes de l'art religieux que font faire les membres de la classe des fonctionnaires royaux. Louis Malet de Graville[1035], Amiral de France, conseiller du roi et beau-frère de la fille aînée de Jean Le Viste IV, fait appel aux talents de Colin d'Amiens pour concevoir le groupe sculpté de la *Mise au tombeau* destiné à sa chapelle castrale à Malesherbes[1036]. Le Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne est la source pour de nombreuses modèles de vitraux réalisés pour des clients issus du milieu royal : outre la très prestigieuse rose occidentale de la Sainte-Chapelle qu'il élabore pour Charles VIII, il a fourni les modèles pour des verrières commandées par des membres de la nouvelle noblesse, comme le vitrail de la *Vie de saint Marie-Madeleine*, offert vers 1495 à l'église Saint-

[1030] *Cf. supra,* p. 47-50.

[1031] Etienne Chevalier épouse Catherine Budé, fille de Dreux I[er], en 1444. Les familles Budé et Chevalier seront liées aux Le Viste à travers les alliances maritales qui nouent leur vaste réseau socioprofessionnel [Tableau 3 **&** Tableau 4]. A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, II, pl. XXV.

[1032] Dreux Budé accumule de nombreux postes outre sa charge de notaire et secrétaire royal ; il sert les rois Charles VII et Louis XI en tant qu'audiencier dans la chancellerie et Garde du Trésor des Chartes ; il est également nommé prévôt des marchands en 1452. Sa descendance continuera à servir les rois de France dans diverses fonctions et son petit-fils Guillaume sera une figure éminente de l'humanisme français. Pour l'histoire de la famille Budé *cf.* A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 67-68 et II, planche XXV ; A. Jouanna *et al.*, *La France de la Renaissance*, Paris Editions Robert Laffont, 2001, p. 665-667.

[1033] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 67 ; Ch. Sterling, *La Peinture médiévale...*, II, p. 58-59.

[1034] Ph. Lorentz, *La Crucifixion…*, p. 40 n. 65.

[1035] Pour l'histoire de la famille Malet de Graville, *cf. infra,* p. 379 note 1720.

[1036] *Cf. supra,* p. 42.

Gervais-Saint Protais par Christophe de Carmone et Radegonde de Nanterre[1037], cousine de Geneviève de Nanterre épouse Le Viste. Ces commandes artistiques exécutées dans le style initié par le Maître de Dreux Budé s'apparentent à la fois par leur style et par l'identité des commanditaires souvent issus du même milieu[1038]. Ceux-ci font appel à ces peintres non seulement parce qu'ils admirent leurs qualités artistiques mais aussi parce que ces mêmes aspects esthétiques peuvent signaler l'appartenance à la cour royale. Alors que certains exemples comme les livres d'heures ou les diptyques dévotionnels peuvent être conçus pour une utilisation intime, d'autres comme le vitrail servent de monument personnel dans un cadre public, contribuant à l'expérience religieuse collective. Quelle que soit l'utilisation ou la localisation de tels objets, ils fonctionnent toujours dans le contexte d'une stratégie sociale. Le choix de l'artiste, de l'endroit, de la forme d'un projet artistique ou architectural sont quelques éléments qui mettent en évidence le statut de l'individu, l'importance de sa famille ou les liens socioprofessionnel d'un réseau tout en répondant à des besoins religieux.

Très tôt, les Le Viste emploient des espaces sacrés non seulement à des fins spirituelles, mais aussi pour renforcer la concrétisation de leur statut social. Bien que très peu de restes nous en soient parvenus, il n'est guère hasardeux de présumer qu'ils aient employé des formes artistiques comparables aux fournitures et décorations qui remplissaient les lieux de prière et d'enterrement de leurs pairs. Localisée dans la chapelle Saint-Laurent de l'ancienne église Sainte-Croix à Lyon, leur chapelle familiale rattache les Le Viste au prestigieux groupe épiscopal[1039]. Au XIV^{e} siècle, Lyon comptait douze paroisses ; celles rattachés à la cathédrale Saint-Jean étaient les plus riches et les plus élitistes[1040]. Alors que ses aïeux avaient fréquenté l'église Saint-Pierre-les-Nonnains, Jean I^{er} se tourne vers le groupe épiscopal pour établir la sépulture familiale dans l'église Sainte-Croix : ce changement de paroisse reflète le glissement social initié par Jean I^{er} qui quitte le monde marchand pour une carrière juridique, ouvrant ainsi la voie à l'ascension pour sa descendance[1041]. L'ambition qui marque sa vie sera évidente même dans sa mort, car le premier docteur ès lois lyonnais aura prévu des funérailles majestueuses avec processions en grande pompe dans huit églises de la ville[1042]. Son fils, Jean II, maintiendra la famille à Sainte-Croix et se servira du lieu de culte pour

[1037] I. Delaunay*, Echanges artistiques...*, p. 225.

[1038] Les clients du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne sont même apparentés par des liens familiaux plus ou moins proches. Par exemple, Radegonde de Nanterre est la cousine germaine éloignée au premier degré de Geneviève de Nanterre, épouse de Jean Le Viste IV .

[1039] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles*, p. 265.

[1040] J.-P. Gutton, *Les Lyonnais dans l'histoire*, p. 57-58.

[1041] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 338.

[1042] *Ibid.,* p. 330-331 et p. 338.

préserver la mémoire des Le Viste, en fondant plusieurs messes en honneur de l'anniversaire de son frère, de ses deux épouses et, bien sûr, du sien[1043] ; ils seront tous enterrés dans la sépulture familiale de Sainte-Croix[1044]. Même si les générations suivantes seront éloignées de la ville de Lyon et, par conséquent, du tombeau familial, elles préserveront la mémoire de leurs aïeux ainsi que le lien avec la chapelle Saint-Laurent ; c'est ainsi qu'en 1482, Jean IV y fonde une prébende et obtient le droit d'inhumation de sa famille jusqu'à la quinzième génération en reconnaissance des services rendus au chapitre[1045]. Or, ni Jean IV, ni sa famille immédiate ne seront ensevelis dans la sépulture de l'église Sainte-Croix à Lyon : son testament précise les mesures à prendre suite à son décès et illustre l'attachement particulier qu'il avait pour les deux lieux primordiaux dans sa vie – Paris, son centre professionnel, et Arcy, son domaine seigneurial.

Deux lieux de prières distincts sont liés à la seigneurie d'Arcy : la chapelle castrale de la demeure et la chapelle seigneuriale située dans l'église paroissiale de Vindecy. Dans son testament[1046], reçu le 9 mai 1500 par les notaires parisiens Simon Baudequin et Pierre Chevalier, Jean IV prévoit « la fondation d'une messe à chacun jour de l'an à tousjours en sa chappelle de Vindecy, ou en sa chappelle dudit lieu d'Arcy ». La chapelle castrale est située dans le tour sud-ouest du manoir [Figure 156] ; on trouve toujours les armoiries Le Viste au-dessus de l'entrée de cette espace [Figure 160]. Les chapelains chargés de la vie spirituelle du château étaient logés dans « la petite tour de la basse-court qui est au plus près de l'estable » ; afin que ce logement soit convenable, le testateur ordonne que George Goutandier, marchand et bourgeois de la ville de Marcigny, « fera mestre en bon estat et convenable, tant en la cheminée que aultres choses nécessaires, comme fenestres, portes et verrière ». Ce même George Goutandier sera chargé de surveiller les travaux dans la chapelle seigneuriale dans l'église de Vindecy, tels que Jean Le Viste IV les a ordonnés.

Les dispositions définies par Jean IV pour sa chapelle dans l'église paroissiale donnent une idée plus précise de l'étendue des commandes artistiques qu'il entreprend et de son désir d'en faire un mausolée en honneur de sa famille maternelle d'où il tenait son autorité seigneuriale ainsi que sa noblesse de sang. Son testament précise justement que Béatrix de la Bussière et les « chevaliers jadis

[1043] Le registre des anniversaires de l'église Sainte-Croix note les célébrations le 1er mars pour *dom. Jo. lo Vito*, le 24 avril pour *Stephane filie dom. Renaudi de Forio, uxoris dom Jo. Lo Vito quondam*, le 30 juillet pour *Bartholomei lo Vito*, et le 15 septembre pour *Katerine uxoris dom. Jo. lo Vitos*, toutes payées par Jean (II) [*Debet dom Jo. lo Vitos*] G. Guigue et J. Laurent, *Obituaires de la Province de Lyon,* p. 275-278.

[1044] G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, p. 265.

[1045] Arch. dép. Rhône, 10 G 1332, cité dans G. de Valous, *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles* p. 269 et p. 270 note 24.

[1046] Aujourd'hui perdu, le testament de Jean (IV) est préservé partiellement dans la monographie du château. A. et C.-M Fleury, *Le Château d'Arcy ...*, p. 59-63, *passim*.

seigneurs dudit lieu d'Arcy » sont enterrés dans la chapelle qui est alors « de petite valeur…et pourra tomber en ruine et désolation » ; il ordonne, donc, que

> …ladite chapelle soit faicte de pierre de taille tout à l'entour et à voûte, en laquelle seront posées mes armes, et aussi une fenêtre de pierre de taille pour mettre en icelle une belle verrière, en laquelle sera mise une imaige de Notre-Dame…et aussi sera mise d'un côté l'imaige de Monsieur Saint Jehan en ladite verrière, qui présentera à ladite imaige de Notre-Dame ma personne, qui sera abillé en façon de chevalier avec cottes d'armes, en laquelle seront mes armes.

L'importance de cette entreprise est indiquée par les sommes que le testateur y alloue : le maître d'œuvre est autorisé à prendre « toute entièrement…le revenu de toute [la] terre et seigneurie dudit lieu d'Arcy et toutes ses appartenances ».

Quelques restes de ce projet ambitieux ont été préservés, dont les armoiries Le Viste décorent les consoles d'où sortent les nervures des voûtes [Figure 167]. Puisque les rénovations de la chapelle n'ont pas été exécutées du vivant du testateur mais par sa fille Claude et le premier mari de celle-ci, on y retrouve également les armoiries du couple Le Viste-Balsac[1047] [Figure 168]. Bien que sa verrière ne subsiste pas, les ordonnances de Jean IV décrivent un vitrail parfaitement conforme au type courant d'une scène de présentation avec la Vierge recevant un donateur présenté par un saint patron, tel l'exemple de la famille Petitdé dans l'église Notre-Dame de l'Annonciation à Moulins [Figure 165]. Au-delà de leur composition la plus basique, ces deux exemples partagent une forme de lancette identique [Figure 166**]**. Dans la quête de mieux appréhender l'importance du projet de la chapelle Le Viste, il serait tentant d'aller plus loin et chercher une parenté stylistique entre la verrière et d'autres œuvres. On peut éventuellement déceler une ressemblance entre la Vierge du vitrail Petitdé et la figure de sainte Barbe à Vindecy [Figure 170] ; l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne offre également une potentielle source de modèles réalisés dans un style similaire. Enfin, ces similitudes peuvent s'expliquer plus par le simple fait qu'il s'agisse de figures très populaires exécutées selon les conventions esthétiques contemporaines, que par une parenté stylistique précise. Il n'en reste pas moins que la chapelle seigneuriale dans l'église de Vindecy est un espace exploité par Jean Le Viste IV pour laisser une fastueuse image de sa noblesse familiale.

En effet, la magnificence de cet espace devait s'accroître grâce à l'accumulation de riches objets sacrés que Jean IV y lègue, notamment « le calice et les deux burestes d'argent…les trois livres de messe…les chasubles et autres parements d'autel » qui étaient alors gardés dans la chapelle castrale d'Arcy. La pièce maîtresse est « le reliquaire de Monseigneur Saint George … lequel a esté faict en partie d'une offrande que le feu roy Louis [XI]…donna audit lieu et chapelle d'Arcy, à son

[1047] Curieusement, l'écu mi-parti aux armoiries de Claude Le Viste, épouse Balsac, inverse le placement des armes du père et du mari : le blason Le Viste est situé à dextre et celui des Balsac à senestre.

retour de son voiage et pèlerinage qu'il fit à Monseigneur Saint Claude et lors qu'il fut logé en ladite place d'Arcy ». Preuve de la faveur dont le testateur jouissait à la cour du feu roi, le reliquaire fera l'objet d'une importante restauration aux frais de Jean IV qui précise que ce trésor ne doit jamais être « divisé ni partagé » par ses héritiers.

Le soin apporté à la chapelle seigneuriale d'Arcy est nécessaire. Un tel espace est inhérent à la conception même du château, et la fondation ou l'embellissement de la chapelle est un devoir pieux du châtelain : exigeant l'entretien du cadre et du clergé qui y officie, elle représente une dépense considérable[1048]. Du vivant de Jean Le Viste IV, la chapelle castrale située dans la tour sud est le centre de la vie spirituelle à Arcy. C'est en ce lieu qu'est gardée la collection d'objets sacrés du seigneur (dont le reliquaire de saint Georges) et que logent les chapelains. A la fin de sa vie, Jean IV réoriente ses attentions vers un espace sacré public et se concentre sur la chapelle des seigneurs d'Arcy dans l'église paroissiale de Vindecy. Des travaux conséquents visent à rendre le lieu digne de préserver les restes mortels et le souvenir noble de sa famille. Cet espace accueillera les restes du testateur s'il « pace de vie à trespas en [ladite] maison et place d'Arcy » ; pour son enterrement éventuel, il ne s'agira pas d'une simple plaque funéraire, mais d'une véritable crypte que Le Viste ordonne à George Goutandier de faire exécuter au milieu de la chapelle[1049]. Le souvenir du seigneur d'Arcy et de sa famille sera maintenu et leur salut garanti grâce à Jean IV qui, outre la messe quotidienne qu'il veut chantée, fonde une messe perpétuelle devant être célébrée « tous les jours de l'an…c'est assavoir le dimanche du jour, le mardi, le mercredi et le jeudi des trépassés »[1050]. Bien que les rénovations de la chapelle aient été exécutées, ce mausolée ne sera pas réalisé, car Jean Le Viste IV n'est pas dans son château d'Arcy au moment de son décès le lundi 1er juin 1500, mais à Paris. Son lieu de travail sera également son lieu de repos éternel, car sa tombe sera installée dans l'église des Célestins de la capitale[1051].

Jean IV aura également une présence dans l'église parisienne Saint-Eustache à travers l'activité de sa femme. Résidents de la rue du Four et donc membres de la paroisse Saint-Eustache, les Nanterre s'établissent définitivement dans cette église lorsque Mathieu de Nanterre, président du Parlement de Paris, et sa fille Geneviève (épouse Le Viste) acquièrent la chapelle Notre-Dame-de-Pitié, Saint-Adrien et Saint-Hubert[1052]. Jadis située sur le côté gauche du chœur, cette chapelle leur

[1048] F. Robin, « Les chapelles seigneuriales... », p. 237.

[1049] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy ...*, p. 61-62.

[1050] Ces messes seront financées par les trente-quatre livres tournois de rente « en directe seigneurie…prinses et levée au pays du Charrolais ès lieux et villaiges de Chault et Juchault, Longpérier et La Grange », plus six livres prises sur Semur-en-Brionnais. *Ibid.,* p. 59-60.

[1051] *Cf. infra,* p. 245-250.

[1052] E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris...*, IV, p. 82, note 1.

revient avant la fin du XV[e] siècle grâce à diverses fondations que le Président de Nanterre et sa fille y font. En 1472 :

> Maistre Mathieu de Nanterre, conseiller du Roy, nostre sire, et président en sa court de Parlement a fondé en ladicte église Monsieur saint Eustache, à Paris, six obiits sollempnels,… ; lesquels six obiits ledicts marguilliers de ladicte église sont tenuz faire dire, chanter et celebrer à toujours, perpétuellement, comme dict est, moyennant douze escus d'or de rente que ledict maistre Mathieu a donnez et transportez à ladicte œuvre, ainsi qu'il est à plein déclairé es lettres de fondation dattées de l'an de grâce 1472, le vendredi 5[e] jour du mois de juing[1053].

Le 12 mars 1487, Mathieu de Nanterre fait une autre fondation « par devant Baudequin et Chevalier, notaires, d'une messe en la chappelle de Nostre Dame de Pitié et de Sainct Adrien et Sainct Hubert, et pour ce faire a donné le moulin appellé de La Gourdine ; assis en la rivière de Seyne…lors loué 40 livres parisis et diverses rentes[1054] ». Il sera enterré dans cette chapelle avec sa femme Guillemette Le Clerc, et leur souvenir y est préservé non seulement par les prières et les messes, mais également par un tableau sur lequel ils sont représentés en prière et entourés de leurs armoiries[1055].

Leur fille sera très active dans le maintien du culte familial, et en 1502, « Geneviefve de Nanterre, vefve de feu Messire Jehan Le Viste, en son vivant chevallier, sieur d'Arsy, président de la justice des generaulx des Aides » dédie d'importantes revenues afin de financer

> [la] fondation d'une messe quotidienne, chascun jour en l'autel de Nostre Dame de Pitié, Sainct Adrian et Sainct Hubert et deux obits…, moyennant qu'elle a baillé aux marguillers une grande maison neufve, assise rue du Four, où lors demeuroit maistre Jehan de Hacqueville[1056].

Enfin, elle établira une autre fondation :

> … le 18[e] jour d'aprvil, après Pasques, 1505, par devant de La Bretesche et Corrier, notaires… d'une messe basse tous les jours, à neuf heures du matin, et deux obits annuels pour estre ladicte messe dicte en la chappelle Nostre Dame de Pitié, Sainct Adrian et Sainct Hubert…, et pour ce faire a donné une grande maison neufve, assise à Paris, en la rue du Four.[1057]

L'ensemble des commandes artistiques et architecturales que Jean Le Viste et sa famille immédiate passent à des fins religieuses est représentatif des projets entrepris par d'autres officiers. La diversité des œuvres, depuis les objets liturgiques jusqu'à l'érection d'espaces dédiés au culte familial sont typiques des formes de l'art et l'architecture ecclésiastiques de cette époque. La place

[1053] Arch. nat., LL. 1724, f° 29, cité par E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris* ..., IV, p. 82, note 1.

[1054] Arch. nat. LL. 1723, f° 17v, cité par E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris* ..., IV, p. 82, note 1.

[1055] Archives de Paris, *Histoire généalogique des conseillers au Parlement de Paris jusqu'en 1712,* ms 6AZ900, tome 27, f° 15.

[1056] Arch. nat. LL 1723, f° 27v cité par E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris* ..., IV, p. 82, note 1.

[1057] Arch. nat. 1723 f° 33v, cité par E. Raunié, *Epitaphier du vieux Paris* ..., IV, p. 82, note 1.

que ces objets et ces lieux occupent – non seulement dans la vie spirituelle mais également dans la stratégie sociale de Jean Le Viste – est caractéristique de l'utilisation de la culture sacrée que fait cette nouvelle élite laïque. Prises isolément, ces commandes peuvent apparaître comme une collection d'exemples disparates. Or, elles témoignent justement de la grande diversité de projets engagés par ces hommes afin de reproduire le modèle aristocratique tout en avançant leurs intérêts socioprofessionnels. Il ne faut pas sous-estimer l'importance financière de leurs commandes, même si elles semblent relativement modestes par rapport à un grand complexe religieux. Leur intérêt pour l'art et l'architecture distingue les officiers de la très grande majorité de la population à l'époque, et ces projets ne sont qu'un aspect d'une activité plus large. Les hauts fonctionnaires acquièrent chapelles et oratoires qui jouent un rôle dans leur vie spirituelle, dans leur salut éternel et dans l'avancement de leurs ambitions purement temporelles ; et les différentes commandes d'œuvres religieuses sont souvent entreprises afin de meubler et décorer ces espaces. Dans la vie, ces objets servent lors des célébrations et dans les pratiques spirituelles, dans la mort ils deviennent des monuments à la mémoire de l'individu et à la gloire de sa famille, voire d'un réseau plus vaste.

Telles seront les fins visées par Antoine II dans le vitrail qu'il commande pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Situé en face du Louvre, ce sanctuaire est la paroisse royale et jouit ainsi d'une grande faveur auprès des figures importantes de la cour. Alors qu'elle a connu une période faste grâce notamment à la générosité des particuliers, aujourd'hui il reste peu de témoignages concrets de cette splendeur. A titre d'exemple, les seuls vitraux d'origine se trouvent dans le transept, toutes les autres baies ayant été remplies par du verre incolore[1058] ou remplacées par des verrières du XIX^{e} siècle. Or, ces quelques restes préservent également des témoignages fondamentaux de l'activité artistique à Paris au tournant du XVI^{e} siècle, ainsi qu'un exemple remarquable de l'utilisation de l'art et l'architecture religieux dans les stratégies sociales de la nouvelle noblesse.

Le côté nord du transept est marqué par l'héritage du cercle de Colin d'Amiens : on y trouve notamment les verrières de la *Vie de saint Sixte*, ainsi que l'*Histoire de saint Victor et de saint Paul* attribuées au Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne. Le côté sud révèle les développements de l'art français au contact avec le maniérisme anversois et le classicisme italien dans deux vitraux exécutés par Jean Chastellain, maître verrier parisien[1059]. A gauche, sur la paroi ouest se trouvent cinq lancettes relatant l'*Incrédulité de saint Thomas* surmontée de l'*Ascension* [Figure 173] ; la paroi sud est décorée d'une rose de la *Pentecôte* [Figure 174] mesurant 6

[1058] A. Boinet, *Les Eglises parisiennes, Moyen Age et Renaissance*, Paris, CNRS/Les Editions de Minuit, 1958, p. 209 ; L. Grodecki, F. Perrot et J. Taralon, *Les Vitraux de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais : Recensement des vitraux anciens de la France, volume I*, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978, p. 44.

[1059] L. Grodecki, F. Perrot et J. Taralon, *Les Vitraux de la région parisienne...*, p. 44.

mètres de haut sur 4 mètres de large. Ces verrières sont liées non seulement par un éventuel programme iconographique et peut-être une unité stylistique[1060], mais aussi par les liens professionnels et personnels de leurs commanditaires qui utilisent ces œuvres pour contribuer à la beauté du lieu sacré tout en manifestant leur identité et leurs liens personnels.

La commande de la rose est documentée par le marché conclu le 18 septembre 1532[1061] entre Jean Chastellain, maître-verrier, et « Anthoine Le Viste, chevalier, seigneur de Fresnes, conseiller du Roy nostre sire et président en sa cour du Parlement de Paris, et dame Charlotte Briçonnet, sa femme ». Les commanditaires fournissent des « pourtraicts et patrons faicts de la main de maistre Noël Bellemare, maistre peintre à Paris ». L'année suivante, un contrat a été signé entre « Jehan Chastellain, maistre victrier à Paris » et « noble homme maistre Anthoine Bohier[1062], conseiller du Roy…et général des finances» pour faire « une forme de voirre a cinq jours avec le fourméement, en laquelle forme y aura l'istoire St Thomas et ou forméement l'ascension nostre seigneur … »[1063]. Alors qu'Antoine Bohier semble se satisfaire d'un « pourtraict qui en a esté monstré

[1060] Alors que Jean Lafond ne trouve pas de similitudes stylistiques entre la rose et le vitrail de saint Thomas, Guy-Michel Leproux détecte une parenté entre les deux vitraux et note que Chastellain a réalisé un certain nombre de verrières en collaboration avec Noël Bellemare, l'artiste ayant fourni les modèles pour la rose de la *Pentecôte*. J. Lafond, « La *Canaéenne* de la Cathédrale de Bayonne et le vitrail parisien aux environs de 1530 », *La Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 81 ; G.-M. Leproux, *La Peinture à Paris* ..., p. 111.

[1061] BnF, ms. nouv. acq. Fr. 23301, f° 8, cité par Jean Lafond, « La *Canaéenne… »*, p. 81 et M. Hérold, « Dans les coulisses de l'atelier : modèles et patrons à grandeur », dans *Vitraux parisiens de la Renaissance*, textes réunis par G.-M. Leproux, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1993, p. 174.

[1062] Antoine Bohier III, comme Antoine Le Viste, est issu d'une famille bourgeoise qui se réoriente vers les offices. Originaires d'Issoire (Forez), les Bohier amassent une grande fortune dans le commerce. La première génération connue est représentée par Austremoine et Antoine I^{er} qui commencent l'ascension sociale de leur famille au milieu du XV^{e} siècle. Ils se servent de leur influence pour se faire une place au consulat d'Issoire et de leur richesse pour acquérir des propriétés nobles dans les campagnes environnantes. C'est surtout avec la génération suivante que la famille perce le milieu des offices royaux : grâce à la protection du duc de Bourbon, Thomas Bohier, fils d'Antoine I^{er} arrive à la cour de Louis XI en 1482. Ayant obtenu la charge de notaire secrétaire sous Charles VIII, il accédera à des offices importants non seulement au sein de la chancellerie mais également dans l'administration financière. Du fait de sa fonction de secrétaire signant en finances, ainsi que sa nomination aux charges de receveur général de Bretagne (1491-1494) et de général des finances de Normandie (1494-1524), il sera « l'un des piliers de la politique financière de la monarchie » (A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 641). Comme ses pairs, il sera également confié d'importantes missions diplomatiques quasi-militaires, notamment dans le contexte des conquêtes italiennes. Ses mariages avec des filles de grandes dynasties d'officiers – d'abord avec Madeleine Bayard, puis avec Catherine Briçonnet (vers 1491), ainsi que les liens qu'il entretient avec la famille d'Amboise, seront d'autres facteurs déterminants pour dans son succès. Sa réussite et sa richesse se traduisent par un patrimoine considérable, notamment dans ses acquisitions seigneuriales non seulement dans les alentours de son Issoire natale, mais aussi dans la vallée de la Loire où il fera construire le château de Chenonceaux, annonçant l'arrivée des nouveaux principes architecturaux venus de l'Italie. Bien que leur réussite ne soit pas aussi spectaculaire que celle de leur frère Thomas, Henri et Antoine II Bohier sont aussi des figures considérables dans l'administration financière et l'Eglise respectivement. La génération suivante, dont Antoine III fils de Thomas et commanditaire de la verrière de la *Vie de saint Thomas*, continue à occuper les offices, mais sans descendance la famille s'effacera au milieu du XVI^{e} siècle. Pour l'histoire de la famille Bohier, *cf.* A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 44-46 et II, planche XIX ; A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 640-642.

[1063] Arch. nat., Min. cent. CXXII, 17, 1533, 4 avril [n. st.], publié par J. Lafond, « La *Canaéenne*...», p. 83.

et exhibé par led. Chastellain aud. sieur général », le couple Le Viste-Briçonnet fait appel à un peintre associé au milieu royal pour concevoir leur projet dont la parenté stylistique avec des œuvres à connotation royale n'est peut-être pas étrangère avec leur position influente.

Artiste polyvalent originaire d'Anvers, Noël Bellemare s'est installé dans la capitale française au plus tard en 1515 lorsqu'il réalise la décoration peinte de l'Hôtel-Dieu en 1515[1064]. Son style, fortement marqué par le maniérisme de sa ville natale, sera très recherché pour réaliser des projets dans une variété de techniques dont l'enluminure[1065], la peinture de chevalet[1066], des modèles de vitrail[1067] et des décorations éphémères. C'est notamment dans ce dernier domaine que ses contacts avec le milieu royal sont évidents[1068]. En 1531, il fournit les décors du Pont-Notre-Dame lors de l'entrée d'Eléonore d'Autriche à Paris ; pour cet événement il réalise des toiles peintes, des décors végétaux et un arc-de-triomphe. Il travaillera avec Matteo del Nassaro pour décorer le Louvre afin d'accueillir Charles Quint en 1539. Il est également présent sur le chantier de Fontainebleau où il réalise la dorure des toitures avec deux associés, Louis Dubreuil et Philippe Poireau ; l'importance de ce projet est indiquée par la rémunération de 3 000 livres que les entrepreneurs se partagent. Le fait de servir la cour royale sera enrichissant non seulement pour la fortune personnelle de Noël Bellemare, mais aussi pour le prestige qui en découle et pour son style qui sera considérablement influencé par le contact direct avec les artistes italiens de François I[er1069]. Si l'implication d'un tel peintre dans le vitrail Le Viste-Briçonnet signifie la place des commanditaires dans le milieu royal et leur sophistication artistique, l'emplacement de l'œuvre matérialise leurs importants liens familiaux et socioprofessionnels.

[1064] G.-M. Leproux, *La Peinture à Paris* ..., p. 111.

[1065] Son activité d'enlumineur est prouvée par les *ymaiges, enluminures et vignetes* que le Parlement de Paris lui commande 1536. Or, les attributions sont plus difficiles à déterminer, car même si G.-M. Leproux lui attribue les *Heures d'Anne d'Autriche* (BnF ms. nouv. acq. lat. 3090) en raison d'un grand nombre de détails partagés avec des œuvres qui sont certainement de sa main, d'autres manuscrits manifestant des liens stylistiques importants datent d'après son décès en 1546. *Ibid.,* p. 116-117.

[1066] Bien qu'ils n'aient laissé aucune trace documentaire, un retable de la *Passion* (église Saint-Gervais-Saint-Protais, Paris) et deux panneaux peints (la *Présentation au Temple* et la *Naissance de la Vierge*, Musée des Beaux-arts, Nancy) présentent de tels liens formels avec le œuvres définitives de son corpus qu'il n'est guère hasardeux de les lui attribuer. *Ibid.,* p. 122-134.

[1067] Outre les exemples déjà vus à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Noël Bellemare a collaboré plusieurs fois avec Jean Chastellain . Vers 1528/1529 ils ont réalisé des vitraux pour l'ancienne église du Temple à Paris (aujourd'hui partagées entre l'Angleterre et la Belgique) ; en 1531, le vitrail de la Sagesse Salomon (St-Gervais-St-Protais, Paris, 1531). Leur vitrail des alérions de Montmorency et ceux de la nef de Saint-Martin de Triel sont postérieurs à 1532. L'*Histoire de St-Joseph* (Coulommiers) et un fragment de Notre-Dame-d'Argent de Saint-Gervais (Musée Carnavalet) sont datés autour de 1532. Enfin, plus tardivement vers 1540, ils réalisent à Paris la verrière du *Saint Nom de Jésus* (église Saint-Etienne-du-Mont, Paris) et celle des Actes des Apôtres (église Saint-Merry, Paris). *Ibid.,* p. 111.

[1068] *Ibid.,* p. 117-122.

[1069] *Ibid.,* p. 111 et p. 135.

Les différents projets à proximité de la rose méridionale du transept de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois ont certes été commandés par différentes familles, mais ces clans sont tous rattachés de manière plus ou moins proche. La rose de la *Pentecôte* a été commandée par Antoine Le Viste II et sa seconde femme Charlotte Briçonnet qui sont représentés par leurs armoiries respectives [Figure 177 & Figure 179] ; la verrière de l'*Incrédulité de saint Thomas* située à droite de la rose affiche les écus d'Antoine Bohier et son épouse Anne Poncher [Figure 175]. L'unité de cet espace est établie par les sujets de ces deux vitraux relatant deux épisodes après la Crucifixion du Christ, le tout réalisé par le même maître-verrier dans un style uniforme éventuellement imputable à Noël Bellemare[1070]. Bien que le programme iconographique des verrières résulte des exigences du clergé de Saint-Germain-l'Auxerrois, il s'agit toutefois d'un autre élément contribuant à leur l'harmonie visuelle. Cette unité traduit également les liens familiaux que nouent les Briçonnet, Bohier, Poncher et Le Viste [Tableau 3 & Tableau 4]. En occupant un espace bien défini dans la prestigieuse paroisse royale, les commanditaires font matérialiser leur réseau socioprofessionnel constitué des familles les plus en vue dans le milieu des offices.

Ce regroupement familial et professionnel est encore plus étendu, et son ampleur se trouve illustrée par d'autres projets à proximité du transept méridional de Saint-Germain-l'Auxerrois. La famille de Poncher[1071] est bien implantée dans l'église, car elle possède depuis 1506 la chapelle Saint-Martin. En 1521, Anne de Poncher, épouse Bohier, hérite de cet espace construit par sa famille à

[1070] *Ibid.,* p. 111.

[1071] Comme leurs alliés les Beaune ou les Briçonnet, les Poncher sont originaires de Touraine. Après plusieurs générations dans l'administration des monnaies à Tours, la famille noue des liens plus directs avec la cour royale, lorsque Martin Poncher travaille comme pourvoyeur de l'argenterie royale au milieu du XV^{e} siècle. Grâce à l'immense fortune et les relations solides qu'il établit, Martin peut orienter ses fils vers des carrières dans les offices et l'Eglise. Né vers 1446, son fils Etienne suivra ces deux voies pour atteindre les sommets de l'hiérarchie des officiers. Après ses études en droit, il devient conseiller au Parlement de Paris en 1485 puis président aux enquêtes en 1493. Il jouera un rôle critique dans les affaires du royaume, tant sur le front étranger (étant chancelier du duché de Milan en 1502 et ambassadeur auprès de l'Espagne et de l'Angleterre) que domestique. Membre constant du Conseil du roi, il sera nommé garde du Sceau de 1512 à 1515 en l'absence du chancelier. Etant entré dans l'ordre bénédictin, Etienne Poncher mènera une progression parallèle dans l'hiérarchie ecclésiastique. Après avoir cumulé un certain nombre de canonicats (Tours, Paris et Orléans), il est nommé évêque de Paris en 1503, puis archevêque de Sens en 1519. Introduit aux plus hauts niveaux de l'Eglise, Etienne Poncher sera favorable à la réforme et sa culture ecclésiastique ne le rend pas insensible à l'art et la philosophie de son époque. Son intérêt pour l'humanisme se manifeste dans les contacts qu'il entretient avec Guillaume Budé et Erasme, ainsi que par son mécénat auprès des écrivains humanistes parisiens et milanais. Il est probable que sa position et son influence aient contribué à la réussite des autres membres de sa famille. Son frère Louis sera très présent dans les affaires du royaume du fait de sa charge de notaire secrétaire auquel il rajoute différents postes dans l'administration financière. Suite aux décès de Louis (1521) et Etienne (1525), la famille Poncher connaît une période sombre marquée par l'emprisonnement et l'exécution des hommes de la génération suivante. Pour l'histoire de la famille Poncher, *cf.* A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 261-262 et II, planche LXXIX ; A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 1013-1014.

droite de la deuxième travée du chœur du côté sud [1072] ; ses parents, Louis de Poncher et Robine Le Gendre, y sont enterrés dans un double tombeau aujourd'hui conservé au musée du Louvre[1073]. Après ses parents qui avaient dépensé plus de 640 livres pour mettre leur chapelle en état pour finalement recevoir leur sépulture[1074], Anne de Poncher, avec son mari Antoine Bohier, continue à marquer le côté sud de l'église avec le vitrail qu'ils font installer tout près de la chapelle funéraire[1075] et de la rose d'Antoine Le Viste II et de Charlotte Briçonnet, belle-sœur de Robine Le Gendre et tante d'Anne de Poncher.

La représentation des armoiries Le Viste-Briçonnet étend les marques familiaux pour manifester ces liens entre le couple et les autres clans éminents dans la paroisse royale. La famille Le Gendre[1076] possède « la chapelle de la Trinité estant en lad. église à costé senestre du grant

[1072] J. Lafond, « La *Canaéenne*...», p. 81.

[1073] *Cf. infra,* p. 241-242.

[1074] Arch. nat., S 101, publié par A. Rey, « Compte de ce que a cousté à faire la chapelle de monseigneur Loys de Ponchier, tressorier de France, séant en l'esglise monseigneur Sainct Germain l'Auxerrois a Paris », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1913, p. 86-90.

[1075] J. Lafond, « La *Canaéenne*...», p. 81.

[1076] Probablement d'origine normande, les Le Gendre sont une famille importante de la bourgeoisie parisienne au XV^{e} siècle. Jean Le Gendre, riche marchand de drap et de vin, mettra sa fortune et son expertise de gestionnaire au service des rois Louis XI et Charles VIII comme conseiller et trésorier des guerres de 1474 jusqu'en 1492. Au cours de son ascension sociale, Jean Le Gendre achète de nombreuses propriétés seigneuriales, notamment dans le Vexin. Anobli en 1496, il ne cherche pas particulièrement à allier ses enfants à de vieilles lignées d'épées, mais se sert de leurs mariages pour ancrer sa famille dans le milieu des offices. Ses filles convolent avec des officiers issus de la bourgeoisie ; son fils Pierre cherchera également ses épouses parmi les familles bien introduites dans le milieu des offices où il fait carrière lui-même. Pierre Le Gendre servira de secrétaire du roi de 1493 à 1516. Or, c'est surtout pour son savoir financier qu'il sera un serviteur indispensable aux rois Charles VIII, Louis XII et François I^{er} qui le nommeront receveur des aides et tailles à Rouen (1484) ; trésorier des guerres (1494-1505) ; maître des comptes à Paris (1504-1505) ; administrateur de travaux publics; et trésorier de France en Outre-Seine et Yonne, office qu'il détient à partir de 1504 et ce jusqu'à son décès en 1525. Pierre Le Gendre est fait chevalier en avril 1510. Son intérêt pour l'art et l'architecture est souligné par sa fonction de gestionnaire des chantiers royaux et la construction des résidences luxueuses du Cardinal d'Amboise ou le seigneur de Bonnivet. La fortune qu'il amasse au service du roi et des grands du royaume, ainsi que son expérience dans la gestion des projets architecturaux en font un propriétaire foncier avisé. Il possède non seulement un grand nombre de biens seigneuriaux (certains hérités de son père, d'autres acquis par ses propres moyens), mais aussi plusieurs maisons parisiennes. La plus remarquable de ces propriétés est sans doute son hôtel particulier sis dans la rue des Bourdonnais, appelé hôtel La Trémoïlle. Bien qu'il ait été détruit au XIX^{e} siècle, plusieurs fragments des ornements architecturaux subsistent (Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts) et témoignent de la richesse du décor composé d'un mélange de formes gothiques et motifs issus du classicisme italien. Au décès de Pierre Le Gendre, l'hôtel de la rue des Bourdonnais a été légué à sa femme Charlotte Briçonnet qui en a joui jusqu'à son propre décès survenu une trentaine d'années plus tard. N'ayant aucun enfant, la vaste fortune ainsi que les titres de Pierre Le Gendre ont été légués à son neveu Nicolas de Neufville sous condition que celui-ci prennent le nom et les armes de son oncle. Pour l'histoire de la famille Le Gendre *cf.* A. Chastel, « Les Vestiges de l'hôtel Le Gendre et le véritable hôtel de la Trémoïlle », *Bulleting Monumental,* CXXIV, 1966, p. 129-165 ; D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire après décès. Etude historique et méthodologique*, Paris, Editions Honoré Champion, 1977, I^{ere} partie, p. 18-65 ; A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 193-194 et II, planche LXIII ; A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 906-907.

autel »[1077]. Acquise à une date imprécise entre 1513 et 1525, cet espace appartient donc non seulement à Pierre Le Gendre, trésorier de France, mais aussi à sa seconde épouse, Charlotte Briçonnet. Bien que la chapelle de la Trinité ne soit pas le lieu de sépulture des Le Gendre[1078], il n'en reste pas moins que leur présence dans l'église la plus prestigieuse du quartier des Halles est indispensable à leur statut social. Plus qu'une simple marque d'honneur, il s'agit d'un autre élément dans la manifestation concrète d'un des plus importants réseaux d'officiers royaux dans la première moitié du XVI^{e} siècle. Il est important de noter que l'appartenance à ce regroupement, ainsi que sa manifestation à Saint-Germain-l'Auxerrois, est encore plus vaste et que la place d'Antoine Le Viste II ne dépend pas uniquement de son mariage avec Charlotte Briçonnet. La chapelle située dans la troisième travée du chœur au sud de l'église avait été construite à la fin du XV^{e} siècle par deux membres de la famille de Cerisay – Pierre chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois et son neveu, aussi prénommé Pierre, notaire secrétaire du roi et conseiller au Parlement de Paris[1079]. Pierre de Cerisay le jeune est notamment marié à la cousine d'Antoine Le Viste II, Jeanne Lorfèvre[1080]. Le fils de celle-ci, Nicolas de Cerisay[1081] épouse Anne Bohier, sœur de Thomas, renforçant ainsi les liens entre les différents clans présents dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Plus particulièrement, la relation de la famille Cerisay-Bohier avec Antoine Le Viste II est suffisamment proche pour que celui-ci soit nommé exécuteur testamentaire et tuteur des enfants de son cousin trépassé en 1533[1082].

Si les liens noués par Antoine II à travers son mariage se manifestent particulièrement à Saint-Germain-l'Auxerrois, sa famille maternelle est une présence importante dans son église paroissiale, Saint-Merry à Paris. Les Baillet[1083] vont laisser leur empreinte, non seulement en élisant leurs sépultures ici, mais surtout en participant au financement de la reconstruction du sanctuaire. Situé dans l'actuel IV^{e} arrondissement de Paris, l'église Saint-Merry (ou Saint-Médéric) trouve une certaine faveur auprès des notables parisiens, et plus particulièrement, auprès des serviteurs de la

[1077] Inventaire après décès de Pierre Le Gendre, 1525, vol. I, f^{os} 725v -726v, pièce 169, cité par D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I^{ere} partie, p. 64.

[1078] Pierre Le Gendre se dotera d'un double monument funéraire. Son corps a été enseveli dans le mausolée familial dans le cimetière des Saints-Innocents à Paris ; son cœur a été déposé dans un tombeau dans l'église de Magny-en-Vexin. D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I^{ere} partie, p. 67-79.

[1079] A. Boinet, *Les Eglises parisiennes...*, p. 267.

[1080] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 56.

[1081] La mère de Nicolas de Cerisay, Jeanne Lorfèvre, est la fille de Geuffrine Baillet, épouse Lorfèvre, tante maternelle d'Antoine Le Viste II . Arbre généalogique de la famille Baillet établi par G. Souchal. *Ibid.,* p. 63.

[1082] Arch. nat., Min. cent. XCCII, 1084, 1533, 2 mai. M. Jurgens, *Documents du Minutier Central des Notaires de Paris : Inventaires après décès*, *(1483-1547)*, tome I, avant propos par Jean Favier, Paris, Archives Nationales, 1982, p. 137-138.

[1083] Pour l'histoire de cette éminente dynastie de serviteurs liés par deux mariages aux Le Viste, *cf. supra,* p. 184 et *infra,* p. 272-273 et p. 373-376.

couronne qui peuplent ce quartier à proximité du Châtelet, de l'Hôtel de Ville et du Palais de la Cité[1084]. Impliqués non seulement dans les affaires de la ville, mais aussi dans la politique royale, les Baillet y sont de paroissiens importants, et plusieurs membres de la famille, dont Jeanne Baillet, son mari Aubert Le Viste et leur fils Antoine, seront enterrés à Saint-Merry. Or, victimes des aménagements ultérieurs, leurs tombes ne sont connues aujourd'hui qu'à travers des descriptions datant du XVIII[e] siècle[1085].

La perte des tombes Baillet-Le Viste est un premier témoignage des campagnes d'agrandissement et de restauration qui ont modifié l'église Saint-Merry au cours des siècles. En effet, l'apparence actuelle de l'église résulte de quatre périodes de construction couvrant la première moitié du XVI[e] siècle lorsque la paroisse doit répondre aux besoins d'une population en pleine croissance. En commençant avec l'agrandissement de la nef dans les quinze premières années du XVI[e] siècle[1086], la reconstruction totale de l'église se termine en 1552[1087]. Malgré ces dates la situant en pleine Renaissance, Saint-Merry est « de style entièrement flamboyant … tant à l'intérieur qu'à l'extérieur ». Bien que de tels projets nécessitent souvent la démolition des structures existantes, ils offrent tout de même l'occasion aux riches fidèles de s'impliquer et de se manifester à travers la nouvelle architecture construite dans « la pure tradition du XV[e] siècle ».

Plus personnellement, les familles peuvent s'approprier l'église en finançant sa construction : terminé en 1526, le transept de l'église Saint-Merry est ainsi réalisé en grande partie aux frais de deux familles éminentes liées par le mariage – les Hennequin et les Baillet. Leur rôle dans la construction de cet espace situé près de leurs chapelles est commémoré par les armoiries qui décorent le sommet de la tour d'escalier de la façade méridionale du transept[1088]. La verrière de la paroi occidentale de l'intérieur du transept sud [Figure 183] offre un témoignage supplémentaire de l'influence du clan Baillet-Hennequin dans la paroisse. Disposée sur quatre lancettes divisées en deux registres, la composition illustre l'apostolat de saint Pierre dans le registre supérieur ; la partie inférieure montre quatre donateurs agenouillés, identifiés par leurs armoiries – deux membres de la famille Hennequin, un membre de la famille Baillet, et un quatrième donateur non identifié[1089]. Ce vitrail est attribué à l'atelier de Jean Chastellain, et les donateurs sont identifiés (de gauche à droite) comme Oudart Hennequin, évêque de Troyes ; René Baillet, seigneur de Sceaux, conseiller au

[1084] M. Garay, *L'église Saint-Merry,* Paris, Association pour la Culture par les Loisirs et le Tourisme, 1991, p. 8.

[1085] *Cf. infra,* p. 242-244.

[1086] F. Gatouillat, G.-M. Leproux et E. Pillet, « L'église Saint-Merry de Paris : un monument daté par ses vitraux », *Cahiers de la Rotonde*, Commission du Vieux Paris, 19, 1997, p. 53 et p. 65.

[1087] A. Boinet, *Les Eglises parisiennes...*, p. 401-405, *passim*.

[1088] F. Gatouillat, G.-M. Leproux et E. Pillet, « L'église Saint-Merry de Paris ... », p. 68.

[1089] L. Grodecki, F. Perrot et J. Taralon, *Les Vitraux de la région parisienne...*, p. 56.

Parlement de Paris ; un autre Oudart Hennequin sieur de Boinville et maître des Comptes ; puis le quatrième personnage aux armoiries inconnues[1090]. Anciennement placés dans le sanctuaire, ces portraits fournissaient un complément à la présence physique des membres de la famille décédés qui sont enterrés dans le chœur de Saint-Merry. Ce vitrail sert par ailleurs à marquer l'implication du clan Baillet-Hennequin dans la vie de la paroisse et à matérialiser les liens qui unissent la famille représentée ici par les images et les armes. Enfin, même le sort réservé pour la verrière au XVIII[e] siècle est indicative de la stature de cette famille dans l'histoire de la paroisse. Lors des campagnes d'éclaircissement, ce vitrail est installé dans le transept sud : ce choix est sans doute influencé non seulement par la présence des armoiries Hennequin-Baillet à l'extérieur, mais également par la mémoire de cette grande famille qui a joué un rôle déterminant dans l'édification du croisillon.

En assumant la responsabilité d'une grande partie de la construction du transept et de la croisée, les Baillet accomplissent un double objectif : ils font une bonne œuvre pour leur propre salut tout en créant un cadre fastueux pour le dernier lieu de repos de leurs aïeux. La célébration de la dynastie se réalise également avec l'érection d'une chapelle familiale par Thibaut Baillet. La fondation de la chapelle et la vie de son fondateur seront célébrées plus tard par une épitaphe en marbre qui précise : SOUS CETTE CHAPELLE DES BAILLETS REPOSE MESSIRE THIBAUT BAILLET, SECOND PRESIDENT AU PARLEMENT ET DAME JEANNE D'AUNOY, SA FEMME, FILLE DE FEU MESSIRE PHILIPPE D'AUNOY, CHAMBELLAN DU ROY, ET DE DAME CATHERINE DE MONTMORENCY[1091]. Des générations ultérieures y reposeront également mais on n'oubliera jamais de rappeler la présence des aïeux au travers des monuments et les inscriptions.

En effet, les tombes feront l'objet d'une attention toute particulière des nouveaux nobles qui, la plupart du temps, utilisent leurs chapelles comme mausolée dynastique. Le tombeau est donc un élément incontournable dans la compréhension de ces ensembles d'art et d'architecture et du rôle de la culture matérielle dans les stratégies sociales de la nouvelle noblesse.

C. Le tombeau

La sépulture, on l'a vu chez les Jouvenel des Ursins[1092] et les Robertet[1093], est un moyen efficace pour donner une ampleur monumentale à la réussite d'une famille et promouvoir son histoire grâce à la spiritualité et la magnificence. Il n'est donc pas étonnant de voir les Le Viste utiliser

[1090] F. Gatouillat, G.-M. Leproux et E. Pillet, « L'église Saint-Merry de Paris ... », p. 68.

[1091] H. Verlet, *Epitaphier du Vieux Paris, Recueil général des inscription funéraires des églises couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Saint-Merry. Saint-Nicolas du Louvre,* Tome, IX, Paris, Editions des musées de la Ville de Paris, 1997, p. 132.

[1092] *Cf. supra,* p. 222.

[1093] *Cf. supra,* p. 222-224.

les monuments funéraires pour mettre en avant leurs intérêts, et le réseau familial auquel appartient Antoine Le Viste II en fournit des exemples particulièrement intéressants. L'église Saint-Germain-l'Auxerrois est le site d'enterrement des Poncher qui érigent un monument funéraire dans la chapelle qu'ils occupent dans le collatéral sud de la paroissiale royale. Réalisé en albâtre et marbre, le tombeau de Louis de Poncher et de sa femme Robine Le Gendre[1094], manifestent les débuts de l'influence de l'art italien qui se font sentir en France depuis les guerres italiennes. Couchés sur un massif socle rectangulaire, les deux époux sont représentés sous des traits vraisemblables . Si la disposition de la sépulture suit la formule consacrée de gisants allongés sur un sarcophage, la décoration de celui-ci reflète les changements apportés par le contact avec le vocabulaire architectural et ornemental italien. Ce nouveau style se manifeste surtout dans la partie inférieure. Les côtés sont rythmés par des pilastres iconiques aux grotesques, encadrant des niches en marbre surmontées de coquillages. A l'origine, ces espaces étaient occupés par des personnifications des quatre vertus cardinales ; des plaques avec des inscriptions en latin se trouvent toujours dans les espaces entre les niches. Ce monument funéraire est exceptionnel pour sa richesse et sa taille ; ces aspects formels ainsi que l'implication d'un sculpteur prestigieux – Guillaume Regnault également l'exécutant du tombeau de François II de Bretagne – sont des marques du statut social du couple défunt. Préservés et commémorés ainsi dans ce tombeau princier situé dans une chapelle personnelle de l'église de la paroisse royale, Louis Poncher et Robine Le Gendre illustrent l'immense prestige et la consécration progressive de cette nouvelle noblesse. Or, la plupart des monuments funéraires seront de nature plus modeste, souvent en forme de simple plaque ou dalle placée en la chapelle familiale ou bien dans une partie de l'église. Même sous cette forme moins extravagante, les familles concrétisent leur importance, et les individus peuvent même exprimer la particularité de cette nouvelle noblesse qui commence à concurrencer l'ancien modèle d'excellence social du chevalier.

Le désir de maintenir le culte familial tout en s'assurant de la vie éternelle sera une préoccupation de la famille maternelle d'Antoine Le Viste II. Paroissiens influents depuis longtemps, les Baillet sont enterrés depuis des générations dans l'église Saint-Merry à Paris. Aujourd'hui perdus, leurs monuments funéraires étaient regroupés vers le croisillon de l'église ; malgré cette perte, les inscriptions sont préservées par des transcriptions datant du XVIII^{e} siècle qui fournissent par ailleurs quelques détails biographiques précieux sur certains membres de la famille d'Antoine Le Viste II. Dans le chœur, vers la nef se trouvait « … NOBLE DAMOYSELLE NICOLE DE FRENSE, EN SON VIVANT FEMME DE FEU NOBLE HOMME ET SAIGE MAITRE JEAN BAILLET, EN SON VIVANT SEIGNEUR DE SCEAUX, LACQUELLE TRESPASSA LE 18^{e}

[1094] Guillaume Regneault et Guillaume Chaleveau, *Tombeau de Louis de Poncher et Robine Le Gendre*, après 1521, marbre et albâtre. Paris, musée du Louvre. Reproduction numérique: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2023&langue=fr.

JOUR DE JANVIER 1464…» ; son mari était enseveli à ses côtés à une date inconnue après 1477[1095]. Au bout de cet emplacement se trouvaient les plaques funéraires des parents d'Antoine Le Viste II. Toujours dans le chœur, mais à côté de la porte de la sacristie on pouvait lire « CY GIST NOBLE HOMME MAITRE AUBERT LE VISTE, CONSEILLER DU ROY NOSTRE SIRE, RAPPORTEUR ET CORRECTEUR DE SA CHANCELLERIE, SEIGNEUR DE FRESNES, ET DE TILLY, QUY TRESPASSA LE XXII^e^ JOUR DE JUILLET L'AN 1493. – PRIEZ DIEUX POUR LUY » ; sa femme est venue le joindre lors de son décès le 5 juillet 1510[1096].

Les générations postérieures de la famille Baillet se créeront un cadre funéraire encore plus somptueux, à partir de Thibaut Baillet (oncle d'Antoine II et gendre de Jean IV Le Viste) qui acquiert la chapelle Saint-Martin avec sa seconde femme Jeanne d'Aunoy. Ils apporteront les soins nécessaires afin de rendre l'espace digne d'accueillir leur famille dans la vie et dans la mort : la représentation des armoiries sera particulièrement efficace, marquant l'espace sur la clef de voûte[1097] ou bien sur les ornements liturgiques donnés par le Président Thibaut Baillet[1098]. Sa réussite professionnelle et son statut social sont précisés sur sa plaque funéraire qui comporte deux inscriptions[1099]. L'une en français indique selon la formule consacrée, CY GIST NOBLE HOMME MAISTRE THIBAULT BAILLET, EN SON VIVANT CONSEILLER DU ROY NOSTRE SIRE ET PRESIDENT EN SA COUR DE PARLEMENT A PARIS, LEQUEL TREPASSA LE 19 JOUR DE NOVEMBRE 1525 ; l'autre, sur une plaque au pied de la tombe était en latin:

IN TENERE HIC IURIS CUSTOS PRAECLARA SENATUS
GLORIA BALLETUS NON PERITURA IACET
QUO LUSTRIS GAUDERE SUAE BIS QUATUOR URBI
PRAESIDE BISQUE OCTO VIVERE CUM LICUIT
HAEC ORTUS, OBITUMQUE DEDIT CINERIQUE SEPULCHRUM
QUOD MODICO HAUD FAMAM SED TEGIT OSSA SOLO.

La préservation du souvenir et de la gloire des aïeux sera une préoccupation pour les générations postérieures qui continuent à maintenir cet espace dédié au culte familiale. Les descendants directs de Thibaut Baillet et Jeanne d'Aunoy feront ainsi poser une plaque de marbre dans la chapelle Saint-Martin identifiant les ancêtres qui sont enterrés dans les différentes parties de l'église Saint-Merry :

[1095] H. Verlet, *Epitaphier du Vieux Paris* ..., IX, p. 20.

[1096] CY GIST NOBLE DAMOYSELLE JEANNE BAILLET, EN SON VIVANT FEMME DUDIT AUBERT LE VISTE, LACQUELLE TRESPASSA LE CINQUIEME JOUR DE JUILLET L'AN 1510. – PRIEZ DIEUX POUR L'AME D'ELLE. *Ibid.,* p. 20.

[1097] Abbé Baloche, *Eglise Saint-Merry de Paris . Histoire de la paroisse et de la collégiale 700-1910*, II, Paris, H. Oudin, éditeur, 1911, p. 436.

[1098] Thibaut Baillet fait don d'un parement et un soubassement d'autel en velours noir avec orfroi de satin blanc timbrés aux armes familiales. H. Verlet, *Epitaphier du Vieux Paris* ..., IX, p. 132, note 1.

[1099] *Ibid.,* p. 133.

> SOUS CETTE CHAPELLE DES BAILLETS REPOSE MESSIRE THIBAUT BAILLET, SECOND PRESIDENT AU PARLEMENT ET DAME JEANNE D'AUNOY, SA FEMME, FILLE DE FEU MESSIRE PHILIPPE D'AUNOY, CHAMBELLAN DU ROY, ET DE DAME CATHERINE DE MONTMORENCY.
> MESSIRE RENE BAILLET, CONSEILLER AU CONSEIL DU ROY ET SECOND PRESIDENT AU PARLEMENT ET DAME ISABEAU GUILLART SA FEMME.
> MESSIRE ANDRE BAILLET, SEIGNEUR DE TRESMES, GENTILHOMME ORDINAIRE DE LA CHAMBRE DU ROY ET BAILLY DU PALAIS.
> LES AUTRES PREDECESSEURS SÇAVOIR HENRY ET MILLES BAILLET, TRESORIERS DE FRANCE, JEAN BAILLET, GENERAL DES FINANCES, PIERRE ET JEAN BAILLET, MAISTRES DES REQUESTES ET LEURS FEMMES, JEAN BAILLET, EVESQUE D'AUXERRE, SONT ENTERREZ AU CHŒUR DE CETTE EGLISE. CE MARBRE LEUR A ESTE MIS PAR MESSIRE NICOLAS POTIER, SEIGNEUR DE BLANCMESNIL, CONSEILLER DU ROY AU CONSEIL D'ESTAT ET SECOND PRESIDENT AU PARLEMENT ET CHANCELIER DE LA REINE, MESSIRE LOUIS POTIER, SEIGNEUR ET BARON DE GESVRES, CONSEILLER D'ESTAT ET SECRETAIRE DES COMMANDEMENS, ET DAMES ISABEAU ET CHARLOTTE BAILLET, LEURS FEMMES, MESSIRE RENE DE THOU, SEIGNEUR DE BONNEUIL, GENTILHOMME ORDINAIRE DE LA CHAMBRE DU ROY, FILS DE DAME RENEE BAILLET. PRIES DIEU POUR EUX. *AMEN*.[1100]

On remarque non seulement que les générations qui suivent Thibaut Baillet viennent le rejoindre dans la chapelle funéraire qu'il a fondée, mais aussi que la conscience de la longévité d'une dynastie, caractéristique des grandes maisons princières, est ici tout aussi importante. Il faudrait ainsi évaluer la signification de la participation de cette famille au financement de la construction du transept par rapport aux stratégies sociales manifestes dans ses projets funéraires. En cofinançant la refection du transept, les Baillet contribuent non seulement à la vie collective de la paroisse mais aussi à la magnificence du dernier lieu de repos de leurs ancêtres qui sont enterrés justement au niveau du croisillon. Marqué par leurs armoiries et celles de leurs alliés, l'espace fournit un cadre aux monuments funéraires à la hauteur des aspirations de la famille.

Enfin, on constate également que le prestige des Baillet ne concerne pas uniquement les membres directs de la famille mais tout autant les gendres. Alors que l'on pourrait croire que ces nouveaux hommes cherchent à tout prix à augmenter l'honneur de leur propre sang, on voit Aubert Le Viste ou les frères Potier s'associer définitivement à leur belle-famille. Au lieu de se faire enterrer parmi les siens, le père d'Antoine II préfère faire installer sa tombe avec celles de la famille de Jeanne Baillet. Les Potier sont cités en premier lieu comme les commanditaires de la plaque servant à commémorer non pas leur propre famille, mais celle de leurs épouses. Antoine Le Viste II semble également être plus sensible au prestige Baillet qu'à celui de sa famille paternelle, car il sera enterré dans l'église Saint-Merry aux côtés de ses parents maternels[1101]. Malheureusement, aucun reste ni description de sa sépulture n'est aujourd'hui connu.

[1100] *Ibid.,* p. 132-133.

[1101] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 348 ; BNF ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 195.

Si les projets funéraires personnels d'Antoine Le Viste II ne peuvent être retracés, ceux de son cousin ont été reconstitués avec un certain détail. D'une part, la transcription de son testament donne plusieurs précisions sur les intentions de Jean Le Viste IV dans la construction d'un monument funéraire commémorant non seulement sa propre personne, mais également la dynastie des seigneurs d'Arcy dont il est issu. D'autre part, il reste des traces matérielles de ses projets : il s'agit de la chapelle seigneuriale dans l'église de Vindecy et de sa plaque funéraire. Le tombeau de Jean Le Viste IV tel qu'il a été réalisé n'est pas détaillé dans l'extrait de son testament préservé par la transcription des Fleury[1102]. Néanmoins, une idée relativement précise de son apparence subsiste grâce à sa reproduction dans la collection de dessins de Gaignières [Figure 181].

Bien qu'elle ne fasse pas partie du grand projet de la chapelle seigneuriale, cette plaque funéraire aura un emplacement non moins prestigieux devant le grand autel du chœur de l'ancienne église des Célestins de Paris[1103], une localisation significative à plusieurs égards. Le lieu de sépulture est un signe de prestige : l'église paroissiale est le lieu des obsèques des roturiers, mais les testateurs de condition élévée peuvent exprimer leur rang social une dernière fois en choisissant leur lieu d'enterrement[1104]. Le choix de l'église des Célestins semble relever d'une tradition familiale, cet ordre étant favorisé au moins depuis l'ère de Jean Le Viste II qui avait désigné les Célestins de Lyon comme bénéficiaires de son testament au cas où aucune descendance mâle n'aurait été en mesure d'assumer l'héritage. Par ailleurs, il lègue une étoffe d'or à l'église du couvent, et, le 16 mars 1428, y fonde une messe perpétuelle célébrée le 7 avril[1105]. Malgré leur éloignement de la ville, les descendants de Jean II resteront attachés aux Célestins de Lyon : Antoine I[er] et sa femme Béatrix de la Bussière, ainsi que leur fils Jean IV, fonderont tous une messe dans cette église[1106]. La faveur

[1102] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 59-63.

[1103] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 242.

L'église des Célestins de Paris a été détruite au milieu du XIX[e] siècle. A. Bos, *Les Eglises flamboyantes de Paris, XVe – XVIe siècles*, Paris, Editions A. et J. Picard, 2003, p. 209.

[1104] C. Beaune, « Mourir noblement à la fin du Moyen Age », dans *La Mort au Moyen Age,* colloque de l'Association des Historiens médiévistes français réunis à Strasbourg en juin 1975, Strasbourg, Librairie Istra, p. 128.

[1105] 16 mars vii kal aprilis Dom Johannes le Viste, senior [test. 18 juillet 1428], dedit nobis XX s. veteres perpetue pensionis sub onere unius messe alte. G. Gigue et J. Laurent, *Obituaires de la Province de Lyon,* p. 506.

[1106] La fondation d'Antoine I[er] est enregistrée le 25 mai : *VIII kal. Junii. Dom. Anthonius le Viste legavit nobis pensionem XX s. veter. Pro celebratione unius misse alte singulis anns dicende.* Celle de sa femme date du 12 juin *: Prid. Yd. Nobilis domicella, domina Beatrix de Busiere, uxor predicti domini Anthonii le Viste et mater domini Johannis junioris, pro cujus salute dictus nobilis Johannes le Viste, ejus filius, dedit nobis pensionem XX s. veter. Sub onere unius misse alte quotannis celbrande*. Jean IV établira la messe dans l'église des Célestins de Lyon le 9 mai 1500 : *Nobilis Johannis le Viste, junioris, domini Belle Curie, d'Arcy, ac consiliarii regii [test. 9 mai 1500] ; dedit nobis servitium VII bichetorum frumenti et unius galline portans laudes et vendas, sibi debitum*

manifestée par les Le Viste envers les Célestins peut éventuellement traduire leur dévouement à la cause royale, car l'ordre est particulièrement identifié aux Valois qui ont joué un rôle important dans son établissement en France[1107] et surtout dans la fondation de son église parisienne que Jean IV élira comme son lieu de sépulture.

En 1365, Charles V donne dix mille francs d'or et pose la première pierre pour la construction du couvent parisien qui sera consacré en 1370 par Guillaume de Melun, archevêque de Sens. Les Célestins de Paris jouiront de nombreux privilèges et exemptions accordés par les successeurs de Charles V[1108], et les projets d'agrandissement et d'aménagement intérieurs continueront à renforcer la forte connotation royale du couvent[1109]. Le sanctuaire accueille les tombeaux de cœur de plusieurs membres de la dynastie des Valois[1110], et d'autres princes et princesses de sang royal choisissent aussi d'y faire ériger leur monument funéraire. Après son père Charles V, Louis I^{er} d'Orléans est le principal bienfaiteur de la fondation, et l'attachement de la maison d'Orléans continuera jusqu'au XVI^{e} siècle. Outre le tombeau de cœur du roi Louis XII[1111], on y retrouve la sépulture de Renée d'Orléans, comtesse de Dunois (†1515) et celle de Henri I^{er} d'Orléans, duc de Longueville (†1595). La présence de la maison de Bourbon sera établie par le tombeau de l'épouse de Charles V, Jeanne de Bourbon ; le rattachement de cette famille ducale continuera au XV^{e} siècle, notamment avec le Cardinal et archevêque de Lyon, Charles de Bourbon qui bénit la construction de l'immense Chapelle des Dix-mille-Martyres pour laquelle il pose la première pierre[1112]. Même la maison de Bourgogne est représentée dans l'église des Célestins de Paris par le tombeau d'Anne de Bourgogne[1113], dont le

---

super tenementum de Basses Brayes in hac civitate Lugduni, sub onere unius obitus sollemnis annui et perpetui. Ibid., p. 506.

[1107] La plupart des couvents célestins établis aux XIV^{e} et XV^{e} siècles ont été fondés par des membres de la famille de Valois. F. Isaac, « Les Célestins de Paris . Etude historique et archéologique », *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1965 de l'Ecole Nationale des Chartes,* Paris, Ecole Nationale de Chartes, 1965, p. 43.

[1108] L. Beurrier, *Histoire du monastère et couvent des Pères celestins de Paris contenant ses antiquités et privilèges, ensemble les tombeaus et epitaphes avec le testament de Louys duc d'Orléans*, Paris, chez la veuve Pierre Chevalier, 1634, p. 218-278.

[1109] F. Isaac, « Les Célestins de Paris ... », p. 48. Louis d'Orléans sera un mécène important à la suite de son père et l'extension par la chapelle des Dix-mille Martyres aura la bénédiction du Cardinal de Bourbon.

[1110] L. Beurrier, *Histoire du monastère et couvent des Pères celestins...*, p. 279-362.

[1111] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I^{ere} partie, p. 68-69.

[1112] Le projet de construction de la vaste chapelle des Dix-mille martyres, sera lancé par le Cardinal Charles de Bourbon et se terminera vers 1482, année du dédicace prononcé par Louis de Sens, Evêque de Paris . L. Beurrier, *Histoire du monastère et couvent des Pères celestins...*, p. 385.

[1113] Attribué à Guillaume de Veluten, gisant et dalle funéraire provenant du tombeau d'Anne de Bourgogne, duchesse de Bedford, après 1432, sculpture de marbre blanc et marbre noir, Paris, musée du Louvre. Reproduction numérique :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1983&langue=fr.

monument funéraire semble exprimer la réconciliation recherchée par sa famille dans les années 1430[1114]. Ainsi placée dans ce sanctuaire si fortement identifié aux Valois, la princesse, épouse du duc de Bedford, sera définitivement associée aux aïeux de Charles VII et à la maison d'Orléans, grands rivaux politiques des bourguignons.

Le lien réel et symbolique avec la couronne sera utile non seulement aux grands du royaume pour l'avancement de leurs stratégies politiques, mais aussi aux membres de la cour moins en vue. Le rapport entre la famille royale et les Célestins fera de l'église un choix logique pour être le lieu de culte favorisé par un grand nombre de serviteurs royaux, et elle jouera un rôle dans la vie spirituelle du milieu politique parisien. Elle est particulièrement associée aux notaires secrétaires du roi dont la confrérie occupe deux salles dans le monastère ainsi qu'une chapelle située dans l'église[1115]. La vie éternelle des serviteurs royaux sera également servie par ce sanctuaire abritant les sépulcres de hauts officiers de l'administration[1116] tout comme d'importantes figures militaires[1117] et ecclésiastiques[1118]. Jean Le Viste IV, président de la Cour des Aides et seigneur d'Arcy, trouve donc sa place dans cette compagnie prestigieuse et influente ; et, en élisant l'église des Célestins comme son lieu de repos ultime, il affiche son attachement profond à la couronne de France. En effet, pour les nombreux officiers, conseillers et serviteurs qui y sont enterrés, la connotation royale du lieu sera une dernière expression de leur dévouement au roi ; l'ascétisme et la simplicité de la vie monastique propre à l'ordre des Célestins aident à faciliter l'entrée au Paradis pour ces hommes ayant la plupart du temps mené une vie terrestre guidée par l'ambition et l'intérêt personnel.

Si l'emplacement de son tombeau devant le grand autel du chœur est impressionnant, sa forme l'est moins, s'agissant d'une plaque en cuivre aux motifs incisés[1119]. Même s'il est difficile de juger la qualité des aspects stylistiques de cette pièce, on peut évaluer le contenu visuel et symbolique de l'imagerie, grâce au dessin de la collection Gaignières [Figure 181]. Jean Le Viste IV y est représenté couché, entouré d'un cadre architectural : cette disposition crée une forme bidimensionnelle des sarcophages où une figure est présentée « vivante », allongée sur le couvercle

[1114] J. C. Smith, « The Tomb of Anne of Burgundy, Duchess of Bedford, in the Musée du Louvre », *Gesta*, Vol. 23, n° 1, 1984, p. 49.

[1115] F. Isaac, « Les Célestins de Paris ... », p. 45.

[1116] Dès sa fondation et pendant toute la période à laquelle la nouvelle noblesse s'impose, l'église des Célestins de Paris sera un lieu privilégiée par les membres du gouvernement royal, comme Renaud de la Chapelle, Maître des Comptes du roi [† 1382] ; Jean Budé, audiencier en la Chancellerie [†1502] ; ou Bernard Prévost, Président du Parlement de Paris [†1585].

[1117] Avant sa destruction, le sanctuaire abritait notamment le tombeau de l'amiral Philippe Chabot, Sieur de Brion [† 1543] ainsi que le tombeau du cœur d'Anne de Montmorency, connétable de France [†1567].

[1118] Ces princes de l'Eglise sont issus de la roture, comme Jean Bureau, Evêque de Béziers [† 1490], ou de l'ancienne noblesse comme André d'Espinay, Cardinal Archevêque de Lyon [†1500].

[1119] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 242.

du tombeau contenant le corps du défunt. Le Viste est présenté tête nue et les mains jointes dans un geste pieux et humble ; toutefois, il est fièrement habillé dans la robe et le manteau fourré du président de la Cour des Aides, et ses titres d'officier et de seigneur sont inscrits dans la bordure de la plaque avec son écu à la bande chargée de trois croissants montants.

Ce type de monument funéraire, en pierre ou en métal, sera très populaire pendant le Moyen Age et à la Renaissance avec peu de modifications apportées à la composition : les seuls changements affecteront surtout le style des éléments, progressivement influencé par l'esthétique italienne. La longévité de cette forme et la nature des changements stylistiques survenus au XVI^{e} siècle sont évidents dans une comparaison entre la plaque de Jean IV et la pierre tombale de Bernard Prévost [Figure 182], président du Parlement de Paris décédé en 1585, autrefois enterré dans l'église des Célestins de Paris. Près de cent ans séparent l'exécution de ces deux monuments honorant des figures importantes dans l'administration royale. Outre le fait que le dernier est un double tombeau pour le parlementaire et sa femme, les deux exemples suivent un même schéma pour présenter l'individu qui exprime sa piété par le geste des mains et son statut social par les vêtements et l'inscription. Outre une différence dans les modes vestimentaires des personnages, le seul effet des années qui les séparent semble être le style de l'architecture : Jean IV est placé sous une niche rendue dans la plus pure expression du Gothique flamboyant et entouré de figures de l'Ancien testament ; Bernard Prévost et sa femme se trouvent devant une architecture à l'antique formée par une arcade sur colonnes corinthiennes et décorée avec des personnifications classicisantes et une frise formée par deux volutes sous lesquelles est placé le *memento mori* du crâne.

Une comparaison entre la tombe de Jean IV et une autre double représentation est également enrichissante pour la compréhension de l'image que Le Viste laisse pour la postérité. Il s'agit de la plaque funéraire de Guillaume Jouvenel des Ursins aujourd'hui perdue mais connue grâce à deux dessins de la collections Gaignières [Figure 139 & Figure 140]. Le monument du chancelier présente deux figures placées dans une architecture gothique. Chacune occupe une niche au décor flamboyant : à gauche, un homme portant la robe de chancelier, entouré des attributs de cet office au-dessus de sa tête ; à droite, un chevalier en cotte d'armes aux emblèmes héraldiques de la famille Jouvenel des Ursins. La physionomie quasi-identique des deux figures est préservée par le dessin du folio 94, alors que celui du folio 95 rend de manière très précise tous les éléments héraldiques décorant les vêtements des deux figures, ainsi que les espaces qu'elles occupent. L'explication à cette double représentation est délivrée par l'inscription située sur le pourtour de la plaque :

> CY GIST NOBLE HOMME MESSIRE GUILLAUME JOUVENEL DES URSINS, CHEVALIER, SEIGNEUR ET BARON DE TREIGNEL, LEQUEL EN SON TEMPS FUT CONSEILLER EN LA COURT DE PARLEMENT DU TRES SAGE ET TRES VICTORIEUX ROY DE FRANCE CHARLES VIJ^{E} DE CE NOM, DEPUYS CHEVALIER OU VOYAGE ET SON SACRE, ET

> CAPITAINE DE GENS D'ARMES, PUYS LIEUTENANT DU DAULPHINE, ET APRES BAILLY DE SENS, ET FINABLEMENT SON CHANCELIER DE FRANCE DES L'AN IIIJ^{C} XLV, QUI TRESPASSA LE XXIIIJ JOUR DE JUING L'AN MIL IIIJ^{C} LXXIJ[1120]

L'intention de Guillaume Jouvenel des Ursins de présenter les deux facettes de sa personne et son statut social est évidente : outre les titres de noblesse, son double service – politique et militaire – est cité, reprenant un thème illustré au folio 21 de son exemplaire du *Mare historiarum* [Figure 138] et élaboré dans les écrits de son frère Jean Jouvenel des Ursins II rappelant les deux aspects de la majesté qui dépend des armes [des chevaliers] et des lois [des officiers][1121]. Ce type de représentation devait également soutenir les déclarations de la famille des Ursins dont la noblesse et les liens de parenté avec la puissante famille d'Orsini ont souvent été remis en cause[1122]. Représenté à la fois dans ses rôles politiques et martiaux et entouré de la liste de tous ses honneurs, Guillaume Jouvenel des Ursins donne une forme visuelle et concrète à cette nouvelle définition de la noblesse fortement ancrée dans la notion de service, qu'il s'agisse des lois ou des armes. Une intention semblable apparaît dans le projet funéraire de Jean Le Viste IV. Dans l'hypothèse qu'il soit le commanditaire de la *Dame à la licorne*, l'affirmation de son statut nobiliaire est une motivation pour faire réaliser la tenture ; la noblesse est également un thème qui se manifeste dans ses projets funéraires.

Même si Jean Le Viste IV n'emploie pas une double représentation sur sa plaque tombale de l'église des Célestins, on peut retrouver les deux facettes de la nouvelle noblesse en mettant sa tombe en relation avec sa chapelle seigneuriale telle qu'elle a été restaurée suivant ses souhaits. Tout d'abord, le monument situé à Paris comportait une inscription similaire à celle qui orne la bordure de la dalle du chancelier Jouvenel des Ursins, détaillant le statut et les titres du défunt ainsi : CY GIST NOBLE HOMME MESSIRE JEHAN VISTE EN SON VIVANT CHEVALIER SEIGNEUR D'ARCY SUR LOIRE CONSEILLER DU ROY NOSTRE SIRE ET PRESIDENT DES GENERAULX SUR LE FAIT DE LA JUSTICE DES AIDES A PARIS LEQUEL TRESPASSA LE LUNDY PREMIER JOUR DU MOIS DE JUING, L'AN MIL CINQ CENS. Ensuite, les deux aspects des armes et des lois que Guillaume Jouvenel des Ursins fait figurer visuellement et textuellement sur sa plaque, sont clairement explicités par les références aux titres prestigieux de Le Viste : chevalier, seigneur et Président de la Cour des Aides.

La représentation qui accompagne ces mots souligne le rôle que Le Viste joue à Paris parmi les membres de la cour dont certains seront enterrés à ses côtés dans l'église des Célestins de Paris.

[1120] P. S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies... », p. 264 ; N. Reynaud, « Sur la double représentation… », p. 50.

[1121] P. S. Lewis, « The Chancellor's Two Bodies... », p. 265.

[1122] P. S. Lewis, « La Noblesse des Jouvenel des Ursins, » *L'Etat et les aristocraties : XII^{e}-XVII^{e} siècle France, Angleterre, Ecosse*, textes réunis par Philippe Contamine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 79-101.

Or, dans la chapelle seigneuriale à Vindecy, l'accent sera mis sur sa noblesse traditionnelle : dans le vitrail dédié à la Vierge Marie, Jean IV doit être présenté « abillé en façon de chevalier avec cottes d'armes »[1123], une description qui rappelle la moitié droite de la plaque des Ursins. Le choix de projeter l'un aspect ou l'autre de son identité peut éventuellement s'expliquer par le lieu où se situe chacune des représentations de Jean Le Viste IV : à Paris, dans une église fortement identifiée au milieu de la cour, il est logique qu'il avance son statut officiel et reconnu parmi ses pairs et ses supérieurs ; dans la chapelle seigneuriale, il est nécessaire de démontrer les signes de noblesse traditionnelle. Malgré la séparation de ces deux images, elles devraient être évaluées ensemble car elles servent la même fonction pour une même personne. De ce fait, elles fonctionnent de concert pour créer un portrait social complet du commanditaire dont l'identité en tant que membre de la nouvelle noblesse dépend non seulement de son ascendance, mais aussi des anciennes traditions de la noblesse d'épée et surtout du nouveau modèle de service civil.

D. Les résidences

L'utilisation stratégique de la culture matérielle par l'émergente noblesse de robe visera également l'architecture civile. L'accumulation de propriétés aristocratiques est un élément clé dans leur intégration à la classe nobiliaire ; or, les terres nobles ne sont qu'un aspect des domaines et des possessions foncières des hauts fonctionnaires. L'architecture castrale, devenant au XV^{e} siècle une forme essentiellement résidentielle, est certes un grand facteur dans l'avancement des droits et de l'image associés au rang social, mais l'architecture urbaine y joue également un rôle important. Affichant à la fois leur richesse et leurs liens politiques, ainsi que leur urbanité, l'hôtel matérialise des aspects de l'identité de l'officier parfois étrangers aux vieilles traditions chevaleresques.

1. *Le château*

Le château est un élément fondamental dans la vie nobiliaire, et ce mot, signifiant à la fois demeure prestigieuse (signe de richesse) et forteresse (signe de la fonction militaire), évoque des concepts essentiels à l'identité d'épée. Avec sa double signification, le château est la manifestation la plus importante du genre de vie noble, et la seigneurie composée de terres et du *castrum* est la source des droits et des revenus propres à cette classe sociale. La possession d'une telle propriété et la jouissance de la juridiction qui en découle sont des impératifs sociaux pour tout prétendant au statut nobiliaire. Il n'est donc pas étonnant que l'acquisition de seigneuries soit une préoccupation majeure pour les riches officiers royaux qui cherchent soit à accéder aux rangs de cette élite sociale,

[1123] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 61.

soit à en affirmer leur appartenance. Le désir d'établir des liens avec la tradition chevaleresque motivera l'achat de ces domaines, ainsi que les projets architecturaux des nouveaux propriétaires. La seconde moitié du XV^e^ siècle sera marquée par un boom de construction qui produira de nouveaux types de demeures aristocratiques reflétant les changements au mode de vie nobiliaire[1124]. Donjon ou manoir, grand château ou maison de plaisance, l'architecture aristocratique à la fin du XV^e^ siècle ne reflète pas seulement les traditions héritées du passé chevaleresque. Le château sera affecté par les changements amenés à la fois par la paix rétablie à la fin du conflit franco-anglais et par les nouveaux nobles. Au lieu de chercher à se distinguer par l'innovation ou la nouveauté stylistique de leurs constructions, la majorité des commanditaires préfère préserver les anciens bâtiments ou construire dans un style ancien rappelant le passé féodal[1125].

La valeur symbolique de la seigneurie est effectivement traduite par les formes du château : à l'origine une structure militaire, il se caractérise par la masse imposante des murs et les hauteurs des donjons ou des tours de commandement. Or, à la fin du Moyen Age, le rôle défensif du château sera considérablement réduit, entraînant deux changements à la vie et à l'apparence du château. Ce qui était naguère une forteresse, devient un lieu de plaisance, et la verticalité née de la fonction militaire sera transférée sur d'autres éléments : « les formes survivent aux fonctions parce qu'elles sont liées à l'"image" du château fort[1126] ». Cette survivance apparaît dans la préservation des tours qui seront transformées en espaces domestiques, ou encore dans les escaliers qui deviennent le point central de la façade[1127].

Trait marquant de l'architecture aristocratique à la fin du XV^e^ et début du XVI^e^ siècle, la vis hors œuvre a ses origines dans le Louvre de Charles V. Cette forme joue un rôle pratique dans la distribution des pièces intérieures et un rôle décoratif extérieur ; sa verticalité rappelle les tours défensives qui sont le privilège des seigneurs féodaux et la parenté avec la forteresse des Valois peut afficher les couleurs politiques du propriétaire. Il n'est donc pas étonnant que la tour d'escalier se répandra notamment le long de la vallée de la Loire où elle marque non seulement les résidences royales mais aussi celles des fidèles serviteurs. Elle s'y manifeste sous des formes variées allant de la version modeste du château de Vaux [Figure 147] au plus majestueux Le Plessis-Bourré [Figure 148], jusqu'à l'extravagance du château de Coulaine [Figure 149]. L'évolution que suivra cette forme est

[1124] U. Albrecht, « Maison forte et maison de plaisance : Le Château français à l'époque de Louis XI », *La France de la fin du XV^e^ siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, sous la direction de B. Chevalier & P. Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 215-220.

[1125] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, p. 57-58.

[1126] J. Guillaume, « Le Château français du milieu du XV^e^ au début de XVI^e^ siècle : forme et sens », dans *La France de la fin du XV^e^ siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, under the dirction of B. Chevalier & P. Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 221.

[1127] U. Albrecht, « Maison forte et maison de plaisance... », p. 217.

illustrée dans le château de Saint-Ouen [Figure 150]. L'édifice ancien (situé à gauche) présente une simple tour à trois niveaux abritant un escalier à vis ; or, l'addition datée de 1520 double la superficie de la demeure grâce au logis neuf sur lequel la tour d'escalier devient une structure carrée massive, richement décorée sur ses quatre niveaux.

Le deuxième changement affectant l'architecture civile à la fin du Moyen Age (surtout à partir du règne de Charles VIII) réside dans le luxe manifesté en partie par une décoration abondante qui éclot à l'extérieur comme à l'intérieur[1128]. L'architecture ecclésiastique est la première source des diverses formes qui embellissent les façades des résidences luxueuses. Un autre modèle vient du château d'Amboise, dont le vocabulaire décoratif figure dans plusieurs exemples postérieurs. Le château de Boumois [Figure 151] présente une façade articulée grâce aux travées définies par les pilastres encadrant la totalité de l'élévation pour chaque unité ; les divisions verticales sont surmontées d'un gâble enrichi par des motifs sculptés en relief. Au château de Goulaine [Figure 152 & Figure 153] on remarque une utilisation particulière d'un vocabulaire décoratif emprunté aux formes ecclésiastiques dans les réseaux ajourés sous les fenêtres surmontées d'ogives surmontant, les pinacles au sommet des pilastres et les pignons relevés de crochets.

Cette évolution dans la fonction et l'apparence du château résulte en partie de la paix qui règne en France dans la deuxième moitié du XV^e^ siècle et des changements apportés à l'organisation des armées après la fin du conflit franco-anglais. Le calme après la guerre permettra un renouveau économique et culturel en France où tant d'aspects de la vie avaient stagné pendant des années. On a vu l'impact que ce nouveau dynamisme a eu dans le milieu artistique parisien ; l'architecture aussi connaîtra une floraison sous Louis XI et ses successeurs. Alors que « l'Universelle Aragne » est un mécène relativement modeste, ses serviteurs profiteront de conditions socio-économiques idéales pour réaliser de nombreux projets architecturaux à travers le pays. Or, la course aux achats de seigneuries avait commencé avant la guerre et on voit des officiers et d'autres notables occupés par l'acquisition des propriétés aristocratiques du XIV^e^ au XVI^e^ siècle et au-delà. Révélatrices de leurs prétentions nobiliaires, ces acquisitions sont également une manifestation de l'attachement que les grandes familles de serviteurs royaux entretiennent avec leur région d'origine.

Les plus grandes dynasties des serviteurs royaux accumulent des domaines considérables, une pratique établie dès le XIV^e^ siècle. C'est ainsi que les d'Orgemont[1129], importante lignée

[1128] J. Guillaume, « Le Château français du milieu du XV^e^... », p. 223.

[1129] Les d'Orgemont débutent au service royal dès le début du XIV^e^ siècle dans leur Champagne natale ; or, c'est surtout au milieu du même siècle que la famille trouve la voie aux plus hautes charges et honneurs au service de la couronne. Après des débuts en tant que conseiller au parlement, Pierre d'Orgement II occupe plusieurs hautes fonctions simultanément. Or, disgracié par les Etats en 1356, il sera destitué de ses fonctions. L'avènement de Charles V verra le retour de Pierre d'Orgemont au cœur de la politique royale et il sert Charles V d'abord comme chancelier de Dauphiné, puis premier président du Parlement de Paris et, enfin, chancelier.

parlementaire d'origine champenoise, consolident leur intégration à la classe nobiliaire en rajoutant de prestigieuses propriétés à leur patrimoine déjà considérable, à commencer par le château de Chantilly que Pierre d'Orgemont II, premier président du Parlement et chancelier de France, acquiert en 1386[1130]. Leur fortune, une des plus grandes de France à l'époque, sera constituée en grande partie des vastes domaines qu'ils amassent pendant des générations en achetant des propriétés nobles dans leur région d'origine en Champagne[1131], ainsi qu'en Ile de France, autour de Pontoise[1132] et Senlis[1133]. Une stratégie similaire sera mise en œuvre par la famille Jouvenel des Ursins, pour laquelle les propriétés nobles champenoises affichent richesse et pouvoir tout en augmentant la crédibilité de leur prétentions nobiliaires. Jean Bourré[1134], trésorier et puissant conseiller de Louis XI,

---

Le décès de Charles V et les tensions entre les régents de Charles VI incitent Pierre d'Orgemont à se retirer de la scène politique, mais le départ de Louis I[er] d'Anjou l'encourage à retrouver sa place au conseil. Après leurs propres débuts au Parlement, ses fils poursuivent des carrières dans les hautes sphères de l'Eglise et de l'administration royale. Ses filles convolent avec des membres de la noblesse d'épée. De par leur transmission des valeurs de service, leur intégration à la noblesse et leur utilisation de la culture matérielle, les d'Orgemont sont une autre famille modèle de cette nouvelle noblesse. Pour l'histoire de la famille d'Orgemont *cf.* L. Mirot, *Une grande famille parlementaire aux XIVe et XVe siècles, Les d'Orgement : leur origine, leur fortune, le Boiteux d'Orgement*, Paris, Honoré Champier Editeur, 1913, p. 4-37 ; J. Favier, *Dictionnaire de la France médiévale*, p. 706.

[1130] *Ibid.,.*, p. 18.

[1131] Outre les nombreux biens hérités à Lagny, le berceau de la famille, les d'Orgement acquièrent Thorigny, Montjay, Le Pin, Villeparisis et Coutry dans le Marne. *Ibid.,* p. 73-79.

[1132] Les Orgement détiennent les seigneuries de Méry-sur-Oise, d'Aubers, et de Marines, le fief de Pois à Pontoise, et divers domaines dans la châtellenie de Pontoise. *Ibid.,* p. 61-71.

[1133] C'est dans cette région que se trouve le château de Chantilly ainsi que la seigneurie de Chavercy avec ses vingt-quatre fiefs et arrières fiefs ; s'y ajoutent de nombreuses terres et possessions aux alentours de ces deux domaines situés à proximité l'un de l'autre. *Ibid.,* p. 81-85.

[1134] Né en 1424 le fils d'un père roturier et d'une mère noble, Jean Bourré est aujourd'hui bien connu d'une part pour le rôle prépondérant qu'il joue au Conseil du roi et d'autre part pour le vaste collection de documents qu'il a laissée. Après l'obtention de sa licence en droit en 1442, il poursuit son doctorat à Paris en même temps qu'il sert le dauphin en tant que secrétaire. Grâce à différents postes au sein de la chancellerie dauphinoise, il prouve ses compétences et son dévouement au futur roi. Bourré accompagne son maître dans ses déplacements, jusqu'à le suivre dans son exile à Génappe. Le secrétaire sera récompensé lors de l'avènement de Louis XI du poste de notaire secrétaire royal et du contrôleur attaché à la chancellerie : à lui revient le privilège de signer les lettres de nominations à tous les offices et à empocher le droit prélevé sur chaque acte. Il cumulera de nombreux offices au sein de l'administration financière, étant contrôleur des Aides en Normandie (1461-1476); maître des comptes (1461-1492) ; président Chambre des compte (1492-1496) ; général des finances en Dauphiné (1473) ; trésorier de France en Languedoc (1473), puis Languedoïl (1474-1496). De nombreuses missions diplomatiques, voire militaires, s'ajoutent au service civil de Jean Bourré . Lors de la Guerre du Bien Public il fait preuve de son inébranlable fidélité à Louis XI, et le roi l'anoblit en 1464. Il occupera non seulement des postes clés dans les finances royales, notamment celui de trésorier, mais il jouera également un rôle critique dans la formation du futur roi lorsqu'il est nommé gouverneur du dauphin en 1478. Cette longue et diverse carrière sera fort lucrative pour Jean Bourré qui fera construire de nombreux châteaux conférant une forme traditionnelle à sa fortune et sa noblesse récentes. A l'avènement de Louis XII, Jean Bourré se retire dans son château de Jarzé. Bien qu'il ne participe pas activement au gouvernement, le roi sollicite ses conseils par correspondance, jusqu'en 1506 année du décès de Jean Bourré . Pour la biographie de Jean Bourré, *cf.* M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi...*, I, p. 263 ; A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 52-54 ; J. Favier, *Dictionnaire de la France médiévale*, p. 175. S.

Charles VIII et Louis XII, sera très actif dans l'acquisition et l'agrandissement de domaines concentrés dans sa région natale d'Anjou : son accumulation stratégique de propriétés impressionnantes est efficace grâce à la magnificence de ses projets architecturaux et la proximité des seigneuries qui finissent par constituer un domaine cohérent[1135].

Les constructions de demeures s'observent dans toutes les régions et occuperont les nouveaux nobles soucieux de mettre leurs seigneuries en ordre. Qu'ils soient neufs ou restaurés, ces ensembles architecturaux se conforment tous à une disposition relativement standardisée offrant peu d'innovations stylistiques jusqu'à la deuxième décennie du XVI[e] siècle[1136]. Délimitée par une forte muraille, le château est accessible par une poterne d'entrée derrière laquelle se trouve la cour d'honneur ou bien la cour d'engagement s'il s'agit d'une demeure plus importante. Les communs sont situés autour de ce premier espace, et les écuries longent un côté de la cour d'honneur. Le logis seigneurial se situe en face de l'entrée ; les exemples les plus modestes ne comportent qu'un bâti, alors que les demeures plus prestigieuses sont composées de plusieurs ailes flanquées de tours hautes. Immédiatement derrière les édifices de vie se trouvent divers « espaces verts » – jardins d'agrément, médicinaux et potagers. Champs, vergers, vignes et forêts complètent le domaine, fournissant de multiples produits indispensables pour la vie de château : céréales à consommer ou à vendre, fruits, vins, bois, gibier… Vaux, premier château de Jean Bourré, correspond parfaitement à cette organisation ; ses entreprises architecturales plus ambitieuses, comme le château du Plessis-Bourré ou sa dernière construction de Jarzé, suivront le même schéma quoiqu'à une échelle considérablement agrandie[1137]. Par ailleurs, Le Plessis-Bourré [Figure 148] établit le modèle qui sera reproduit dans la majorité de châteaux bâtis ou restaurés par des serviteurs royaux dans la seconde moitié du XV[e] siècle, comme l'Isle Savary[1138] appartenant Guillaume de Varie ou le château du Lude[1139] de Jean de Daillon[1140].

Or, ce modèle ne se cantonne pas à la vallée de la Loire et les Le Viste ne font pas exception à ces quelques « règles » définissant les acquisitions des propriétés nobles par les officiers royaux. Leur

Cassagnes-Brouquet, *Louis XI, ou le mécénat bien tempéré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 142-145.

[1135] S. Cassagnes-Brouquet, *Louis XI …,* 2007, p. 144-145.

[1136] U. Albrecht, « Maison forte et maison de plaisance... », p. 218. C'est de cette époque que date notamment les deux exemples novateurs du château de Chenonceaux construit par Thomas Bohier et le château de Bury de Florimond Robertet.

[1137] S. Cassagnes-Brouquet, *Louis XI …,* 2007, p. 160.

[1138] XV[e] et XVII[e] siècles, commune de Clion (Indre).

[1139] Fin XVe/XVIe siècle et XVIIe siècle, commune du Lude (Sarthe).

[1140] S. Cassagnes-Brouquet, *Louis XI …,* 2007, p. 156.

stratégie foncière s'établit sous Jean Le Viste II qui accumule de nombreux domaines, dont certains à caractère aristocratique, pour étoffer son patrimoine et son prestige. Ces propriétés sont le moyen le plus important qu'il lègue à ses hoirs pour poursuivre le genre de vie noble, car tous ses fils, sauf Jean III quitteront la ville de Lyon pour vivre dans leurs terres. Situées dans le lyonnais, ces propriétés offriront la possibilité aux générations suivantes de maintenir un lien psychologique et matériel avec les origines géographiques de leur famille, car Aubert, Jean IV et Antoine II garderont le contact avec la contrée de leurs aïeux en tant que seigneurs de ces domaines.

La stratégie foncière de Jean IV sera pourtant centrée, non pas sur les biens amassés par son grand-père, mais sur les domaines d'Arcy et St-Christophe-en-Brionnais hérités de sa mère Béatrix de la Bussière. Cédés initialement à Antoine Le Viste I[er] et ensuite à son fils, ces biens de l'héritage Bussière-Semur seront le noyau d'un patrimoine important que Jean IV constitue tout au long de sa carrière. Alors qu'il récupérera plusieurs propriétés qui sont d'anciennes possessions de sa famille maternelle constituant un domaine élargi et bien défini[1141], Jean Le Viste se concentre sur la seigneurie d'Arcy [Figure 155], objet de projets architecturaux à la chapelle seigneuriale et au château même. Les restaurations qu'il entreprend à la demeure n'affecteront que très peu la structure d'origine : rajoutant surtout des signes de propriétés [Figure 157 & Figure 158] et des décorations secondaires dont des tommettes aux armoiries de trois croissants montants [Figure 161], des écus héraldiques sculptés [Figure 159 & Figure 160], il ne cherche surtout pas à éloigner les formes de son logis de l'illustre passé de ses aïeux, les barons de Semur. L'élément le plus marquant ajouté à l'ensemble est l'escalier en vis qui correspond parfaitement au type très courant dans l'architecture civile de la fin du XV[e] siècle. Par conséquent, Arcy est représentatif du type de château courant après la Guerre de Cent Ans – le manoir[1142]. Typique du modèle, l'escalier en vis est placé de manière évidente sur la façade du bâti en face de l'entrée [Figure 155 & Figure 156] ; un intérieur divisé en deux pièces inégales ferme les appartements. Arcy étant une demeure de taille relativement importante, les structures d'habitation ne se limitent pas à un seul bloc et se poursuivent dans l'aile orientale qui reproduit la même division intérieure. Entouré de douves à l'origine, ces bâtiments sont disposés autour d'une cour, avec le logis principal en face de l'entrée. La disposition et formes des différents composants du château d'Arcy rappellent très clairement la construction de Vaux : exemple type d'un château reconstruit par la nouvelle noblesse dans la seconde moitié du XV[e] siècle[1143], le manoir de Jean Bourré est contemporain des restaurations entreprises à Arcy.

[1141] *Cf. supra,* p. 180.

[1142] U. Albrecht, « Maison forte et maison de plaisance... », p. 217.

[1143] *Ibid.,* p. 218.

Si les projets architecturaux entrepris par les hommes de loi à la fin du Moyen Age offrent peu d'innovations formelles ou stylistiques, leur goût conventionnel peut s'expliquer éventuellement par le désir de s'agréger à la noblesse d'épée. Or, lorsqu'un renouveau arrivera enfin de l'Italie, cela est évident dans une résidence appartenant à un membre de cette nouvelle élite politique. Construit par Florimond Robertet I^er^, le château de Bury[1144] [Figure 154] est la première manifestation du nouveau langage visuel inspiré par les formes classicisantes du style italien. Cet édifice que l'on qualifie de château le plus moderne de son époque a été inspiré par des propriétés telles que Fiesole ou Poggio Reale, vues par le commanditaire pendant son voyage en Italie en 1494[1145]. Alors que les châteaux à plan symétrique demeurent rares avant 1540, le plan de Bury atteint l'équilibre classique grâce à la disposition et aux proportions équilibrées des édifices et des espaces verts. Cette construction est non seulement le premier château réalisé dans le style italien, mais aussi une importante indication du rôle que les hommes au service du roi vont jouer dans l'art, l'architecture et la vie culturelle de cette époque.

Les seigneuries aident à accroître le prestige de ces nouvelles familles et offrent le confort requis par leur statut social ; elles permettent des passe-temps à connotation aristocratique aux propriétaires qui jouent les gentilshommes campagnards en gérant leurs domaines. Or, l'architecture castrale n'est qu'un aspect de leur activité de bâtisseurs, et les nouveaux nobles ne se contenteront pas uniquement d'accumuler des propriétés rurales de l'ancienne noblesse. L'architecture urbaine sera un élément indispensable dans leur vie professionnelle, leur identité et leur stratégie de représentation. Les officiers, comme les notaires secrétaires du roi, transcenderont « l'opposition classique et schématique entre les valeurs de la ville et de la campagne[1146] », et la double résidence partagée entre le manoir et l'hôtel citadin est typique du mode de vie particulier de l'élite politique[1147].

2. *L'hôtel urbain*

Bien que le château et la vie rurale soient fortement identifiés à la noblesse d'épée, les plus grands seigneurs possèdent tous une résidence en ville. Que ce soit les princes qui doivent s'établir dans les villes principales de leurs vastes territoires ou les seigneurs courtisans cherchant à rester proches des centres de pouvoir, les élites s'installent dans les villes qui peuvent connaître une forte

[1144] Commune de Molineuf, Loir-et-Cher.

[1145] J. Guillaume, « Le jardin mis en ordre : jardin et château n France du XVe au XVIIe siècle », *Architecture, jardin, paysage : L'environnement du château et de la ville aux XVe et XVIe siècles*, actes du colloque tenu à Tours du 1^er^ au 4 juin 1992, études réunies par Jean Guillaume, Paris, Picard éditeur, 1999, p. 105 & 108.

[1146] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, p. 69.

[1147] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 316-317.

période d'urbanisation grâce à la présence d'une cour princière. La ville d'Avignon voit sa population se multiplier par huit, passant de 5 000 habitants à 40 000, suite à l'arrivée du pape au début du XIV[e] siècle[1148]. Lorsque Philippe le Bon installe ses institutions administratives à Bruxelles, des quartiers entiers sont reconstruits pour accommoder la population croissante, alors que les plus grandes familles de son entourage et des princes indépendants font construire des hôtels particuliers autour du Palais du Coudenberg, résidence officielle du duc[1149]. Ce phénomène d'urbanisation affecte également Paris où les princes laïcs et ecclésiastiques, ainsi que les membres des différentes institutions du gouvernement royal, possèdent de luxueuses résidences près des palais royaux et des sites de l'administration du gouvernement.

Paris est le centre de la gestion du domaine royal dès le XII[e] siècle lorsque Philippe Auguste l'établit comme capitale ; à partir du XIII[e] siècle, le Palais de la Cité devient le cœur de la ville et du gouvernement car les premiers organes administratifs, juridiques et fiscaux y sont localisés[1150]. Sous Louis IX, le site subit d'importantes transformations avec la construction de la Sainte-Chapelle, les résidences des chanoines et la salle du Bord-de-l'Eau, des espaces qui servent dans la vie du lieu tout en augmentant son prestige. Sous Philippe IV, les modifications de la cité refléteront les développements qui sont en cours de transformer l'administration du royaume. L'activité du Parlement de Paris avait été fixée au Palais de la Cité sous Louis IX, et Philippe le Bel y installe l'administration judiciaire dans la partie nord du palais et les finances près du logis royal. Alors que le palais même est considérablement transformé, les alentours du site connaîtront d'importants changements avec la construction d'hôtels luxueux pour les princes et d'autres figures influentes du royaume. Le caractère du quartier de la Cité change au même rythme que l'administration royale s'agrandit, et les quartiers proches du Palais verront également des officiers et d'autres serviteurs de la couronne s'installer dans les secteurs proches des centres de pouvoir.

Au XIV[e] siècle, la famille d'Orgemont construit un grand complexe dans le quartier Saint-Antoine[1151]. Le premier hôtel d'Orgemont sera agrandi par l'addition de l'hôtel des Tournelles, attenant au premier ; s'y ajoute en face la demeure neuve que Pierre II construit sur l'emplacement de l'actuel 113 à 119 rue Saint-Antoine créant ainsi un véritable domaine au cœur de Paris non loin du logis royal de Saint-Pol. Les trois palais seront hérités par trois fils de Pierre d'Orgemont II :

[1148] W. Durant, *The Renaissance. A HIstory of Civilization in Italy from 1304 – 1576 A. D.*, New York, Simon & Schuster, 1981, p. 52-53.

[1149] Les nouveaux voisins de Philippe le Bon ne comptent pas seulement des vassaux influents comme les Croy, Brimeau, Lalaing et Lannoy, mais aussi ses pairs princiers, les ducs de Clèves et Bourbon et le Conte de Nassau. S. Nash, *Northern Renaissance Art*, p. 81.

[1150] Pour un résumé de l'évolution du site du Palais de la Cité au Moyen Age, *cf.* Ph. Lorentz et D. Sandron, *Atlas de Paris au Moyen âge*, p. 81-87.

[1151] L. Mirot, *Une grande famille parlementaire...*, p. 41-59.

Guillaume devient propriétaire de l'Hôtel neuf, Pierre III de l'Hôtel des Tournelles (qu'il vend à Jean de Berry), et Amauri de l'hôtel d'Orgemont.

La famille Jouvenel, originaire du Champagne comme les d'Orgemont, va également s'implanter dans la capitale où elle manifeste sa puissante présence à travers l'architecture. Prévôt des Marchands, Jean Jouvenel I[er] fait construire l'hôtel familial situé dans la rue qui porte aujourd'hui son nom. A l'époque, la résidence est un vaste complexe qui couvre un terrain allant de la Seine jusqu'à la rue des Marmousets (à l'ouest de l'actuelle rue de la Colombe), longeant la rue de l'Image Sainte-Catherine sur le côté sud[1152]. L'emplacement de l'hôtel est stratégique : situé sur l'île de la Cité, il situe son propriétaire au centre d'une circonférence définie par les lieux du pouvoir temporel et spirituel que sont le Palais, la cathédrale et l'hôtel de ville. Un deuxième hôtel des Ursins se trouve dans le quartier du Louvre ; comme ses voisins prestigieux – les hôtels de Bourgogne, de Flandre et d'Artois – il sera démoli lors des projets de restauration du palais royal sous François I[er] [1153]. Quant aux Robertet, ils possèdent un hôtel situé au coin de la rue Braque et la rue du Chaume (actuelle rue des Archives)[1154], à proximité de plusieurs résidences princières comme les Hôtels Barbette, de Clisson, de Navarre ou de Montmorency[1155].

Ces résidences luxueuses ne se trouvent pas uniquement à Paris. Souvent originaires des centres urbains provinciaux, les grandes dynasties de serviteurs restent bien implantées dans leurs régions d'origine où elles ont construit ou acquis d'imposantes habitations dans les cités. D'une part ces possessions sont indispensables à leur travail, car ces hommes sont souvent impliqués dans la vie politique de leur ville natale. En même temps, ces demeures y manifestent la richesse, le statut et l'influence durable de ces clans. Bien qu'ils finissent souvent par s'éloigner de leurs racines en province, les hauts fonctionnaires maintiennent toujours un lien avec la région où leurs ancêtres ont fait fortune avant d'orienter la famille vers le service. Les grandes dynasties y restent bien présentes grâce aux hôtels qui, en plus d'être occupés lors des passages plus ou moins fréquents de leurs propriétaires, sont un monument à leur histoire et réussite familiales.

Il n'est donc pas étonnant que les Le Viste ajoutent à leurs seigneuries de belles résidences urbaines, signes de leurs appartenances politiques, de leurs intérêts professionnels et de leur statut social. Délaissant ses origines bourgeoises, Jean I[er] installe la famille dans la Part du Royaume à Lyon. Situé sur la rive droite de la Saône, ce quartier est divisé en deux – la zone plus populaire s'étendant du cloître Saint-Pierre jusqu'au Change, puis à partir de celui-ci les rues prennent une allure

[1152] P.S. Lewis, *Ecrits politiques de Jean Juvénal des Ursins, Tome III...,* p. 240.

[1153] Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* I, p. 56.

[1154] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, p. 73.

[1155] Ph. Lorentz et D. Sandron, *Atlas de Paris au Moyen âge*, p. 106.

beaucoup plus aristocratique. Dans ces rues, entre la cathédrale et la place du Change, les lieux du pouvoir temporel sont localisés. La résidence des Comtes de Forez donne son nom à l'artère principale du quartier, l'ancienne rue du Palais (aujourd'hui rue Saint-Jean). La Maison de Roanne, à l'origine la demeure du chanoine Heraclius de Roanne, est devenue le siège de l'autorité royale sous Philippe IV[1156]. Les XIV^e^ et XV^e^ siècles verront le développement du voisinage qui attire officiers royaux et hommes de loi influents, servis dans la vie quotidienne par les pourvoyeurs de luxe qui y ont pignon sur rue[1157] et dans la vie spirituelle par le groupe épiscopal. Les Le Viste y élisent domicile, dans une vaste demeure située dans la rue du Palais (aujourd'hui 29 rue Saint-Jean), non loin de la maison de Roanne et de la cathédrale [Figure 184 & Figure 187]. Cette habitation est à la fois pratique et prestigieuse en raison de cette proximité. La richesse de la demeure est ainsi confirmée par le *Livre du Vaillant* qui évalue les taxes pour « la grant mayson qui perset tres Monoye[1158], en laquelle [Jean Le Viste II] demeuret » à 240 francs[1159].

L'hôtel Le Viste est parfaitement intégrée dans le tissu urbain, signalant le rôle que son propriétaire joue dans la vie de la commune ; or, elle se distingue de la majorité des résidences patriciennes par ses dimensions et la richesse de son décor. Sa taille imposante et son aspect luxueux sont des preuves de la fortune de son propriétaire disposant des moyens non seulement d'acquérir une telle résidence, mais également de supporter les charges fiscales considérables que cela représente[1160]. Du fait de sa situation dans la Part du Royaume, l'hôtel Le Viste affiche les couleurs politiques de ses propriétaires, serviteurs zélés de la cause royale : le choix de cet emplacement, tout comme la décision de relocaliser le site funéraire dans le complexe capitulaire de l'église Sainte-Croix, traduit les aspirations politiques et sociales de la famille qui cherche à se rapprocher de l'aristocratie à travers l'utilisation stratégique de la culture matérielle. C'est ainsi que les formes et le style de la maison sont tout aussi significatifs dans la projection d'une image de puissance pour l'avancement de la dynastie Le Viste.

Une telle résidence est représentative de « l'apogée de la maison urbaine » signalant une « étape importante vers le palais[1161] ». Au XIV^e^ siècle, paysage urbain lyonnais se caractérise par de

[1156] N. Gonthier, « Une esquisse du paysage urbain lyonnais... », p. 256-257 & note 4.

[1157] On note dans la région délimitée par la cathédrale et la Maison de Roanne une grande concentration de commerçants proposant des produits aristocratiques – armuriers, libraires, orfèvres, brodeurs – se garantissent une clientèle parmi l'élite politique de la ville qui y travaille et vit. *Ibid.,* p. 260.

[1158] L'hôtel Le Viste est situé sur un terrain qui couvre une vaste superficie allant de la rue du Palais jusqu' à la ru du Tres Monoye (aujourd'hui la rue Saint-Jean et la rue 3-Marie respectivement).

[1159] *Le Livre du Vaillant* (f° 204), 1927, p. 159.

[1160] P. Garrigou-Grandchamp, *Demeures médiévales : Cœur de la cité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, p. 34.

[1161] *Ibid.,* p. 31.

belles maisons, mais pas (ou peu) de palais, les citoyens les plus fortunés semblant craindre les pillages, les révoltes fréquentes ou les évaluations du fisc qu'une pareille ostentation pourrait provoquer[1162]. La maison de Jean II fait exception à cette règle non seulement par sa taille imposante mais aussi par son riche décor. La façade est articulée au rez-de-chaussée par un grand porche ogival [Figure 185] avec une arcade simple à droite et double à gauche [Figure 184]. L'étage supérieur présente de nombreuses fenêtres encadrées par de fines colonnettes posées sur des pommes de pins sculptées [Figure 186]. Outre leur décoration, les embrasures se distinguent par leur taille : la grandeur de ces fenêtres signale qu'il s'agit de l'étage réservé à la famille Le Viste, alors que les niveaux supérieurs destinés aux domestiques présentent des simples ouvertures de taille moindre. Néanmoins, tout l'espace offert par cette vaste demeure est occupé par l'entourage Le Viste, alors qu'un grand nombre de riches propriétaires lyonnais n'occupent que le premier étage et loue les niveaux supérieurs[1163]. Comme la façade, les autres parties de la construction se démarquent des maisons voisines de par la richesse du décor. La cour présente une tour abritant un escalier à vis ainsi qu'un grand puits, tous deux richement sculptés. L'intérieur offre un espace pour afficher la fierté familiale en étalant les armoiries non seulement sur les tentures mais aussi sur des « pavements » rouge et blanc aux armes des Le Viste[1164]. La valeur et l'amplitude des aménagements et travaux sont un point d'orgueil pour Jean II. Ce dernier rappelle dans son testament qu'il a « fait réédifier » son « antique maison paternelle qu'il habite », ayant « dépensé plus de mille trois cents écus d'or, comme cela peut apparaître clairement à tous ceux qui la regardent[1165] ».

Cette demeure n'est pas le seul élément dans la stratégie foncière de la famille à Lyon. Elle y possède un grand nombre de biens non seulement dans la cité mais également aux alentours. Les juristes lyonnais sont de manière générale d'importants propriétaires détenant 10% des biens louables (175/1500) en 1388 ; Jean Le Viste II possède à lui tout seul trente-deux de ces immeubles, un patrimoine remarquable tant pour la quantité que pour la qualité des propriétés[1166]. Certains de ses biens constituent de véritables domaines au sein de la ville, à l'image de ses tènements de Vernaison et surtout de Bellecour. Evalué à une imposition de mille livres en 1388[1167], ce dernier est en effet une vaste propriété, « un îlot de campagne » à l'intérieur d'une ville très pauvre en espaces

[1162] N. Gonthier, « Une esquisse du paysage urbain lyonnais... », p. 267.

[1163] *Ibid.,* p. 267.

[1164] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 314.

[1165] *…domum suam paternam antiquam quam inhabitat et quam reedifficari fecit in cujus edificiis exposuit ultra mille et trecentum scutos auri prout cuilibet inthuenti clare apparere potest sicut dicit.* Arch. Dép. Du Rhône, 15 H 27, lignes 241-242 citées par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 221 et p. 221 note 2.

[1166] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 213.

[1167] *Livre du Vaillant* (f°205 r°), 1927, p. 161.

verts[1168] ; les Le Viste y jouent les seigneurs jouissant des terres, prés, vignes et jardins luxueux qui constituent cette propriété recouvrant un immense terrain entre l'Abbaye d'Ainay et le couvent des Frères prêcheurs [Figure 188 & Figure 189]. De telles possessions font de Jean Le Viste II un des hommes les plus riches, ses biens détaillés dans le *Livre du Vaillant* valant la somme « astronomique[1169] » de 6 480 livres[1170]. Hérités par Antoine I[er], l'hôtel de la rue du Palais et d'autres propriétés lyonnaises reviennent ensuite à Jean IV en 1457, constituant ainsi une part considérable de sa fortune. Ces biens sont également un fort lien matériel et symbolique avec la ville natale de sa famille. Pourtant, éloigné depuis longtemps de la cité lyonnaise, Jean IV semble concentrer ses activités de constructeur sur le château d'Arcy et sur ses biens parisiens. En tant que parlementaire et conseiller du roi, il passera l'essentiel de sa vie à Paris où il continue à afficher la réussite et le statut social de sa famille à travers l'architecture.

Comme ses pairs, Jean Le Viste IV possède des résidences à Paris. Au début de sa carrière, en 1465, il reçoit du duc de Bourbon une maison à Notre-Dame-des-Champs dont il jouira pendant une vingtaine d'années jusqu'à une apparente perte de faveur auprès de son patron. En 1486, le duc de Bourbon donne à Enard de Villars, son conseiller et maître d'hôtel, « une maison, vigne, jardin et autres appartenances situez pres N.-D-des-Champs a Paris, pour en jouir sa vie durant, et que tient et possede Me Jehan Le Viste, seigneur d'Arcy, sous ombre de quelque don qu'il dit avoir[1171] ». Or, ce refroidissement dans les relations entre Le Viste et le duc de Bourbon n'est que très passager, car dès le mois prochain Jean Le Viste IV reçoit des lettres :

> …par lesquelles Mons. le duc, en faveur et consideration des bons et agréables services de son cher et bien amé Me Jehan Le Viste, seigneur d'Arcy sur Loire, conseiller en Parlement, que luy et ses predecesseurs ont tousjours faits aux ducs et a la Maison de Boubon, de laquelle ils ont tousjours esté serviteurs et officiers, et aussi de ceux que par longtemps il a faits en la conduite et direction de tous ses grands et principaux affaires, luy donne, cede et transporte pour luy, ses successeurs et ayans cause, toutes les terres membres ou portions de membres de domaines, heritages et autres choses quelconques qui luy peuvent appartenir, qui sont et peuvent estre enclavees es terres des Charmes et des Molues, gravieres o crues, le graveron desous Baugy et l'eau morte, avec toutes leurs apartenances assises et situees a l'entour de sa terre d'Arcy, lesquelles sont en buissons et en friches[1172].

[1168] N. Gonthier, « Une esquisse du paysage urbain lyonnais... », p. 265.

[1169] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 210.

[1170] *Cf. supra,* p. 205 ; *Livre du Vaillant* (f° 204 r° - 205 v°), 1927, p. 159-162.

[1171] Extrait du 5[e] registre de la Chambre des comptes du Bourbonnais, au greffe de la Chambre des Comptes de Paris, années 1481 – 1490, f° 157v dans *Extraits des titres des provinces de Bourbonnois, Auvergne, La Marche, etc.,* vol. I, p. 92, Bibl. nat., fr 22299, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 233.

[1172] Extrait du 5[e] registre de la Chambre des comptes du Bourbonnais, f° 183 (Bibl. nat., fr 22299) p. 99, cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 225 & p. 233-234.

Si Jean Le Viste IV a effectivement perdu sa maison en région parisienne à cause d'un différend avec le duc de Bourbon, son regain de faveur lui permet d'étendre et de consolider son domaine familial d'Arcy grâce à l'acquisition de terrains avoisinants apparemment riches en ressources naturelles.

En tout cas, la propriété à Notre-Dame-des-Champs n'était pas son domicile. Située dans la campagne au sud de la ville, cette maison n'aurait pas offert un emplacement pratique pour la vie quotidienne d'un grand officier royal qui devait se rendre régulièrement aux lieux du gouvernement localisés au cœur de Paris. Riche en demeures secondaires, la campagne environnante de la capitale offre un peu de répit bucolique à peu de distance du centre urbain. C'est ainsi que les Valois profitent non seulement de Vincennes lorsqu'ils résident dans leur capitale, mais aussi de Séjour de Valois, situé juste à côté de Notre-Dame-des Champs. L'habitation à Notre-Dame-des-Champs offerte un temps à Jean Le Viste IV serait plutôt une maison de campagne, qu'une résidence principale ; or, d'autres documents confirment qu'il a possédé au moins deux hôtels au cœur de la capitale[1173].

Connue sous différentes appellations et ayant appartenu à plusieurs grands du royaume, la première demeure parisienne *intra muros* de Jean Le Viste se trouve au coin de la rue et du quai des Grands Augustins[1174]. A une date inconnue, il l'avait acquise par achat à Louis de Bourbon, comte de Montpensier : l'histoire de service liant la famille Le Viste à la maison ducale pourrait expliquer en partie cette transaction. Conservé autrefois parmi les titres de l'Abbaye de Saint-Germain, l'acte de vente est résumé par Jaillot suivi de Berty qui note que « l'hôtel de Sancerre et d'Hercules fut successivement occupé par le comte de Sancerre et par M^{e} Jean Le Viste[1175] ». La date à laquelle Jean Le Viste acquiert la propriété est inconnue, mais il est certain qu'il s'en est défait avant 1484, car en cette année, Jean de la Driesche, président de la Cour des Comptes, le vend après l'avoir restauré et habité lui-même[1176]. Le palais est ainsi appelé l'Hôtel Hercule en référence au cycle illustrant les travaux du paladin, cette décoration de la façade de l'hôtel réalisée pendant la restauration entreprise par le Président de la Driesche. Le propriétaire suivant est Louis de Harmelin, comte de Piennes et chambellan de Charles VIII ; ce même roi lui achète la demeure meublée pour la somme de seize mille livres tournois le 25 juin 1493, mais suite à sa mort, le palais passera d'un occupant à

[1173] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 233.

[1174] Résidence des comtes de Sancerre au moins à partir de 1355, le bien passe par le second mariage de Marguerite de Sancerre, à Bernard II, comte de Clermont, dauphin d'Auvergne et seigneur de Mercoeur. Ainsi devenu l'hôtel d'Auvergne, le palais et le comté de Sancerre seront hérités par Jeanne comtesse de Clermont et dauphine d'Auvergne ; lors de son mariage en 1428 avec Louis I^{er} de Bourbon, comte de Montpensier elle lui apporte non seulement l'hôtel mais aussi le comté de Sancerre. A. Berty, H. Legrand, et L.-M. Tisserand, *Topographie historique du vieux Paris . Région occidentale de l'Université*, Paris, Imprimerie Nationale, 1887, p. 208-209.

[1175] Cité par A. Berty, H. Legrand, et L.-M. Tisserand, *Topographie historique du vieux Paris ...*, p. 211.

[1176] A. Berty, H. Legrand, et L.-M. Tisserand, *Topographie historique du vieux Paris ...*, p. 211-212.

l'autre parmi les serviteurs et intimes de la cour[1177]. Même s'il est impossible de reconstituer le plan ou l'apparence de cette demeure, son emplacement à la fois prestigieux et pratique doit être relevé. Situé en face du Palais de la Cité, cet hôtel aurait placé son propriétaire dans le giron royal, tout en offrant un accès aisé aux sites de ce pouvoir. Par ailleurs, le voisinage compte les membres de la plus haute aristocratie dont les palais rivalisent de luxe et de grandeur. A quelques pas de l'Hôtel de Nesle et jouxtant l'Hôtel des Evêques de Laon, la première résidence parisienne de Jean Le Viste place son propriétaire dans de prestigieuse compagnie. Compte tenu du fait que l'acquéreur de l'hôtel de Jean Le Viste a fait exécuter d'importants travaux, on peut présumer que celui-ci s'en soit défait en raison de son très mauvais état[1178]. La date à laquelle Jean IV se départit de ce bien est inconnue ; or, on le retrouve à l'extrême fin du XV^e^ siècle, possédant des biens immobiliers dans la rue du Four[1179].

Située près des Halles, entre les actuelles rues Coquillière et Berger près de la Bourse du Commerce [Figure 190], la rue du Four se trouve à cette époque dans « le quartier bien habité par excellence à l'époque[1180] ». Le caractère commercial du quartier des Halles est établi dès le XII^e^ siècle, lorsqu'un décret royal (1136-1138) crée un marché aux Champeaux près du cimetière des Innocents[1181]. Contrastant avec la vocation marchande des Halles à l'est, le secteur occidental est surtout résidentiel. La rue du Four compte ainsi parmi ces nouvelles voies à l'ouest du marché et à l'est du Louvre qui sont aménagées pour accueillir une population en forte croissance au XIII^e^ siècle. Parmi les habitants, on retrouve un certain nombre de figures notables du royaume qui élisent domicile dans ce quartier offrant non seulement une proximité du Louvre, mais aussi des espaces constructibles suffisamment grands pour ériger des demeures majestueuses[1182]. Le premier hôtel aristocratique y apparaît en 1250, lorsqu'Alphonse de Poitiers fait construire son palais au pied du Louvre, initiant une tendance qui perdurera jusqu'au XVIII^e^ siècle[1183]. En effet, les plans parcellaires des Halles documentent à travers les siècles la présence de nombreuses demeures qui sont, au XIV^e^ siècle encore exclusivement la propriété des grands féodaux et des princes de sang : on y retrouve ainsi les hôtels de Bourgogne, de Berry (dans la rue du Four), d'Orléans et d'Alençon[1184]. Qu'il s'agisse de vastes parcelles ou bien d'une accumulation de terrains plus petits pour constituer un site

[1177] *Ibid.,* p. 207-208 et p. 216.

[1178] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 233.

[1179] *Ibid.,* p. 233 et p. 236.

[1180] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I^ere^ partie, p. 28.

[1181] F. Boudon *et al.*, *Système de l'architecture urbaine : Le Quartier des Halles à Paris,* I, Paris, Editions du CNRS, 1977, p. 17.

[1182] Ph. Lorentz et D. Sandron, *Atlas de Paris au Moyen âge*, p. 212.

[1183] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, I, p. 18.

[1184] *Ibid.,* p. 188.

immense, les proportions de ces propriétés comptent plusieurs milliers de mètres carrés[1185]. Or, le caractère de ces propriétaires fortunés change quelque peu au cours du XV^e^ siècle, période à laquelle on voit apparaître des hôtels plus « modestes » habités notamment par des serviteurs du roi[1186]. L'installation d'études et de bureaux où travaillent les clercs et commis sous les ordres des officiers reflètent la nouvelle identité d'une partie de la population du secteur[1187]. Si le quartier des Halles trouve une faveur particulière auprès des membres du gouvernement royal, c'est au moins partiellement en raison de sa situation idéale à équidistance entre le Louvre et la Cité. Non seulement pratique, une adresse dans ce quartier est aussi un signe de prestige pour celui qui peut compter des princes du sang parmi ses voisins.

C'est éventuellement suite au décès de son beau-père que Jean Le Viste devient propriétaire dans la rue du Four. Trépassé en 1487, Mathieu de Nanterre y possédait un hôtel qu'il lègue sans doute à sa fille unique, Geneviève de Nanterre, épouse Le Viste. Enregistrée dans le censier de l'Evêché de 1489[1188], la propriété s'étend des deux côtés de la rue des Deux-Ecus sur le côté occidental de la rue du Four [Figure 191]. Que ce grand ensemble immobilier soit revenu à Geneviève de Nanterre est indiqué par les dons que « la dame d'Arcis » fait en 1502 et 1505 au profit de l'Eglise Saint-Eustache[1189], paroisse des habitants du quartier. Constituée de deux maisons neuves situées dans la portion nord-est du terrain[1190], cette donation financera la célébration de messes perpétuelles à l'honneur de sa famille. On peut éventuellement identifier une portion du complexe immobilière des Nanterre avec la « masure » dans la rue du Four qui fait l'objet d'un contrat signé entre Jean Le Viste IV et deux charpentiers parisiens, Simon Julien et Jehan Brisart[1191]. Cette « déclaration de la charpenterie qu'il faut faire en une masure assise rue du four appartenant à monsieur d'Arci » a été signée le 28 février 1497 devant les notaires Pierre Chevalier et Simon Baudequin ; le document détaille les matériaux et la réalisation d'une grande galerie à rajouter à la façade de la maison. L'acte est intéressant non seulement en tant que témoignage des projets architecturaux entrepris par Jean Le Viste IV, mais aussi pour la lumière qu'il jette sur ses possessions immobilières.

[1185] *Ibid.,* p. 188 ; Ph. Lorentz et D. Sandron, *Atlas de Paris au Moyen âge*, p. 212.

[1186] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, I, p. 189.

[1187] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I^ere^ partie, p. 37.

[1188] Arch. nat., S* 1255.

[1189] *Cf. supra,* p. 231.

[1190] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, I, p. 189, note 26.

[1191] Arch. nat., Min. cent., VIII, 6, publié par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 266-267.

La maison en question est qualifiée de masure : signifiant à l'origine une demeure ou une maison avec les terres qui en dépendent[1192], le terme revêt au XV^e^ siècle la connotation de vétusté ou de délabrement connue de nos jours[1193]. Alors que cette phrase semble indiquer que la maison à restaurer soit en mauvais état, l'acte fait référence également à l'hôtel de Jean Le Viste IV, car on réalisera « sur la porte unne luquarne flamenge alegee hors euvre a la fason de ceulle qui est sur la porte de ceans de l'ostel dud. seigneur d'Arcy »[1194]. Si ce passage laisse entendre que Jean Le Viste possède un hôtel particulier, il ne donne pas plus de précision sur son emplacement, ce qui permet différentes hypothèses. Il se peut que « l'ostel dud. seigneur d'Arcy » fasse partie du complexe immobilier hérité de Mathieu de Nanterre. Cette propriété, telle que figurée sur le plan parcellaire du quartier des Halles de la fin du XV^e^ siècle [Figure 191], se compose de deux blocs distincts dont l'un est clairement constitué de plusieurs parcelles plus petites. Le caractère hétérogène de cet ensemble est également indiqué par les deux dons faits par Geneviève de Nanterre qui offre deux maisons distinctes dans la rue du Four à son église paroissiale[1195]. Dans le cas où l'hôtel auquel on fait référence dans l'acte de 1497 est dans la rue du Four, Jean Le Viste chercherait éventuellement à consolider les différents logis du complexe immobilier. Il viserait donc à restaurer les parties plus vétustes afin de les rendre équivalentes à « l'ostel ». Celui-ci servirait donc de modèle pour créer un décor uniforme grâce à l'emprunt d'éléments décoratifs ou architecturaux précis « a la fason de…l'ostel dud. seigneur d'Arcy ». Bien que la composition du terrain de l'hôtel de Nanterre suggère la possibilité d'un grand projet de rassemblement architectural, il se peut que l'hôtel en question ne fasse pas partie du complexe de la rue du Four, car un homme du statut de Jean Le Viste IV aurait bien les moyens d'être en possession de sa propre demeure dans la capitale. Dans ce cas, on peut imaginer que la reproduction de détails de « l'ostel dud. seigneur d'Arcy » viserait à laisser l'empreinte de Jean Le Viste sur ses biens acquis suite au décès de son beau-père. Quoi qu'il en soit, l'ancien hôtel de Nanterre devenu hôtel Le Viste à la fin du XV^e^ siècle devait être une résidence considérable.

Bien que « modeste[1196] » par rapport aux palais avoisinants comme l'hôtel d'Orléans, la demeure dans la rue du Four devait représenter au minimum 1 500 mètres carrés[1197]. La qualité des différents éléments peut être déduite de l'état de la maison donnée par Geneviève de Nanterre à

[1192] F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française...*, V, p. 198.

[1193] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, I, p. 183.

[1194] Arch. nat., Min. cent., VIII, 6, publié par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 267.

[1195] *Cf. supra,* p. 176 et p. 233.

[1196] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, I, p. 189.

[1197] Le terme d'hôtel s'applique à des résidences urbaines atteignant au minium 1500 m² de superficie. *Ibid.*, p. 185.

Saint-Eustache en 1502 : qualifiée de « maison neufve » elle est digne d'être louée et habitée par Jean de Haqueville, seigneur d'Attichy et Conseiller au Parlement[1198]. Par ailleurs les logis qui restent à l'hôtel de Nanterre après les donations du début du XVI[e] siècle sont suffisamment luxueux pour accueillir Jean Poncher général de Languedoc, qui en est devenu propriétaire avant 1530[1199]. Dans cette année, il cède l'hôtel à Jean de la Barre, prévôt de Paris et comte d'Etampes, qui entreprendra à son tour de grands travaux. Afin de « subvenir à l'accroissement du bâtiment qu'il a fait commencer en un jardin rue des Deux Haches [rue des Deux Ecus] faisant le coin de la rue des Etuves », il agrandit son site en acquérant les parcelles jadis données à l'église Saint-Eustache par « la dame d'Arcis[1200] ». Ensuite, François I[er] accorde l'autorisation à Jean de la Barre pour bâtir une galerie au-dessus de la rue des Deux-Ecus, servant à relier les deux ailes de sa demeure[1201]. Plus tard, l'ancien hôtel Nanterre-Le Viste passera entre les mains d'une autre grande dynastie de robe qui de surcroît est alliée aux Le Viste par le mariage [Tableau 3 & Tableau 4] : André Guillard, époux de Marie Robertet (petite-fille d'Antoine Le Viste II), l'acquiert à une date inconnue avant 1566, année où il lègue la propriété à son fils Louis, évêque de Chalon-sur-Saône[1202]. En 1571, celui-ci cède son logis de la rue du Four à Catherine de Médicis contre l'hôtel de Bellegarde dans la rue de Grenelle. Ainsi acquise par la reine de France, l'ancienne propriété Nanterre-Le Viste disparaît définitivement, son terrain étant intégré dans l'hôtel de la Reine qui devient plus tard l'hôtel de Soissons.

Alors que les traces des projets de construction entrepris par Jean Le Viste IV n'impressionnent pas à première vue par leur ampleur[1203], il n'en reste pas moins qu'elles fournissent les preuves concrètes d'une activité de bâtisseur qui devait sans doute être plus importante. Il faut d'abord tenir compte de toutes ses initiatives (à Paris, à Arcy, à Vindecy) ; il faut également garder à l'esprit que le manque de documentation qui accable les recherches aujourd'hui cache sans doute d'autres réalisations, car il ne serait pas étonnant que Jean IV ait effectué une rénovation de son (ses) hôtel(s) parisien(s) semblable à celle qui met le château d'Arcy au goût du jour[1204]. Par ailleurs, la terminologie employée dans le marché conclu entre Le Viste et les deux charpentiers parisiens est ambigüe, mais cette ambiguïté laisse entendre éventuellement que Jean Le Viste IV possèdent plus d'un hôtel dans la capitale : celui hérité de son beau-père et le sien qui sert de modèle pour les

[1198] *Cf. supra,* p. 176.

[1199] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, p. 189, note 26.

[1200] Arch. Nat., S 3337, dossier 9, cité par F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, p. 189, note 26.

[1201] Arch. Nat., Y9 f°286, cité par F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, p. 189, note 26.

[1202] Arch. Nat., Min. Cent., LXXXVII, R. 25, 21 septembre 1566, cité par F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, p. 189, note 26.

[1203] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. XX.

[1204] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 244

rénovations de 1497. Enfin, même si aucune description faisant état de la richesse de ces biens immobiliers n'a été conservée, il n'en reste pas moins que Jean Le Viste IV est certainement propriétaire d'un hôtel. La référence à son « ostel » dans l'acte du 28 février 1497 est un terme non équivoque pour désigner la résidence connue du seigneur d'Arcy, quelle que soit son adresse, car pour être qualifiée d'hôtel, cette propriété devait impressionner par sa superficie, sa localisation et sa configuration[1205].

Les critères déterminant la qualité des résidences urbaines évoluent au cours des siècles. Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, la superficie est déterminante pour la qualité d'un bien immobilier, et seules les constructions de plus de 1 500 mètres carrés sont dignes d'une habitation noble[1206]. Au XVI^e^ siècle, la localisation est primordiale dans la valeur d'un bien qui doit être situé dans un quartier offrant un entourage aristocratique et la proximité des lieux du pouvoir. Enfin au XVII^e^ siècle, la configuration d'un hôtel est le facteur indispensable. Finalement plus important que la taille ou la situation d'une propriété, le luxe et la disposition intérieure d'un hôtel reflètent le statut social et le savoir-vivre de son occupant. Malgré la disparition de l'hôtel Nanterre-Le Viste, le plan parcellaire du quartier des Halles démontre que cette propriété répondait à ces trois critères. Située sur deux parcelles mesurant chacune quelques 1 800 mètres carrés, elle offre l'espace nécessaire pour loger et servir le seigneur, sa famille, ses hôtes et ses gens. Le statut social du propriétaire de l'hôtel Nanterre-Le Viste à travers les années est reflété par le prestige de ses voisins princiers. Enfin, la configuration générale de l'hôtel devait être optimale grâce à « une position topographique exceptionnelle[1207] » n'ayant qu'un seul voisinage et occupant les trois façades de l'extrémité sud de l'îlot délimité par les rues du Four, des Deux-Ecus, des Vieilles-Etuves et d'Orléans.

Quel que soit l'emplacement ou l'ampleur des projets architecturaux de Jean Le Viste, ils sont tout de même comparables aux entreprises de ses pairs. On peut également considérer l'activité de Jean IV et celle d'Antoine II comme faisant partie d'une stratégie commune à toute la famille, et l'ensemble de projets architecturaux et artistiques des Le Viste, dont la *Dame à la licorne*, projette une image cohérente matérialisant leur ascension sociale. Comme le rappelle Sylvie Le Clech-Charton :

> …ce qui importe finalement, c'est moins de « traquer » inlassablement l'œuvre d'art méconnue, que de considérer, tout en établissant entre elles une hiérarchie, chaque initiative, aussi modeste soit-elle (l'entretien d'un jardin, l'aménagement de nouveaux corps de logis) comme le témoignage d'une attention particulière à la construction[1208].

[1205] F. Boudon *et al., Système de l'architecture urbaine...*, I, p. 185 et p. 191.

[1206] *Ibid*., p. 185.

[1207] *Ibid*., p. 184.

[1208] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, p. 56-57.

Les liens entre l'art et l'architecture sont tels que les deux sont complémentaires et fonctionnent souvent ensemble pour exprimer l'identité et le statut social du commanditaire. Les intérieurs des résidences urbaines et rurales des serviteurs du roi doivent donc être pris en compte dans l'évaluation de leur activité en tant que commanditaires d'œuvres d'art visant l'affirmation d'une noblesse nouvelle ou d'une nouvelle noblesse.

E. Le décor des résidences : les tapisseries

Ces hommes, ancêtres des futurs robins, s'entourent de riches objets, car l'art est un autre moyen d'afficher sa noblesse et sa culture. Vaisselle en or, orfèvrerie, mobilier luxueux et tapisseries complètent les intérieurs des hôtels et châteaux jouant le double rôle de « signes extérieurs de la puissance d'un individu » et « symboles d'une vie familiale »[1209]. Or, la majorité de ces collections est complètement perdue, n'ayant pas survécu aux effets néfastes du temps : les riches objets et l'orfèvrerie souvent démantelés pour leur valeur monétaire, les meubles et les tapisseries souffrant de l'impitoyable préférence pour le style classicisant. Il est, pourtant, possible de se faire une idée de la quantité et la qualité des œuvres possédées par ces hommes, grâce aux inventaires et aux testaments qu'ils ont dressés.

Dans cette optique, un document d'importance capitale est l'inventaire après décès de Pierre Le Gendre. « Un des plus complets et des plus remarquables qu'on puisse trouver[1210] », il fait état de tous les biens ayant appartenu au défunt. Alors qu'il s'agit d'un type d'acte courant à cette époque, sa forme et son contenu sont tout à fait singuliers[1211]. Durant environ dix semaines, les notaires ont produit près de 3 000 pages avec une écriture « belle et régulière[1212] » ; reliés en carton recouvert de peau, ces folios de parchemin sont regroupés en trois grands volumes (31 cm de hauteur par 25 cm de largeur et 15 cm d'épaisseur) représentant 986, 957 et 997 folios respectivement. En même temps que ces caractéristiques matérielles le distinguent de la plupart des inventaires de l'époque, la liste des biens énumérés dans l'inventaire est tout aussi exceptionnelle. Il s'agit de quelque 2 250

[1209] *Ibid*., p. 126.

[1210] « Mémoire de la société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin », t. XVI, p. XVIII, Assemblée générale, 26 juin 1893, citée par D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, II[e] partie, p. 95.

[1211] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, II[e] partie, p. 89-96.

[1212] *Ibid*., p. 90 et p. 95.

objets retrouvés dans les six résidences de Pierre Le Gendre[1213]. Dominique Hervier a réalisé l'analyse historique et méthodique de cet inventaire : en plus de la transcription continue des 491 premiers folios du premier volume et d'un certain nombre de textes consignés dans la seconde partie du même tome, elle a divisé les biens meubles de Pierre Le Gendre en dix-huit grandes catégories[1214] permettant de faciliter la lecture de l'acte et d'apprécier son contenu du point de vue quantitatif et qualitatif (du moins par rapport à la valeur déclarée de chaque objet)[1215]. Les objets d'art (outre les livres) constituent 20% des biens répertoriés avec les tapisseries et l'orfèvrerie composant les deux catégories les plus importantes avec respectivement 217 et 240 pièces (toutes dimensions et fonctions confondues)[1216].

Alors que l'on retrouve un grand nombre de pièces de petites dimensions servant à couvrir des meubles ou garnir des lits, on constate également des tentures monumentales comme les « dix grans pièces de tapisserie de grosse verdure à bergière contenant ensemble quatre vingt aulnes ou environ, prisé … ensemble aud. prys la somme de 32 livres parisis[1217] » ou les « dix grans pièces et ung banquier de tappisserie de menue verdure a fontaines et petis personnaiges contenant ensemble quatre ving dix huit aulnes et demy, prisé…ensemble aud. prys la somme de 197 livres parisis[1218] ». Cet inventaire offre une vision détaillée de la matérialisation du statut social d'un membre de cette nouvelle noblesse qui utilise toutes les formes artistiques pour se représenter. L'intérêt de l'inventaire Le Gendre réside aussi dans le fait que les biens contenus dans ses différentes propriétés auraient été utilisés par Antoine Le Viste II suite à son mariage avec Charlotte Briçonnet. Veuve de Pierre Le Gendre, celle-ci a joui de « l'usufruit sa vie durant de la totalité de la terre et seigneurie d'Alincourt, Chauldry, Palemont, Breil, Saint-Gervais, Archemont, Magnistost,

[1213] Pour réaliser l'inventaire, les priseurs commencent leur travail dans l'hôtel de la rue de Bourdonnais à Paris, puis se déplacent successivement au château d'Alincourt, l'hôtel seigneurial de Hardivilliers, le manoir de Magny-en-Vexin, l'hôtel seigneurial de Garennes et celui de Villiers-Adam. Ils reviennent par la suite à Paris pour répertorier les biens mobiliers de la maison de la porte Saint-Honoré et finir l'inventaire de l'hôtel de la rue de Bourdonnais. *Ibid*., p. 93.

[1214] Les biens de Pierre Le Gendre se définissent selon les catégories d'animaux, argenterie, armes, bijoux, denrées, matériaux, ling, livres/papiers, meubles, objets concernant les animaux, objets religieux, objets divers, peintures, sculptures, tissu d'ameublement, tapisseries/tapis, ustensiles et vêtements. *Ibid*., p. 98.

[1215] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, III^{e} partie, p. 184-261.

[1216] Au décès de Pierre Le Gendre, on retrouve au total 25 peintures et 3 sculptures dans sa collection partagée parmi ses différentes résidences. Au château d'Alincourt il y a 63 tapisserie et 26 objets d'orfèvrerie ; à l'hôtel de la rue des Bourdonnais, 115 tapisseries et 210 objets ; à l'hôtel seigneurial de Garennes, 39 tapisseries et 4 objets. *Ibid*., p. 236-240 et p. 257.

[1217]Château d'Alincourt, Inventaire après décès de Pierre le Gendre, vol. I, f° 46v-47r, retranscrits par D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, III^{e} partie, p. 18.

[1218] Château d'Alincourt, Inventaire après décès de Pierre le Gendre, vol. I, f° 164r-164v, retranscrits par D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, III^{e} partie, p. 59.

Gerville, le fief du Mesnil…[1219] » sans oublier « l'hôtel de la rue des Bourdonnais avec tout ce qu'il contient[1220] ». Si Antoine Le Viste II a sans doute profité de la richesse matérielle de Pierre Le Gendre, sa propre famille avait également amassé un certain nombre d'objets d'art témoignés dans un premier temps par le testament de son arrière grand-père.

Daté de 1428, cet acte fait état de la considérable collection léguée aux héritiers de Jean Le Viste II[1221]. Les livres sont dispersés parmi ses enfants, mais divers romans et histoires en latin et français restent à la disposition de leur mère jusqu'à la disparition de celle-ci. Autre dévolution qui ne prend effet qu'après le décès de Sibille de Bullieu, les parements armoriés qui ornent l'hôtel particulier des Le Viste seront partagés entre Pierre Morelet, Jean III et Antoine I[er] : ce premier obtient « tous les parements de couleur blanche sur lesquels sont les armes dudit seigneur testateur[1222] », le second les « parements rouge» dont « deux banquiers rouges médiocres[1223] », alors que tous les autres ornements doivent rester, comme la Bible paternelle, dans la même maison « pour le service et la commodité dudit Antoine son fils et de ses enfants mâles ou de celui de ses enfants mâles auquel sera dévolue ladite maison[1224] ». Enfin, leur héritage permettra aux hoirs de Jean II de s'acquitter des arrérages de taille d'une manière particulièrement noble, en réglant l'importante somme de 209 livres 10 sous non pas avec de l'argent comptant mais avec de riches objets, dont « XIII tasses et une eguere et une cheyne à tornelles dorés… [et] deux crayes dorés et une blanche[1225] ».

[1219] BnF, ms. Fr. p. or. 1 308, Copie du testament de Pierre le Gendre collationnée le 29 juin 1667, cité par D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ere] partie, p. 82.

[1220] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ere] partie, p. 82.

[1221] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 220-223.

[1222] *Item dat et prelegat dictus dominus miles testamentor dicto Moreleto suo filio omnia sua paramenta albi coloris in quibus sunt arma dicti domini testatoris, dicto legato valituro tamen post mortem dicte domine Sibille uxoris sue et matris dicti Moreleti et non ante.* Arch. Dép. Du Rhône, 15 H 27, lignes 111-113, citées par G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 221 et p. 221 note 4.

[1223] *Item dat et prelegat dictus dominus miles testator dicto Johanni filio suo paramenta sua rubea ipsius domini testatoris signata ad arma sua…tamen que sibi tradnetur post mortem dicte domine Sibille uxoris sue et matris ipsius Johannis et non ante*. Arch. Dép. Du Rhône, 15 H 27, lignes 231-233, citées par G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes" … », p. 221 et p. 221 note 4.

[1224] *Item vult dictus dominus testator quod utensilia et garnimenta sufficientia pro domo, exceptis paramentis rubeis dictor Johanni filio suo prelegatis et paramentis albis dicto Petro Le Viste alias Moreleto eciam prelegatis, remaneant in dicti domo paterna ad servicium et commodum dicti Anthonii sui filii et suorum liberorum masculorum vel illius ex liberiis suis et suorum masculorum ad quem deveniet dicta domus, et quod resdiuum dicti garnimenti dividatur inter dictos Johannem, Moreletum. Et vult et ordinat, dictus dominus testator quod de omnibus bonis dicto Anthonio prelegatis dicta domina Sibilla uxor sua semper remaneat et sit usuffructuaria cum pleno regimine, sicut est per eundem dominum superius ordinatum de aliis suis liberis.* Arch. Dép. Du Rhône, 15 H 27, lignes 249-252 citées par G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 221 et p. 221 note 4.

[1225] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 314.

Bien que la transcription partielle du testament de Jean IV[1226] ne détaille pas ses objets d'art, on peut présumer qu'il ait amassé une collection comparable à celles de ses pairs. Tout au moins, il possède les œuvres et autres ornements hérités par son père en tant que fils aîné. Selon la règle de primogéniture qui dicte la dévolution d'un grand nombre d'articles, Jean IV, aussi l'aîné de sa fratrie, aurait récupéré la Bible et les parements rattachés définitivement à la maison de la rue du Palais à Lyon. Si l'on tient compte de ces décorations et des tapisseries énumérées dans l'inventaire d'Eléonore de Chabannes[1227], on arrive à la conclusion que Jean Le Viste IV possédait un certain nombre de tapisseries auxquels on peut éventuellement rajouter la *Dame à la licorne*. Par ailleurs, les détails fournis par ce dernier document confirment non seulement la taille mais aussi la cohérence de la collection : les sept pièces décrites dans l'inventaire d'Eléonore de Chabannes présentent les armoiries Le Viste sur un fond rouge, dont cinq sur lesquelles figurent des personnages féminins décrits comme des « Sibilles ». La parenté avec la tenture de la *Dame à la licorne* est frappante.

Malheureusement, aucune des tapisseries de l'inventaire de Chabannes n'est préservée ; c'est bien le cas de la majorité des œuvres ayant appartenues aux membres de l'émergente classe politique. Les quelques restes que l'on peut attribuer aux pairs de Jean Le Viste IV permettent néanmoins de confirmer que les hauts fonctionnaires possédaient des œuvres à caractère aristocratique. Du point de vue iconographique ces tentures puisent en général dans un répertoire bien établi, mais peuvent parfois refléter de nouveaux intérêts culturels. Du point de vue stylistique, elles ne proposent guère d'innovations artistiques, représentant plutôt un style traditionnel dont l'objectif est de situer l'œuvre dans les vieilles traditions de l'aristocratie et par conséquent d'y rattacher le propriétaire de l'objet. Ce qui est donc commun à toutes ces tapisseries réside dans leur fonction de commémoration du propriétaire ou du donateur qui est représenté par ses armoiries et parfois par un « portrait ».

La tenture de la *Vie de saint Etienne* est exemplaire de l'utilisation d'une œuvre monumentale au sujet religieux dans la projection d'une image familiale. Commandée dans la première décennie du XVI^{e} siècle[1228], la tenture porte les armoiries de la famille Baillet surmontées d'une crosse. Ce détail héraldique ainsi que la datation, permet d'attribuer la commande de cette œuvre à Jean Baillet III, Evêque d'Auxerre. Oncle maternel d'Antoine Le Viste II, Jean Baillet III

[1226] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy ...*, p. 59-63.

[1227] *Cf. supra,* p. 7-8.

[1228] Fabienne Joubert limite la tenture à cette période d'abord par l'analyse stylistique des détails vestimentaires que l'on ne peut dater antérieurement aux années 1500 ; le *terminus ante quem* est fourni par une deuxième tenture empruntant de nombreux détails aux tapisseries d'Auxerre, cette *Histoire des saints Gervais et Protais* porte sur sa dernière pièce l'inscription 1509, date de sa donation au cathédrale du Mans par Martin Guérande. F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 58.

poursuit une brillante carrière ecclésiastique après des débuts dans le milieu parlementaire[1229]. Conseiller clerc au Parlement de Paris de 1462 à 1478, il occupe également la charge de conseiller à la cour des Aides entre 1466 et 1474. Délaissant ces deux postes en faveur respectivement de son beau-frère Pierre de Vaudetar et de Jacques du Drac, il se tourne définitivement vers l'Eglise qu'il sert d'abord en tant que chanoine de l'église Saint-Merry, paroisse et lieu funéraire de sa famille[1230]. Grâce à sa nomination au prieuré de Saint-Robert-d'Andryes (Yonne), il est désormais une figure importante dans la vie religieuse du diocèse auxerrois. Cette charge lui ouvre également la porte à des bénéfices plus prestigieux et lucratifs, et en 1478 il succède à Enguerrand Signart en tant qu'évêque d'Auxerre[1231]. Devenu ainsi l'un des premiers représentants de l'Eglise gallicane, il sera membre du Conseil du roi à maintes reprises[1232]. La place qu'il y occupe s'explique également par sa réputation de juriste et par l'importance de ses relations étendues. Figure incontournable dans la vie politique et religieuse du royaume, il compte parmi les six prélats en assistance aux obsèques de Charles VIII à Saint-Denis le 1er mai 1498. Son propre décès survient le 10 novembre 1513.

Dans ses fonctions épiscopales, Jean Baillet est un commanditaire artistique actif. Ses projets, quoique toujours rattachés à l'Eglise, sont typiques d'autres hommes ayant appartenu « à cette classe de bourgeois enrichis dans les offices de judicature et le service de l'Etat et des grands, qui accèdent à la noblesse et jouent un rôle fondamental dans l'histoire artistique de ce temps[1233] ». Il n'est donc pas étonnant de voir dans ses projets un même souci de monumentaliser son identité et la réussite sociale de sa famille, par exemple dans la fondation et la construction de la chapelle Notre-Dame de Galle à Cosne (Nièvre) où sont multipliées les armoiries Baillet. Celles-ci figurent également au folio du Missel offert à sa cathédrale (Bibliothèque municipale d'Auxerre, ms. 52, f° 1)[1234]. L'héraldique est un motif récurrent dans la tenture illustrant la vie de Saint Etienne[1235] qu'il offre à sa cathédrale : les armes *d'azur à la bande de pourpre accompagnée de deux amphistères d'or*[1236] sont affichées sur des écus attachés à différents éléments du décor des douze pièces.

[1229] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 25-31.

[1230] *Cf. supra,* p. 239-241.

[1231] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », 26.

[1232] M. Harsgor a étudié les compositions du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII. Outre la participation fréquente de Jean et Thibaut Baillet, différents membres de la famille Le Viste, dont Jean IV, y sont souvent présents aussi. Les listes des conseillers attribués aux différentes questions traitées par le conseil sont publiées dans M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi...*, I.

[1233] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 36.

[1234] *Ibid*., p. 32-36.

[1235] Paris, Musée national du Moyen Age. *Cf.* note 418.

[1236] Si les différentes sources de blasonnements comme les généalogies et les recueils d'épitaphes font l'unanimité pour ce qui est de la couleur du champ (d'azur) et des deux amphistères (d'or), ils divergent

Surmontées d'une crosse [Figure 81a] elles font état également de son statut au sein de l'Eglise. Or, un deuxième écu est répété avec les armoiries pleines des Baillet [Figure 81b] : parti ou écartelé, il est composé des armes de Jean Baillet III ainsi que celles *de sable à la croix d'argent cantonnée de 16 fleurs de lys d'or*. Porté par les de Fresnes, vieille lignée noble originaire de la région meldoise, ce blasonnement représente la famille maternelle du commanditaire[1237]. En faisant figurer ces armes brisées, l'évêque d'Auxerre glorifie son ascendance maternelle d'une noblesse beaucoup moins discutable que celle des Baillet.

Ce monument familial comportait un autre panneau de tapisserie, aujourd'hui perdu, mais enregistré dans l'inventaire des ornements et meubles de la cathédrale rédigé suite aux périls des Guerres de religion ; le notaire Pierre Armant signale « cinq pieces de tapisseries de la vie sainct Estienne dont les quatre sont pour servir aux chaises et l'aultre pour servir sur le jubé ou y a une Nativité Nostre Seigneur, dont l'une des dictes quatre pieces est moyenne[1238] ». Beaucoup plus explicite, la *Mémoire et estat des reliques, vases sacrés, joyaux, argenterie, ornemens, livres, linge et generalement de tout ce qui appartient à l'église cathedralle* [sic] *Saint-Estienne d'Auxerre* rédigé le 28 décembre 1726 précise que cette représentation de « la Naissance de Nostre Seigneur » est accompagnée de « Messieurs Baillet eveque d'Auxerre, Et le president à Mortier, avec leurs armes qui sont aussi représentées sur les tapissieres ci-dessus, lesquelles onze pieces de tapisseries ont été données à cette Eglise par Monsieur Baillet eveque[1239] ». Ce cycle hagiographique ainsi que la

considérablement au sujet de la bande, décrite variablement comme étant de gueules, d'argent ou de pourpre. Or, ces descriptions tardives sont basées le plus souvent sur des relevés d'inscriptions funéraires ou de gravures héraldiques, dont la fiabilité n'est pas absolue. S'y ajoute la difficulté à évaluer l'émail héraldique de pourpre, car la représentation de cette couleur est variable. Tantôt rougeâtre, tantôt violacé, le pourpre est également décrit comme étant « le mélange de toutes les autres couleurs…le plus souvent représenté par une couleur intermédiaire entre le gris et le brun » que les érudits du XVIIe et XVIIIe siècle ont prise « pour de l'argent qui aurait oxydé ou pour du gueules qui aurait viré » (M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 101-102). Compte tenu de ces variations, Geneviève Souchal cherche des armoiries d'origine dans les seules œuvres du Moyen Age, sources « de valeur évidemment incomparable » car œuvres polychromes, exécutées du vivant des membres de la famille. Outre la *Tenture de la vie de saint Etienne*, elle se tourne notamment vers deux manuscrits (Bibliothèque municipale d'Auxerre, ms. 52 ; BnF ms. Arsenal 848) dans lesquels les armoiries Baillet sont représentées avec la bande d'une couleur de pourpre. Cet élément des armes semble pourtant être de couleur rouge dans la tenture. Or en réalité, il est constituée d'un motif diapré « peut-être dessinés, justement, à exprimer cette notion de pourpre – comme en l'absence de fils de métal, c'est un contraste de clairs et de rouge pâle qui traduit l'or des amphistères –, il ne faut pas oublier qu'en tapisserie les nuançages se faisaient au moyen de « petits teints », plus fugaces que la couleur fondamentale ». G. Souchal arrive à la conclusion non seulement que la couleur de la bande dans la tenture a viré mais surtout que « la bande des Baillet était donc bien pourpre ». Dans ce cas, on se retrouve devant un autre exemple de « fausses armoiries » portées par une grande famille de robe. *Ibid*., p. 41-42.

[1237] *Ibid*., p. 43-46.

[1238] Arch. dép. Yonne, G 1824, inv. de 1569 cité par G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 22.

[1239] Arch. dép. Yonne, G 1824, cité par G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 23.

représentation monumentale de l'épisode christologique servent donc non seulement d'ornement ecclésiastique, mais aussi de monument familial : les Baillet sont évoqués de manière collective grâce aux armoiries pleines et brisées, mais l'apogée de cette dynastie est représentée par les portraits des deux commanditaires – Jean III évêque d'Auxerre et son frère Thibaut Président du Parlement de Paris. Alors que les éléments héraldiques de la tenture des Baillet ne servent qu'à identifier le(s) donateur(s), le langage visuel des armoiries est très prisé comme sujet principal ou unique dans les tapisseries, surtout chez les officiers et serviteurs royaux si sensibles à l'image nobiliaire et prompts à afficher leur appartenance à la noblesse.

La tenture aux ours porteurs d'armoiries de la famille Jouvenel des Ursins [Figure 135] emploie de nombreuses références visuelles au commanditaire. Il y a évidemment les targes armoriées accrochées aux arbres, mais également les lettres « I-I » qui alterne avec différentes espèces de fleurs et sont une référence au nom Jouvenel. S'y ajoute la suggestion du nom de famille Ursins créée par les animaux qui sont attachés aux arbres ; un second emblème parlant est créé par le feuillage décorant la bande centrale de la tapisserie. Il s'agit encore de l'*acanthus mollis,* la branche-ursine qui figure fréquemment dans les représentations de la famille, comme tous les autres éléments de ce panneau[1240]. La diversité des tapisseries armoriales reflète la variété des éléments héraldiques comme l'illustre un panneau à l'emblématique d'un membre de la famille Robertet [Figure 82]. Cette tenture présente un meuble dans chacune des trois colonnes qui définissent la division de la composition. A gauche sont répétées les armes *d'azur à la bande d'or chargé d'un demi-vol de sable, accompagnée de trois étoiles d'argent, une sur le canton senestre du chef et les deux autres en pointe*[1241]*.* Sur la bande centrale figure cinq fois le motif d'une corne d'abondance tenue par une main sur fond rouge; la corne centrale est flanquée de deux banderoles avec l'inscription *ΚΕΡΑΣ ΑΜΑΛΘΕΙΑΣ* (corne d'Amalthée) et les autres sont reliées deux par deux par une banderole où se lit *AUREA MEDIOCRITAS*. La troisième portion de la tapisserie présente cinq branches sur fond jaune ; ces branches sont embellies de fleurs ou des fruits. Pour Geneviève Souchal, la relative modestie des matières (elle est tissée uniquement de laine) et de la devise *AUREA MEDIOCRITAS* (qu'elle traduit par « médiocrité dorée ») seraient de bons indices pour attribuer la commande de cette œuvre, non pas au plus illustre membre de cette grande famille de serviteurs royaux, Florimond I^{er}, mais à un autre parent, également versé dans la culture classicisante attestée par les inscriptions grecques et latines[1242]. On pense ainsi au frère du grand Florimond, François I^{er},

[1240] N. Reynaud, « Sur la double représentation… », p. 57 ; *id.,* « Les Heures du Chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins ... », p. 27 ; *cf. supra,* p. 216-217 et p. 226.

[1241] F. Salet, G. Souchal et R. Arnould*, Chefs-d'œuvre de la tapisserie...*, p. 364 ; F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 150.

[1242] F. Salet, G. Souchal et R. Arnould*, Chefs-d'œuvre de la tapisserie...*, p. 365.

connu non seulement pour avoir été au service du duc de Bourbon et des rois de France mais aussi pour ses goûts littéraires, ayant été poète et humaniste[1243]. Un autre candidat pour la commande de cette tapisserie est le fils de François, Jean Robertet V, dont la carrière en tant que vibailly de Vienne, conseiller du roi, secrétaire des finances et maître des requêtes le fait évoluer au sein du gouvernement royal mais toujours dans l'ombre de son puissant oncle. Or, cette devise *AUREA MEDIOCRITAS* peut également évoquer « le juste milieu, précieux comme l'or[1244] », une interprétation moins ambigüe qui rejoint éventuellement la signification de l'allégorie de la *Dame à la licorne*. Avec sa représentation des sens physiques qui sont dominés par le libre arbitre (ou le cœur ou l'entendement), la tenture Le Viste illustre ce juste milieu que l'on peut comparer au trésor que la dame du sixième panneau reçoit. La tapisserie aux armoiries Robertet offre une autre version du même thème sous une forme beaucoup plus simple mais fortement influencée par la culture classicisante de l'Italie.

Ce goût pour l'humanisme dont font preuve de nombreux serviteurs et officiers royaux apparaît dans les sujets narratifs de certaines tapisseries, dont l'*Histoire de Persée* [Figure 8] qui offre d'importants liens stylistiques avec la *Dame à la licorne*[1245]. Commandée par Charles Guillard et sa femme Jeanne de Wignacourt[1246] dans la dernière décennie du XV^{e} ou les premières années du XVI^{e} siècle, cette œuvre est un membre de la « famille proche » de la tenture de Le Viste. Par ailleurs, les commanditaires des deux tapisseries occupent de hautes fonctions au sein du gouvernement royal et leurs liens professionnels seront consolidés par des alliances matrimoniales. Bien que Guillart

[1243] *Cf. supra,* p. 202-203.

[1244] Je tiens à remercier M. Philippe Lorentz pour cette lecture de la phrase *AUREA MEDIOCRITAS.*

[1245] M. Crick-Kuntziger, « Un Chef-d'oeuvre inconnu...», p. 6-12 ; *cf. supra,* p. 6-7.

[1246] La famille Guillard entre sur la scène politique avec Jean Guillard, notaire secrétaire du roi et receveur général des finances de la comté du Maine, qui sera anobli en 1465. La notoriété de la famille vient avec le fils de Jean et Jeanne Laurens : Charles Guillard commence sa carrière au Parlement en 1482 en tant qu'avocat pour ensuite devenir conseiller. Il accède au Grand Conseil en 1495 et sera nommé maître des requêtes l'année suivante. En 1508, il devient quatrième président au Parlement de Paris, poste qu'il occupe jusqu'à sa résignation en 1535. Juriste de grand renom, il n'hésite pas à critiquer la politique royale suite à la désastre de Pavie, ni a avancer l'idée que les lois et les ministres honnêtes sont les seuls garants de la justice et de l'équité dans la volonté royale. Il jouera également un rôle dans la diplomatie en réalisant d'importantes missions auprès de la cour impériale (1515 et 1519). Bien qu'il fasse carrière dans le milieu juridique, il est issu, comme sa femme, Jeanne de Wignacourt, d'une longue lignée de notaires secrétaires royaux. Suite au décès de Charles Guillard en 1538, la tradition familiale du service sera maintenue par ses fils Louis et André. Alors que Louis, l'aîné, poursuit une grande carrière épiscopale (il est évêque de Tournai [1513], Chartres [1521] et Chalon-sur-Saône [1553]), le second suivra les pas de son père, occupant de nombreux postes dans les administrations juridiques (avocat, puis conseiller au Parlement de Paris [1519], maître des requêtes [1532], conseiller au Parlement de Bretagne [1535]). Les enfants d'André Guillard renforcent les liens avec les autres grandes dynasties de robe proche des Le Viste : sa fille Isabeau convole avec René Baillet et son fils André prend pour épouse Marie Robertet, petite-fille d'Antoine Le Viste II . Pour l'histoire de la famille Guillard, *cf.* A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 157-158 et II, pl. LII ; A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 864-865.

s'adresse au même atelier pour commander la maquette de sa tapisserie, celle-ci appartient à une autre catégorie que la *Dame à la licorne*. Il ne s'agit pas d'un panneau mille-fleurs plus ou moins élaboré pour recevoir un étalement héraldique. Au contraire, les armoiries des commanditaires sont limitées au rôle de détail secondaire, l'élément principal étant l'épisode de l'histoire de Persée et les trois grâces. Ces figures sont placées de manière linéaire dans l'espace pictural qui offre un paysage construit par différentes bandes horizontales et comportant divers éléments recréant une nature luxuriante. Les personnages sont représentés selon les modes et l'esthétique du tournant du XVI^{e} siècle: même s'ils n'offrent rien de l'esthétique de l'art italien, ces personnages témoignent du vif intérêt pour la mythologie antique que manifestent certains serviteurs royaux.

Or, les mille-fleurs représentent une catégorie de tapisserie très en vogue auprès de l'émergente élite politique. Grâce à leur coût relativement modeste et leurs sujets aristocratiques, elles sont un moyen efficace pour projeter le statut social des hauts fonctionnaires. La connotation princière des tentures dépend non seulement de leur riche aspect matériel mais aussi de l'imagerie qui multiplie les références à la culture nobiliaire associées aux signes héraldiques du propriétaire. Plusieurs exemples de ce genre de tapisserie, anciennes possessions d'importants membres de l'administration du royaume, démontrent parfaitement la passion que ces hommes avaient pour les mille-fleurs. La verdure aux armoiries de Jean de Daillon, Seigneur du Lude [Figure 67][1247], se sert de la représentation détaillée d'un chevalier armé pour le fastueux déploiement de ses armoiries, figurées sur le riche pennon tenu par le cavalier idéalisé. La *Tenture aux armoiries Bohier* rattache l'identité aux aspects de la vie rêvée des seigneurs suggérés par la noble pastorale : d'une part des châtelains se livrent à plaisirs raffinés en plein air [Figure 79b]; d'autre part, la représentation idéalisée des labours, de la cueillette des fruits [Figure 79a] et de la tonte des moutons [Figure 79c] signifie la prospérité et la paix d'un domaine parfait. En insérant leurs armoiries au cœur de ces scènes, Thomas Bohier et Catherine Briçonnet s'identifient aux idéaux et traditions aristocratiques qui y sont projetés.

***

C'est dans ce contexte que la *Dame à la licorne* se situe, chacun des exemples discutés ci-dessus présentant un (ou des) lien(s) particulier(s) et précis avec l'œuvre. Certaines sont comparables sur le plan formel : la tenture aux armoiries de Jouvenel des Ursins s'y apparente de par les compositions qui présentent des animaux héraldiques sur un îlot, alors que la tenture Bohier-Briçonnet appartient au même genre des mille-fleurs. L'*Histoire de Persée* en particulier est un

[1247] *Cf. supra,* p. 75-76.

élément fondamental dans la définition du groupe stylistique auquel appartient la tenture Le Viste. Par ailleurs, les commanditaires de ces œuvres sont tous liés d'abord par un milieu socioprofessionnel partagé et aussi par des liens familiaux. Les nymphes de la tapisserie de *Persée* sont les « sœurs stylistiques » des dames de la tenture Le Viste, et les commanditaires de ces deux œuvres finissent également par être parents en 1558 lorsque la petite-fille d'Antoine Le Viste II, Marie Robertet, convole avec André Guillard[1248], petit-fils de Charles Guillard et Jacqueline de Wignacourt[1249]. Enfin, toutes les tapisseries que l'on a considérées par rapport à la nouvelle noblesse ont été possédées par un membre de cette élite qui est un parent plus ou moins proche de la famille Le Viste. Thibaut Baillet, co-commanditaire de la tenture de la *Vie de saint Etienne* est le gendre de Jean IV et, comme son frère Jean III, oncle d'Antoine Le Viste II. Celui-ci se rapproche de la famille Robertet lorsque sa fille Jeanne convole avec Jean Robertet V, fils de François et neveu du grand Florimond I[er]. Antoine II sera également proche du clan Bohier-Briçonnet grâce à son mariage avec Charlotte Briçonnet. Enfin, même les Jouvenel des Ursins peuvent être considérés des parents (quoique lointains) de par l'union conclue entre Pierre Baillet et Marie de Vitry[1250]. En fin de compte, les commanditaires de toutes les tapisseries mentionnées ci-dessus sont liés par une identité et des intentions communes avancées par leurs tentures et par leurs alliances.

[1248] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 91.

[1249] *Cf.* note 1246.

[1250] Marie de Vitry est la cousine de Michelle de Vitry, mère du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins. F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État*..., p. 77 ; G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 39.

Chapitre 8. La *Dame à la licorne* : une représentation de la nouvelle noblesse ?

En même temps que les hommes de la fin du Moyen Age cherchent à définir ce qu'est la noblesse, la société voit émerger une nouvelle élite et « [la] valorisation d'un nouveau modèle nobiliaire, exaltant les vertus de prudence et de culture juridique, commence … à concurrencer le modèle guerrier[1251] ». On a vu plus haut que ce nouveau groupe se définit, en partie, par l'emprunt de valeurs aux modèles sociaux plus anciens[1252] : de la culture cléricale, il adopte l'idéal de « clergie » et de la classe d'épée, celui de service ainsi qu'un mode de vie aristocratique. Or, plusieurs vertus – certaines puisées dans les mêmes traditions, d'autres reliées à ses particularités socioprofessionnelles – contribuent à une image collective de plus en plus cohérente, présente à la fois dans les esprits de ses membres et dans la société. Je propose donc que l'image avancée par la tenture Le Viste ne se limite pas à un simple résumé visuel du modèle chevaleresque, mais est également le support de l'affirmation de cette nouvelle noblesse propre aux officiers dont les idéaux et les valeurs se trouvent confirmés dans diverses sources écrites.

A. Sources potentielles de la définition

Bien qu'à cette époque il n'existe pas encore de terme précis pour désigner l'élite appelée plus tard noblesse de robe, cette jeune force sociopolitique est en train non seulement de prendre conscience d'elle-même, mais aussi de contribuer à la définition des nouveaux modèles sociaux[1253]. La noblesse, à la fois groupe et qualité sociale, connaît une importante évolution au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, notamment en raison de l'apparition de cette classe dédiée au service civil. Ces changements se manifestent dans le travail des membres du Parlement de Paris qui « dans leurs arrêts et leurs plaidoiries, construisent une image de la noblesse qui, peu à peu, s'impose à la société[1254] ». Les actes des chancelleries fournissent également une source essentielle pour comprendre les rôles et les valeurs attendus des officiers[1255].

A partir de 1400 le Parlement est le témoin d'une « prise de conscience de la noblesse » : les avocats représentant des clients nobles mettent systématiquement en avant la qualité sociale de leur client, même si elle n'a aucun rapport avec le procès. En esquissant des portraits avantageux, les

[1251] A. Jouanna, *La France au XVIe siècle*, p. 88.

[1252] *Cf. supra,* p. 200-205.

[1253] F. Autrand, « Offices et officiers royaux... », p. 285-338 ; *Id.,* « L'Image de la noblesse en France... », p. 340-353.

[1254] *Id.,* « L'Image de la noblesse en France... », p. 348.

[1255] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon...*, p. 378-410.

parlementaires cherchent à obtenir un *a priori* favorable pour leur client grâce à la perception de sa supériorité sociale. Ces présentations sont d'une telle fréquence que dès le début du XV^e^ siècle, elles génèrent un schéma d'excellence nobiliaire basé sur quatre critères : l'individu

1. est noble homme ou noble seigneur ;
2. est d'ancienne lignée ;
3. est de belle et honnête vie ;
4. a bien servi le roi.[1256]

Ces portraits types sont avancés pour que le client bénéficie de l'image répandue de l'excellence nobiliaire. Ils servent également de point de départ pour le développement d'un modèle pour les notables qui à la même époque, commencent à être désignés et définis par une terminologie précise dans le milieu parlementaire. On voit ainsi des hommes issus de la roture jouir d'une qualité sociale (ils sont notables), d'une lignée (ils sont de bons et notables parents), d'une conduite morale exemplaire et d'une fonction sociale respectée (en tant que marchand ou officier)[1257]. Si le noble reste le modèle social par excellence même dans le milieu parlementaire, le « caractère général de la noblesse, loin d'enfermer ses membres en une caste, ouvre celle-ci sur l'ensemble de la société[1258] ». En effet, le portrait type du noble n'est pas seulement un point de départ pour celui des notables, mais partage aussi certains critères avec les idéaux et la réalité de la classe politique émergente. Les liens familiaux et la transmission d'une génération à l'autre du devoir de service du roi sont primordiaux dans le fonctionnement et dans l'identité des parlementaires et des autres hauts fonctionnaires[1259]. Qui plus est, le fait de bien servir le roi ne se limite plus à la fonction militaire. En fin de compte, des aspects du portrait nobiliaire sont tout à fait accessibles aux autres strates de la société et sont la fondation de ce qui sera la nouvelle noblesse.

D'autres sources viennent enrichir la définition et la représentation de cette nouvelle élite. Alors que l'on pourrait croire que les lettres d'anoblissement seraient une bonne source pour évaluer l'image et les perceptions de la nouvelle noblesse, de tels actes ne témoignent guère de ces développements ni de l'affirmation d'un nouveau modèle social[1260]. Les lettres patentes issues des chancelleries enregistrent les changements officiels de statut social et sont rédigées par les notaires et secrétaires semble projeter l'ancienne noblesse comme l'unique dignité sociale reconnue. Bien qu'il soit possible pour un roturier d'accéder au deuxième état, on ne remarque aucune

[1256] F. Autrand, « L'Image de la noblesse en France... », p. 349.

[1257] *Ibid*., p. 351.

[1258] *Ibid*., p. 352.

[1259] *Cf. supra,* p. 209.

[1260] F. Autrand, « L'Image de la noblesse en France... », p. 342-348.

reconnaissance de son statut avant l'anoblissement ni de distinction pour les serviteurs royaux qui, grâce à une carrière exemplaire au service du roi, ont de meilleures chances d'obtenir un titre de noblesse. Le fait de se consacrer au critère indispensable du service n'est que très rarement explicité dans les actes d'anoblissement concernant des officiers, car dans le milieu de la chancellerie, changer d'état implique l'intégration totale à la noblesse[1261].

En revanche, les lettres de nominations aux charges, également issues des chancelleries, offrent de riches renseignements sur l'image de ce nouveau modèle social. Bien que ces actes puissent être considérés comme des missives standardisées suivant des formules figées, il n'en reste pas moins que de tels documents mettent en valeur les qualités attendues de l'élu. Dans son analyse des lettres de nomination provenant de la chancellerie du duc de Bourbon entre 1356 et 1523, Olivier Matteoni a démontré que ces documents offrent non seulement de précieux renseignements sur la conception que le pouvoir politique se fait d'un officier à l'époque, mais aussi un virtuel catalogue de toutes les qualités (pratiques et morales) nécessaires pour l'exercice des différentes types de charges[1262]. Certains caractères sont propres à l'exercice de charges civiles, d'autres sont empruntées à la noblesse et d'autres encore adaptent les valeurs chevaleresques au contexte civil.

Compte tenu du nombre d'idéaux partagés avec l'ancienne noblesse, la littérature politico-didactique est également pertinente pour la compréhension de la représentation de cette nouvelle noblesse. Même si les traités abordés plus haut[1263] ne visent pas de prime abord un public constitué d'officiers, ces textes offrent de nombreux renseignements sur les valeurs et les attentes associées à ce nouveau groupe. D'une part, les ouvrages rédigés pour l'éducation des nobles constituent un modèle pour ces hommes ambitieux et sont ainsi une source potentielle pour notre compréhension de l'éventuelle représentation de la nouvelle noblesse qui s'inspire des valeurs anciennes. Or, les écrits destinés aux gouvernants offrent de multiples renseignements sur le rôle particulier que les officiers jouent dans la société. Etant intimement lié à la représentation et à l'exercice du pouvoir royal, un certain nombre des conseils destinés au gouvernant sont tout à fait applicables aux hommes qui sont l'extension du prince[1264]. Par ailleurs, la question du bon conseiller est « un thème constant dans la littérature de l'époque », le mieux représenté dans l'œuvre de Christine de Pisan[1265]. Elle y consacre de nombreux chapitres dans le *Livre de la paix* et le *Livre du corps de policie*, abordant

[1261] *Ibid*., p. 348.

[1262] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon...*, p. 378-410.

[1263] *Cf. supra,* p. 134-143.

[1264] K. Daly, « Private Vice, Public Service ? Civil Service and *Chose Publique* in Fifteenth-century France », dans *Concepts and Patterns of Service in the Later Middle Ages*, Anne Curry & Elizabeth Matthew (éd.), Woodbridge (UK) & Rochester (NY), The Boydell Press, 2000, p. 115.

[1265] J. Blanchard, « L'entrée du poète ... », p. 54.

non seulement les devoirs auprès du prince mais également les qualités nécessaires pour remplir le rôle de conseiller. Bien que ses recommandations soient initialement adressées au gouvernant, elles devaient également avoir une résonance particulière avec l'objet de ses propos.

Christine est tout à fait consciente de la spécificité de ce corps de métier indispensable au bon fonctionnement du royaume ; son existence et sa valeur sont confirmées par la pratique de l'exemplaire Charles V dont le conseil se composait non seulement des deux « manières » de nobles et des gens d'Eglise, mais aussi des

> laiz du conseil qui est le iiij.e estat … bons preudesommes de bel estat et bon vie, soient bourgois ou autres, sages et prudens, lesquelz aient frequenté en leur vie gens de divers estas et offices, tant de finance comme de fait d'escriptures et lectres royaulx et de justice…[1266]

La distinction du groupe socioprofessionnel des officiers transparaît donc dans la vision christinienne de la société, le « corps de policie » se composant non pas des trois ordres du modèle féodale, mais de quatre états. Si ce modèle devient courant au XVIe siècle, tel qu'en témoignent les écrits de Claude de Seyssel et Michel de Montaigne[1267], la distinction est déjà articulée au tournant du XVe siècle démontrant que le groupe social de la haute fonction publique est bien défini, malgré un manque de terminologie précise pour le désigner.

D'autres auteurs, souvent issus du milieu politique même, contribuent à la définition du bon conseiller et par conséquent, à l'établissement de ce nouveau modèle social. Produisant une variété de genres littéraires, des représentants issus de la chancellerie, comme Alain Chartier ou Noël de Fribois, ou des juristes distingués, tel Jean Jouvenel des Ursins, laissent une marque dans la littérature politique, genre littéraire qui mérite une attention toute particulière par rapport à l'iconographie de la tenture Le Viste. En plus de profiter des modèles de valeurs et de vertus personnelles prescrits au prince, les officiers et autres conseillers y trouvent des références à leur propre fonction dans la société.

B. La définition du modèle

Les deux grands axes qui définissent les attentes de l'officier idéal à la fin du Moyen Age sont la moralité et la compétence[1268]. Ces thèmes reviennent non seulement dans les lettres de nomination, mais aussi dans les écrits des auteurs abordant la question du « bon conseiller ». Dans le

[1266] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 76-77.

[1267] *Cf. supra,* p. 210-211.

[1268] F. Autrand, « Offices et officiers royaux... », p. 315-316 ; O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 401 ; K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 104.

Livre du corps de policie, Christine de Pisan se lamente que « maintenant on ne fait mie grant élection au regart des vertus et du sens quant on met les hommes en offices royaux et en puissance de justichier et gouverner les autres[1269] » reconnaissant dans cet ouvrage et ailleurs que la sagesse[1270] et la moralité[1271] sont la fondation d'un bon gouvernement. Ses propos trouvent écho quelques années plus tard dans le milieu des notaires et secrétaires de Charles VII[1272] : d'après Alain Chartier, le vice est inhérent au service public. Seuls les vertueux sont donc dignes des charges, car servir son roi implique un sacrifice de soi. Noël de Fribois précise dans sa *Chronique de France* que « aux honneurs doivent estre promeuz tant seulement gens preudommes et ydoines[1273] ». Parfois, ces écrits définissent les qualités d'un bon conseiller de manière plus précise : Christine de Pisan énumère ainsi les cinq « principalles condicions qui doit avoir le bon serviteur ou officier de court, soit grant ou petit, le quelque estat qu'il soit : c'est assavoir amour, loyauté, bonne bouche, diligence, debonnaireté[1274] ».

Ces théories semblent être à la base de la pratique, car les lettres de nomination aux charges énumèrent un grand nombre de vertus qui tombent généralement dans les deux mêmes catégories de la moralité et la compétence[1275]. Le caractère qui y apparaît presque systématiquement est le(s) « sens » ayant plusieurs significations : les sensations et perceptions par les sens, la faculté de sentir ou également la manière de voir et concevoir sur le plan intellectuel, ou encore la bonne direction ou l'opinion[1276]. Ce terme polysémique résume plusieurs aspects de la sagesse requise des conseillers et officiers. Il trouve un lien immédiat avec la *Dame à la licorne* que l'on veut voir précisément comme une illustration des sens physiques complétée par la représentation de ce sixième sens, sorte de sagesse vertueuse gouvernant le corps et l'âme. Ce

[1269] C. de Pisan, *Le livre du corps de policie*, p. 39.

[1270] *Id.*, *Le Livre de la Paix,* p. 70 et p. 74 ; *id.*, *Le livre du corps de policie*, p. 37 et p. 38.

[1271] *Id.*, *Le Livre de la Paix,* p. 74 et p. 83-87; *id.*, *Le livre du corps de policie*, p. 38 et p. 39.

[1272] K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 101.

[1273] Cité par K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 103.

[1274] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 84.

[1275] Olivier Matteoni a répertorié 193 lettres patentes confirmant des nominations aux charges sous les ducs de Bourbon entre 1356 et 1523. Même si le mot précis de « vertu » ne revient que dans environ 10% des lettres répertoriées, la moitié des qualités qui contribuent au portrait de l'officier relève de la question de la bonne conduite ou les bonnes mœurs. L'autre moitié souligne l'aptitude d'un candidat à remplir sa fonction, soulignant donc son savoir et/ou son expertise. Les qualités et la fréquence avec laquelle elles sont citées sont : tradition, discipline, conduite, autorité, mœurs (1 mention chacune) ; discrétion, probité (2 mentions chacune) ; mérites, littérature, ydoineté, expérience (5 mentions chacune) ; Industrie (6 mentions) ; vertu(s) (20 mentions) ; vaillance (22 mentions) ; science (41 mentions) ; suffisance (44 mentions) ; prudence (50 mentions) ; prudhommie (89 mentions) ; loyauté (172 mentions) ; diligence (176 mentions), sens (178 mentions). O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, Graphique 5.

[1276] *Ibid.,* p. 394-395.

parallèle offre donc un autre exemple de la multiplicité des interprétations que l'on peut faire de la tenture ainsi qu'un premier aperçu de l'image particulière de la nouvelle noblesse. L'allégorie ainsi que chaque scène peut effectivement être rapprochée des concepts au cœur de la définition d'un officier idéal : ces parallèles sont renforcés par la littérature et doivent donc être considérés comme un élément de l'image construite et projetée par le commanditaire de la tenture Le Viste.

C. La représentation de la nouvelle noblesse dans la *Dame à la licorne*

L'idée que la *Dame à la licorne* sert à affirmer le statut social du commanditaire n'est pas neuve : il s'agit d'un rare point de consensus de la majorité des interprétations de l'œuvre. Mais l'examen de celle-ci en tant que monument personnel reste insuffisant principalement pour deux raisons. En premier lieu, les études iconographiques souffrent du manque d'effort pour comprendre l'interaction entre les registres iconographiques. Deuxièmement, la tendance à définir le statut du commanditaire selon l'opposition binaire de noble et roturier ne tient guère compte des mutations sociales de l'époque. Au tournant du XVI^{e} siècle, la société laïque ne se constitue pas simplement des deux groupes, car le modèle idéal que représente la noblesse est en train d'évoluer grâce à l'émergence d'une autre forme d'excellence sociale basée sur les offices. Famille modèle de cette nouvelle noblesse, les Le Viste ne peuvent être qualifiés de roturiers. Le commanditaire de la tenture projette une image aristocratique non pas pour « faire croire » qu'il était noble, mais parce qu'il se croit noble. Il est fort possible qu'il ait été perçu comme tel aussi. Si les nouveaux nobles, comme les Le Viste, partagent un certain nombre de points communs avec les anciennes élites et cherchent à manifester cela à travers les pratiques culturelles, ils ont autant conscience de leur spécificité et du fait qu'ils constituent un groupe social bien défini et cohérent.

Ces particularités sont évidentes dans certaines images. On pense à la représentation très personnelle projetée par Guillaume Jouvenel des Ursins et son utilisation du double portrait dans sa copie du *Mare historiarium*[1277] ou bien sur sa plaque funéraire[1278]. Si, dans le premier cas, la visibilité se limite au nombre de personnes ayant accès au manuscrit, le second exemple est de nature publique et concrétise les aspects de la vie du chancelier ainsi que la dichotomie de son statut social. L'acception des deux formes de noblesse semble se généraliser au cours du XV^{e} siècle : pour donner forme à l'idée de noblesse dans le *Bréviaire des nobles* [Figure 124b], Jean Poyet emploie la figure d'une élégante dame entourée d'une cour constituée à senestre de chevaliers et à dextre d'officiers. Il semblerait que l'opposition entre nobles de robe longue et et d'épée (ou de robe courte) existe

[1277] *Cf. supra,* p. 218.

[1278] *Cf. supra,* p. 248-249.

dans l'imaginaire collectif. Différents aspects de ces deux formes de service nobiliaire s'illustrent à travers la *Dame à la licorne* : outre les notions de « clergie » et de chevalerie, on peut identifier des images renvoyant à des valeurs propres à cette classe.

1. *Le Goût et l'Ouïe*

Le panneau du *Goût* [Figure 1] a déjà été assimilé à plusieurs traditions visuelles évoquant des caractères attribués à l'idéal de noblesse, mais on peut aussi trouver des évocations des caractéristiques de la classe des officiers, à commencer par les épices. J'ai proposé d'identifier le contenu de la coupe comme des graines de paradis, autrement dit de la cardamome[1279]. En effet, la forme des petites graines ressemble à celle du condiment exotique, particulièrement adaptée à une allégorie du sens gustatif surtout dans le contexte d'une illustration de la richesse, du raffinement ou de l'amour d'un noble homme. Or, il peut également s'agir des épices des juges, émoluments payés aux magistrats et surtout aux parlementaires chargés des procès ou d'une commission judiciaire[1280]. Bien qu'à partir de la seconde moitié du XV^e^ siècle, ces paiements ont souvent lieu en espèces, il n'en reste pas moins que le terme épices évoquent les présents en nature ou en argent offerts aux juristes. Les actes de la ville de Lyon en regorgent d'exemples notamment au profit des différents membres de la famille Le Viste : outre les dragées offertes à Aubert Le Viste en 1470[1281], on note le don de « vins de Malvoisie, d'épices » offert en 1493 au président du Parlement Thibaut Baillet, (futur ?[1282]) gendre de Jean Le Viste IV[1283] ; l'année suivante, le consulat fait présent à « madame Darsy femme de mons. le Président en la chambre des généraulx sur le fait des aides à Paris [1284] ». Ces cadeaux sont parfois luxueux et offrent d'étonnants parallèles avec la tenture de la *Dame à la licorne*, comme en 1489 lorsque la ville fait don gracieux au bailli de Meaux de « trois cens aulnes de tapisserie de Flandre à Feulhages[1285] », ou encore les « deux cens quatre vingtz douze aulnes en fine tapisserie de Flandres, où estoient les Sibilles portraictes, achetées de Jehan Lauridau, marchant de Lyon, à raison de vingt solz l'aulne » pour offrir à Florimond Robertet en 1511[1286].

[1279] *Cf. supra,* p. 127.

[1280] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 50.

[1281] *Cf. supra,* p. 184.

[1282] La date de son mariage avec Jeanne Le Viste, deuxième fille de Jean IV, est inconnue. *Cf. infra,* p. 374.

[1283] Lyon, Arch. mun. CC 527-2, pièce n° 9, Don de vins de Malvoisie, d'épices, etc. au maréchal de Bourgogne, au général de Provence, au sénéchal de lyon, au président Baillet, au général de Languedoc, mandat daté du 27 décembre 1494.

[1284] Lyon, Arch. mun. CC 529, pièce n° 39, mandat daté du 22 octobre 1495.

[1285] Lyon, Arch. mun. CC 512, pièce n° 48, don de 300 aunes de tapisseries offert au bailli de Meaux, mandat daté du 22 septembre 1489.

[1286] Lyon, Arch. mun. CC 611, n° 2, don de tapisseries à Florimond Robertet, mandat daté du 25 août 1511.

Si la coupe remplie d'épices évoque éventuellement une particularité du système judiciaire de la fin du Moyen Age, le panneau du *Goût* offre d'autres images idéalisées de cette nouvelle noblesse servant le roi et la chose publique avec la pratique des lois. Cette scène rappelle des illustrations de différentes vertus nobles, telles que sobriété ou droiture[1287] (également appréciés chez les officiers), mais le motif d'une dame tenant un oiseau peut aussi signifier le caractère débonnaire. Dérivé du verbe « débonairier » signifiant dresser un faucon ou plus généralement pacifier[1288], c'est la cinquième condition prescrite aux serviteurs par Christine de Pisan[1289]. Pour celle-ci, le serviteur débonnaire cherche à établir et maintenir la paix, parfois en apaisant le courroux d'un seigneur prêt à condamner un sujet accusé à tort. Grâce à sa douceur, la dame apprivoise l'oiseau sauvage, son geste rappelant l'étymologie du mot ainsi que la nature d'un homme débonnaire qui d'après Christine est un pacificateur, toujours prêt à « dire bonnes parolles et de mectre paix entre les descordans et rioteux à son pouoir ne de blasmer nullui, de escuser voulentiers gens et avoir pitié des defouléz[1290] ». Le panneau de l'*Ouïe* [Figure 2] offre une autre évocation de cette paix, qui est l'objectif du serviteur vertueux. La musique jouée par la dame est une image de l'harmonie, idéal social qui est garanti par l'application équitable des lois et l'administration compétente de la chose publique.

2. *La Vue*

La figure de la dame tenant un miroir [Figure 3] rappelle différentes représentations des vertus indispensables à l'état de noblesse. La riche tradition du motif de la jeune fille à la licorne s'adapte à l'iconographie des vertus, par exemple pour signifier la Tempérance dans une représentation des quatre vertus cardinales réalisée par Robinet Testard [Figure 129]. Alors que ce peintre se sert d'une dame au dragon pour faire figurer la vertu de la Prudence, celle-ci est plus fréquemment signifiée par une personnification tenant un miroir comme celui de la dame dans la *Vue*[1291]. Souvent comptée parmi les idéaux de l'esprit et du comportement nobiliaire[1292], cette vertu

[1287] *Cf. supra,* p. 145.

[1288] A.J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français : Le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1995, p. 148.

[1289] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 87.

[1290] *Ibid*., p. 87.

[1291] G. de Tervarent, *Attributs et symboles...*, p. 321.

[1292] Christine de Pisan recommande fréquemment la Prudence comme guide pour le noble homme. Dans l'*Epître d'Othéa,* « Othéa, déesse de Prudence, qui forme les hommes méritants à la vaillance » écrit sa lettre à Hector afin de lui prodiguer ses conseils dans l'objective de « voir élevées préservées et admirées [la] vaillance et [les] grandes prouesses [de Hector] en tous temps» (C. de Pisan, *L'Epître d'Othéa, II*, p. 13). La Prudence devient en quelque sorte la source des valeurs de vaillance et honneur, essentielle à la chevalerie. Or, dans le *Livre de la Paix,* la Prudence est la première de toutes les vertus « de laquelles les autres naissent et viennent » (p. 1958, 64). Enfin, dans le 26e chapitre du premier livre du *Livre du corps de Policie* la prudence devient une

figure fréquemment dans les illustrations de textes de diverses natures destinée à la classe règnante. La dame au miroir du panneau de la *Vue* trouve donc sa réplique dans différentes figurations de Prudence telles que la représentation des quatre vertus cardinales sur le folio 17 [Figure 122] d'une traduction du miroir des princes de Gilles de Rome datée du début du XVI^e^ siècle, ou encore dans la scène allégorique aux vertus qui illustre le folio 2v du *Dialogue au service de Dame Prudence* [Figure 123]. La popularité de cette image de la vertu est remarquée jusqu'en Italie où elle sera représentée de la même manière à plusieurs reprises[1293] : malgré la différence de style, le miroir de la dame de *Vue* est comparable à celui tenu par la figure de Prudence réalisée par le Maître de la série-E Tarrochi [Figure 120].

Si cette qualité est utile pour la noblesse d'épée, elle l'est tout particulièrement pour les « chevaliers des loix » comme les Le Viste. Christine de Pisan rappelle l'importance de Prudence pour le prince, en raison de sa responsabilité d'être « vray justicier » ; ce rôle est joué en réalité par les officiers qui représentent et exercent l'autorité juridique au nom du prince. La prudence leur est nécessaire en tant que juges mais aussi en tant que conseillers qui assistent et informent le souverain dans ses décisions. Le maintien du bien public est certes le devoir sacré du souverain, mais les avocats, juges, conseillers et autres officiers qui peuplent les organes du gouvernement sont l'extension du roi dans cette fonction[1294]. Il n'est donc pas étonnant que la prudence compte parmi les caractères requis des représentants de la justice royale ou princière. Dans les dispositifs présentant les candidats nommés aux fonctions sous le duc de Bourbon, ce trait figure dans 25% des lettres de nomination et joue un rôle capital surtout dans la désignation des juges pour lesquels la prudence est citée dans environ 50% des expositions de leurs qualités[1295].

3. *L'Odorat*

Le panneau de l'*Odorat* [Figure 4] a déjà été rapproché de l'honneur[1296], concept cher à l'ancienne noblesse. Or, cette notion est également très présente dans l'esprit des nouveaux nobles qui servent le prince dans les offices civils. Ce mot est synonyme de leurs fonctions, étant interchangeable avec d'autres termes comme dignité ou office, tous les trois signifiant la charge d'un

capacité intellectuelle, lorsque Christine aborde l'obligation de celui qui se veut « vray justicier », notant qu'il « appertient a prince que il soit prudent et ait saige eloquence ». C. de Pisan, *Le livre du corps de policie*, p. 43.

[1293] G. de Tervarent, *Attributs et symboles...*, p. 321-322.

[1294] K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 111.

[1295] Sur 193 lettres rédigées entre 1350 et 1500, on compte 50 mentions de la qualité de Prudence ; dans les 13 lettres patentes pour les charges de juges, elle figure 6 fois. O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon...*, p. 398 et p. 403.

[1296] *Cf. supra,* p. 147-148.

haut fonctionnaire[1297]. En tant que symbole de l'honneur, le chapelet que tresse la dame de la tapisserie peut donc symboliser à la fois le prestige qui découle du service et la fonction même en tant que serviteur. Les fleurs qui constituent la couronne ainsi que le panier rempli de roses peuvent rappeler le savoir et la science qui sont au cœur de l'identité et des pratiques professionnelles de cette nouvelle noblesse. Le savoir est également une qualité recherchée chez les serviteurs qui peuplent les administrations royales et princières : la littérature insiste sur l'importance de l'expertise des conseillers que l'on appelle savoir, science ou littérature dans les lettres de nomination[1298]. Le parallèle entre des fleurs cueillies et des livres étudiés est établi dans les *Douze dames de Rhétorique* de Jean Robertet où la figure de Vieille Acquisition [Figure 133], assise dans un jardin et entourée de paniers avec livres, reçoit une corbeille de fleurs. Symbolisant les divers éléments à la disposition de l'auteur qui souhaite produire une œuvre écrite, cette personnification représente les études de manière générale. Or, la lecture est indispensable non seulement aux littéraires mais aussi aux serviteurs pour lesquels cette activité est à la fois une pratique professionnelle et une distinction sociale. Dans deux versions préservées du poème, la figure de Vieille Acquisition est entourée uniquement de fleurs[1299], ce qui la rapproche encore plus de la figure centrale de l'*Odorat*.

4. *Le Toucher*

Le panneau du *Toucher* [Figure 5] offre maints liens avec les représentations de la noblesse traditionnelle, surtout grâce à la pose et aux accessoires de la dame rappelant l'image typique du chevalier. Si les idéaux du guerrier tels que courage, force et prouesse sont attendus de la classe militaire, des qualités très proches font souvent partie du portrait des officiers. La vertu de vaillance figure dans 22 des 193 lettres restantes de la chancellerie des ducs de Bourbon[1300] ; encore plus importante, la « preudhommie », contraction des mots preux et homme, est évoquée dans près d'une lettre sur deux[1301]. Pour Christine de Pisan, cette dernière qualité est, avec la « bonne conscience », un des facteurs qui unissent les conseillers issus de divers milieux sociaux[1302]. Incarnées par le parfait chevalier mais attribuées également aux serviteurs royaux qui peuvent être issus de la roture, la vaillance et la preudhommie sont évoquées par l'apparence du personnage féminin du

[1297] K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 113.

[1298] *Cf. infra,* p. 289-290.

[1299] Munich, Bayerische staatsbibliothek, codes gallicus, 15 et Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, codex Ashburnham 124. D. Cowling, Introduction, *Douze dames...*, p. 78.

[1300] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon...*, p. 399.

[1301] *Ibid*., p. 397.

[1302] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 75-76.

Toucher. Or, l'image de la preuse sert non seulement à rapprocher les Le Viste de la culture chevaleresque mais aussi à affirmer cette valeur comme standard des serviteurs, car au XV^e^ siècle, les termes de vaillance et preudhommie s'appliquent aux valeurs morales, vertueuses ou intellectuelles[1303]. Par ailleurs, l'apparition de ces idéaux à forte connotation chevaleresque dans les descriptions des nommés se situe dans la seconde moitié du XV^e^ siècle : la définition du nouveau modèle social, commencée dans le milieu parlementaire dès le début du siècle[1304], est en train de devenir une alternative à l'ancienne noblesse. L'utilisation d'un tel vocabulaire par les pouvoirs servis par les officiers pourrait signaler que d'autres strates de la société sont également sensibles à la valeur et l'excellence de ce nouveau modèle social.

La représentation des idéaux sociaux dans le panneau du *Toucher* ne s'arrête pas avec la personnification de Prouesse. Cette scène démontre encore la multiplicité de l'imagerie à la fin du Moyen Age en général et plus précisément pour cette série, car on y voit un même motif ayant de multiples significations possibles. Alors que la vertu de la Prouesse dans le *Bréviaire des nobles* [Figure 124d] est représentée avec une épée, cet objet est également un attribut de Justice, une des quatre vertus cardinales et l'essence de l'identité et la fonction des hommes de loi comme les Le Viste. Cette personnification tient un glaive au folio 68 [Figure 124a] de la première partie du même manuscrit, consacrée au traité du *Secret des secrets*, traduction d'un recueil de conseils moraux d'origine arabe, longtemps attribué par erreur à Aristote[1305]. Si l'épée peut être l'attribut des forces du chevalier, elle est tout autant le symbole de la justice représentée avec cette arme dans une main et un autre objet (un sceptre, un globe ou une balance) dans l'autre [Figure 121 & Figure 122].

La justice est à la fois vertu et devoir contribuant au bien public. L'importance de justice dans la vision de Christine de Pisan est indiquée par la place qu'elle y accorde dans la liste des « fleurs » vertueuses qui naissent de prudence pour former le chapelet qu'elle décrit dans le *Livre de la paix* pour « aourner le chief » du prince : la justice figure en tête de liste[1306] pour ensuite revenir à plusieurs reprises dans le texte, surtout dans la deuxième partie dont six des dix-sept chapitres lui sont consacrés[1307]. Or, la justice ne concerne pas uniquement le roi, et Christine de Pisan rappelle les mots de saint Bernard pour qui la justice consiste à « rendre à chacun ce qui lui appartient. 'Rend donc, dit-il, a trois types de personnes ce qui leur appartient…A ton souverain, tu dois révérence et obéissance… A ton semblable, tu dois conseil et aide… A ton sujet, tu dois la surveillance et la

[1303] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon...*, p. 397 & p. 399.

[1304] *Cf. supra,* p. 278-280 ; F. Autrand, « L'Image de la noblesse en France... », p. 348-353.

[1305] F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture...,* p. 313.

[1306] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p 64.

[1307] *Ibid*., p. 95-101.

discipline.' [1308] » En réalité, ces nouveaux nobles qui sont l'extension du roi, représentant et exécutant son autorité en tant que juges, seront les premiers à devoir mettre ces principes en œuvre dans leur quotidien.

Outre les liens évidents avec la figure stéréotypée du chevalier et la personnification de justice, le personnage principal du panneau de *Toucher* est fortement apparenté aux représentations de Minerve, déesse de la sagesse. Dans sa pose chevaleresque, armée d'une lance et de l'épée créée par la corne de la licorne qui porte son bouclier, cette représentante de la famille Le Viste est ainsi équipée de plusieurs attributs de la figure antique. Si la lance et le bouclier sont associés à Minerve car évoquant des épisodes de ses légendes, ces accessoires chevaleresques sont également les attributs de ses qualités personnifiées, à savoir la sagesse et la vertu[1309], deux critères essentiels à l'officier parfait. Les liens entre la dame du *Toucher* et la déesse sont considérablement renforcés par une comparaison de la tapisserie avec différentes illustrations de Minerve[1310]. Celle-ci est souvent dépeinte avec une lance dans la main droite et le bouclier à la main gauche, mais sa lance est parfois remplacée par une épée. Si l'artiste à l'origine de la *Dame à la licorne* a inclu les deux armes dans la scène du *Toucher*, c'est sans doute pour rappeler le concept de justice mis ainsi en parallèle avec la sagesse et la noblesse signifiées aussi par la pose vaillante de la dame. Il n'en reste pas moins que son apparence, ses attributs et sa posture rappellent très clairement la déesse de la sagesse et que cette qualité est régulièrement citée dans les descriptions des serviteurs. Pour Christine de Pisan la sagesse est l'autre critère avec la vertu qui devrait justifier la nomination à une charge publique[1311]. On peut croire que cette exigence détermine les appointements enregistrés par les lettres de nomination à la cour de Bourbon. Dans ces actes, la sagesse est exprimée par différents mots : la science, la littérature, l'expérience ou « l'ydoineté », indiquant des formes précises ou bien le terme général de « sens » regroupant les deux aspects de sagesse et d'expérience[1312]. Dans tous les cas, ces différentes évocations de l'intelligence sont fondamentales dans l'image du

[1308] *Id.*, *L'Epître d'Othéa, II*, p. 22-23.

[1309] G. de Tervarent, *Attributs et symboles...*, p. 275-276.

[1310] Voir par exemple les illustrations de la déesse par Robinet Testard dans le *Livre des échecs amoureux moralisé* (Paris, BnF, ms Fr. 143 f° 117v, reproduction numérique: http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7903731&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir) et dans *De cleres et nobles femmes* (Paris, BnF ms Fr.599 f° 9, reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7904094&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir) ou encore celle du Maître de l'Ovide moralisé (Paris, BnF, ms Fr. 373 f° 126v, reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=23002231&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir).

[1311] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 70 & p. 74 ; *id.*, *Le livre du corps de policie*, p. 37 & p. 38.

[1312] O. Mattéoni, *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon ...*, p. 401.

gouvernement idéal, que ce soit dans la théorie de Christine de Pisan ou dans la pratique représentée par les lettres de nominations issues de la chancellerie bourbonnaise[1313].

5. *A MON SEVL DESIR*

La vaillance, suggérée par la preuse du panneau du *Toucher*, ne se limite pas dans sa signification au champ sémantique des arts de la guerre, car outre le courage, il existe une deuxième acception pour ce mot, synonyme de « précieux »[1314]. Reliée dans ce cas au mot valoir, la vaillance que l'on évoque dans les lettres de nomination peut donc s'appliquer à celui « qui vaut » ou qui a « un certain mérite ». Cette autre notion de valeur pourrait être illustrée par le panneau de la présentation des bijoux, *A MON SEVL DESIR* [Figure 6] : le coffret rempli de richesses symbolise la valeur et le mérite de l'individu qui est représenté par ses armoiries et associé à toutes les vertus personnifiées à travers la tenture. Cette valeur peut éventuellement trouver un parallèle visuel dans la figure allégorique de Richesse, une des *Douze dames de rhétorique* de Jean Robertet [Figure 131 & Figure 132]. Présentée devant un rideau dont les pans écartés rappellent ceux de la tente de la tapisserie, cette personnification tient des coffrets remplis de biens précieux. Or, il ne s'agit pas uniquement d'un trésor matériel, mais de « multiforme richesse » comportant des biens de nature et des biens de doctrine, ce savoir qui rend les officiers et serviteurs si précieux. Si le coffret peut suggérer la grande valeur et les qualités d'un membre de la nouvelle élite politique, le geste de la dame, on l'a vu, peut très bien illustrer la vertu particulièrement noble de largesse. Cette qualité pourrait non seulement rapprocher le commanditaire d'un idéal indispensable à la mentalité nobiliaire, mais également l'éloigner d'un vice dont on accuse régulièrement les serviteurs. L'avarice est citée par plusieurs auteurs comme la plus grand tare des membres de la classe politique.

Pour Christine de Pisan, les dysfonctionnements de la justice et les maux du bien public viennent précisément des mauvais conseillers dont le premier défaut est l'âpreté au gain. Si les lois ne s'appliquent pas de manière équitable aux petits comme aux grands de la société, ceci résulte de « la convoitise des menistres de justice[1315] ». Les dons corrompant le système judiciaire, la cause du bien public peut être détournée et pervertie par « la convoitise qui racine est de tous maulx et de

[1313] Sur 193 lettres, la science est mentionnée 41 fois ; la littérature 5 fois ; la suffisance 44 fois, l'ydoineté 5 fois ; l'expérience 5 fois ; et, le sens 178 fois. *Ibid*., Graphique 5.

[1314] *Ibid*., p. 399.

[1315] Christine compare donc les lois aux toiles d'araignées qui n'attrapent pas « les grosses mouches ne les gros bourdons, mais elles prennent bien les petites mouchettes et foibles pappillons, et laissent aller les fors oyseaux qui souvent les despiecent et volent par my. Ainsi est-il des loys, car les grans et les puissans les despiecent souvent, et passent parmy sans les craindre, mais les petites mouches y sont prinses et atrappees, ce sont les povres et petites gens. Et ce vient communement par la convoitise des menistres de justice. » C. de Pisan, *Le livre du corps de policie*, p. 38.

tous vices[1316] ». Les observations inquiètes de Christine de Pisan seront entendues durant tout le XV[e] siècle : Jean Jouvenel de Ursins II cite l'avarice avant l'orgueil et la paresse dans sa liste des défauts de ses confrères[1317] ; ce propos est réitéré par les Etats Généraux de Tours en 1484 qui notent l'avarice et l'ambition des officiers royaux trop nombreux[1318]. En plaçant ses armoiries autour de la personnification opposée à Avarice – celle qui « n'était pas aussi empressée à prendre que Largesse à donner[1319] » – le commanditaire de la tenture s'éloigne de l'image négative courante de ses pairs, tout en s'appropriant une image polyvalente qui exprime des vertus particulièrement nobles.

Enfin, la loyauté revient régulièrement dans la littérature théorique et les documents pratiques. Alors que la fidélité au roi est une vertu générale aux trois états[1320], elle est particulièrement attendue de ceux qui servent le roi directement. La loyauté fait donc partie de la définition d'une noblesse parfaite[1321], et les chevaliers « sont de droit et par raison tenus servir leur roy et leurs subgetz diffendre[1322] ». Ces deux fonctions étant accomplies en réalité par les armes et les lois, il n'est pas étonnant de voir les officiers tenus aux mêmes exigences. Pour Christine de Pisan, la loyauté figure en deuxième place des « cinq principalles condicions qui doit avoir le bon serviteur[1323] », et un conseiller n'est bon que s'il allie fidélité et vertu à son intelligence et son expérience[1324]. Dans les lettres de nomination, la loyauté est un des trois critères qui figurent presque systématiquement dans les dispositifs, étant présente dans 172 des 193 lettres conservées. Il n'est donc pas étonnant de voir différentes références à la loyauté dans la tenture de la *Dame à la licorne*. Symbole par excellence du dévouement, le chien est l'attribut de la fidélité[1325] : le petit

[1316] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 78.

[1317] J. Juvenal des Ursins aborde cette question dans *Verba mea auribus percipe Domine* qu'il rédige en 1452 pour Charles VII . K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 102.

[1318] K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 102.

[1319] G. de Lorris et J. de Meun, *Le Roman de la rose*, 1960, p. 45-46.

[1320] A. Jouanna, *La France au XVI[e] siècle*, p. 61.

[1321] Christine de Pisan illustre la vertu de loyauté avec plusieurs exemples de l'antiquité. C'est ainsi qu'Hercule (p. 53) et Memnon (p. 62) sont à imiter dans leur dévouement modèle envers leurs confrères pour lesquels ils risquent leurs vies. Par contre, Jason (p. 85) sert d'anti-modèle : en trahissant Médée, qui l'avait aidé et lui avait sauvé la vie, le héros illustre « qu'il est vil pour tout chevalier et pour tout noble de n'avoir ni gratitude ni reconnaissance alors qu'il a reçu quelque bien d'une dame, d'une demoiselle, ou de toute autre personne ; tout au contraire il doit toujours s'en souvenir en remercier comme il le peut. » Alors que ce dernier récit peut également illustrer l'importance de la courtoisie, il démontre que la pratique de la loyauté de se limite pas au champ de bataille. C. de Pisan, *L'Epître d'Othéa,* II, p. 53, p. 62 et p. 85.

[1322] A. Chartier, *Le Bréviaire des nobles, s. p*.

[1323] C. de Pisan, *Le Livre de la Paix,* p. 84.

[1324] *Ibid*., p. 74.

[1325] L. Impelluso, *La Nature et ses symboles*, p. 203.

terrier qui accompagne les dames des deux panneaux de *Goût* et d'*A MON SEVL DESIR* peut bien être une référence à cette vertu.

Or, la loyauté des hauts fonctionnaires se manifeste non seulement dans les carrières individuelles, mais aussi à l'aune des grandes dynasties, dont les générations se succèdent au service du prince. Bien que les liens familiaux ne soient pas cités comme un critère dans le recrutement des officiers (le népotisme étant dangereux pour le bon fonctionnement du gouvernement), la loyauté d'une famille de serviteurs est souvent mise en valeur dans la littérature[1326]. L'ancienneté d'une lignée s'ajoute donc au service, tous deux étant des critères indispensables au portrait de la nouvelle noblesse[1327]. La loyauté du commanditaire de la *Dame à la licorne* ne s'illustre pas uniquement par le symbolisme du chien, mais surtout par l'étalement héraldique qui l'attache, ainsi que cette image de noblesse, à la dynastie Le Viste au service des princes et du roi de France pendant des générations.

Les ouvrages politico-didactiques sont une source textuelle qui influence la conception du noble parfait à l'époque, qu'il s'agisse de noblesse chevaleresque ou civile. Il est certes impossible d'identifier la *Dame à la licorne* comme une illustration d'un seul texte précis. Mais si la tenture sert effectivement à affirmer le statut social du commanditaire, il est fort probable que « l'image publique » projetée intègre quelques aspects de la définition du modèle d'excellence humaine qu'est la noblesse. Or, la comparaison entre textes et images laisse l'impression d'un collage iconographique constitué d'un vaste nombre d'exemples et de thèmes éparpillés. Loin d'être un signe de faiblesse, c'est plutôt un point commun entre les documents et la tenture. La coexistence des thèmes de l'amour courtois et d'une allégorie dans la tenture rapproche ces images et leur portée morale des écrits contemporains qui mélangent des genres afin de transmettre un contenu édifiant. Les écrits puisent leur autorité dans diverses sources anciennes, augmentant ainsi leur efficacité, d'un côté par le prestige de leurs modèles et de l'autre par la variété et le nombre d'*exempla* percutants. Enfin, la multiciplicité iconographique résulte également de la réalité sociale d'une classe en pleine mutation. Si les efforts pour codifier ce qu'est la noblesse résultent, en partie, des changements apportés par la montée de la classe des officiers, les ouvrages proposent des portraits psychosociaux composés d'un grand nombre de qualités et de modèles partagés par l'ancienne et la nouvelle noblesse.

Il est donc impossible de limiter la lecture des scènes individuelles à un seul thème : au-delà des registres iconographiques identifiés, les dames elles-mêmes peuvent représenter de multiples

[1326] K. Daly, « Private Vice, Public Service... », p. 110.

[1327] F. Autrand, « L'Image de la noblesse en France... », p. 351.

concepts, et certains motifs ou thèmes reviennent régulièrement d'un panneau à l'autre. L'interdépendance visuelle et thématique des scènes traduit également la conception médiévale des vertus qui sont reliées et difficiles à définir individuellement. Dans leurs explications des qualités morales, les auteurs contemporains ne se cantonnent pas à traiter une idée à la fois, et leurs descriptions divaguent par de nombreuses références à d'autres vertus, mélangeant différents aspects de la conception et la pratique. Ce qui semble être un manque d'organisation dans la présentation d'une « catalogue » de vertus est en réalité une caractéristique essentielle de ces valeurs morales qui sont intimement liées et interdépendantes, l'une donnant naissance à l'autre. Si la dame du *Toucher* peut évoquer Force, Sagesse et Justice, c'est sans doute parce que ces trois qualités ne peuvent exister les unes sans les autres.

Conclusion de la deuxième partie

Si la *Dame à la licorne* doit être comprise comme un monument à la réussite sociale du commanditaire, la biographie de celui-ci est évidemment indispensable à l'évaluation de l'imagerie. Une étude de la famille Le Viste et de chacun des commanditaires plausibles nous permet non seulement de cerner certains détails biographiques, mais aussi de définir le modèle d'ascension de la nouvelle noblesse. Issues des classes marchandes urbaines, ces familles se servent de leur fortune pour initier le glissement social vers la noblesse. Ce changement se fait par l'acquisition de propriétés nobles mais surtout par l'investissement dans les études en droit permettant aux hommes de poursuivre des carrières prestigieuses et lucratives au service des princes. A la fin du XV^{e} siècle, le service civil devient une occupation nobiliaire, non seulement parce que les officiers constituent un groupe social influent et cohérent, mais aussi parce que les membres de vieilles familles d'épée s'y adonnent. En fin de compte, la noblesse est une classe sociale hétérogène dont l'appartenance ne se définit plus uniquement par les critères de chevalerie féodale.

En théorie, la vertu est au cœur de l'identité nobiliaire ; dans la vie, l'homme noble est quelqu'un de visible dont la légitimité dépend de l'image qu'il projette à travers son apparence et des marqueurs sociaux reconnus[1328]. A cette fin, la *Dame à la licorne* est un objet typique de l'utilisation que la nouvelle noblesse fait de la culture matérielle : concrétisation de la fortune personnelle et accoutrement indispensable de la vie de châtelain, la tapisserie communique très clairement le statut social de son propriétaire. Ce message est soutenu également par l'imagerie de ces œuvres, le plus souvent avançant des thèmes chers à l'aristocratie. La *Dame à la licorne* n'y fait pas exception, car son iconographie comprend de nombreuses traditions essentielles à l'identité nobiliaire. L'image de noblesse projetée par la Le Viste dépasse donc la simple multiplication d'éléments héraldiques, car le registre armorial est infiniment enrichi par les six scènes. Les références aux modèles chevaleresques des « armes et amours » sont élaborées avec l'allégorie de la bonne utilisation des sens physiques, thème qui souligne l'idée que noblesse est vertu. Cette notion s'illustre surtout par l'apparence de chacune des figures centrales : les dames habillées de couleurs Le Viste correspondent très fortement à différentes évocations littéraires et visuelles des personnifications de concepts abstraits associés à l'état moral et social de noblesse. Cette illustration d'un idéal socio-moral ne se limite pourtant pas à l'ancienne conception d'excellence humaine fournie par le modèle féodal et semble s'ouvrir à la représentation de la nouvelle noblesse fondée sur le service civil.

[1328] S. C. Le Clech, *Chancellerie et culture au XVIe siècle...*, p. 125.

L'unité visuelle de ces différents thèmes résulte en partie du déploiement héraldique : les émaux Le Viste couvrent la tenture dans ses grandes lignes et dans ses plus petits détails. Le rouge et le bleu des armoiries fournissent non seulement le principe organisationnel pour chaque panneau, ces couleurs revêtent aussi les dames élégantes qui animent chaque scène. Celles-ci sont donc un autre élément unificateur dans la série. Bien qu'elles soient individualisées et se livrent à différentes occupations, elles se caractérisent toutes du même genre de beauté gracieuse ; habillée des couleurs Le Viste, chacune est une représentante de la famille. S'en dégage ainsi une image de noblesse particulièrement féminine associée aux armoiries. L'art de la guerre est un domaine strictement masculin en théorie : le lion et la licorne peuvent être des symboles de vertus guerrières, mais la seule figure martiale est une femme – la dame du *Toucher* évoquant très clairement les représentations les plus traditionnelles du chevalier. L'autre facette de la culture nobiliaire, l'art de l'amour, est une pratique ouverte aux hommes et aux femmes, mais ici l'amant est notablement absent, car seules des figures féminines se livrent aux activités typiques du jardin d'amour.

La signification d'une iconographie composée uniquement de représentations de la femme est jusqu'alors restée méconnue. Les rares études qui soulèvent le caractère particulièrement féminin de la tenture arrivent à la conclusion que ces tapisseries devaient être destinées à une dame[1329]. Compte tenu des différentes coutumes du blasonnement, il semble impossible qu'une femme Le Viste ait été la première destinataire de la tenture de la *Dame à la licorne*[1330] : fût-ce une commande pour célébrer l'union entre un homme et une femme, la tenture serait ornée de deux écus – les armoiries pleines d'un homme et les armoiries mi-parties d'une dame. Néanmoins, l'identité masculine du commanditaire n'est pas inconciliable avec le caractère féminin de cette imagerie. Si l'utilisation de figures féminines peut s'expliquer par les conventions artistiques et littéraires dictant la figuration des personnifications, elle pourrait aussi refléter le rôle des femmes dans les stratégies sociales de cette nouvelle noblesse, et plus particulièrement de la famille Le Viste.

[1329] M. Dayras note que le sujet principal de chaque panneau est la dame. M. Dayras, « Réflexions sur les origines de la tenture… », p. 316 ; *cf. infra,* p. 297.

[1330] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 214.

TROISIEME PARTIE. L'ICONOGRAPHIE DE LA TENTURE DE LA *DAME A LA LICORNE* : LA FEMME AU CŒUR DE L'IMAGE

Chapitre 9. Représentation et rôles des femmes à la fin du Moyen Age

La *Dame à la licorne* présente une suite d'images homogène au caractère particulièrement féminin. Chaque scène s'articule autour du personnage principal, une dame élégante placée de manière à occuper la plus grande partie de l'espace et à former le sommet de la composition triangulaire. Grâce à l'attention portée aux détails physionomiques et vestimentaires, l'apparence de chacune des figures féminines souligne leur importance tant sur le plan formel qu'iconographique. Le rôle dominant joué par ces personnages est également mis en relief par le manque relatif de présence masculine : l'homme transparaît uniquement dans les armoiries ou dans les emblèmes de vertu chevaleresque que sont le lion et la licorne. Bien que ces scènes délicates et leurs actrices soient tout autant représentatives du commanditaire que le registre héraldique, on ne s'est guère penché sur la question de ce choix iconographique particulier. Les rares interrogations à ce sujet aboutissent à des réponses très différentes. Remarquant le caractère hautement féminin de l'imagerie, Carl Nordenfalk y trouve un argument en faveur de son interprétation de l'allégorie des sens physiques comme une illustration de l'amour courtois[1331]. Compte tenu de l'âge et du mariage de Jean IV, cet auteur conclut qu'une telle célébration de la femme peut seulement être attribuable à Antoine II[1332]. Or, Maurice Dayras conçoit la possibilité que Jean IV, fière de sa nouvelle noblesse, commande une série de tapisseries chacune dédiée à la personnification d'une vertu aristocratique[1333], telle qu'Henry Martin l'avait proposé dans les années 1920[1334].

En effet, l'iconographie s'ouvre à maintes interprétations offrant la possibilité de projeter une image rattachable à l'identité du commanditaire masculin. La forte connotation courtoise suggérerait sa sensibilité à la culture aristocratique des *artes amandi.* Dans un même temps, la représentation d'une allégorie moralisante de la bonne utilisation des sens physiques l'associerait au concept de la tempérance indispensable à une vie vertueuse. La vertu devient effectivement un élément capital dans la conception de *nobilitas* à l'aube de l'ère moderne, la question de faire étant en théorie moins importante que celle de l'être dans la définition de l'excellence humaine. Il se peut

[1331] C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens… », p. 25-27 ; *id.,* « Qui a commandé … », p. 54-55 ; *id.* « The Five Senses… », p. 7-10.

[1332] *Id.*, « Qui a commandé … », 54 ; *id.,* « The Five Senses… », p. 10.

[1333] M. Dayras, « Réflexions sur les origines de la tenture… », p. 324.

[1334] H. Martin, « La *Dame à la licorne* », p. 141-145.

donc que l'homme ayant commandé la *Dame à la licorne* cherche à se glorifier au travers de figures allégoriques représentatives de diverses vertus associées à son statut social réel ou prétendu. L'absence d'une figure masculine résulterait, dans ce cas, de la convention artistique dictant l'emploi d'une figure féminine pour incarner la majorité des concepts abstraits. Or, le rôle joué par les femmes dans les stratégies sociales des élites comme la famille Le Viste peut également être déterminant pour la forme et le fond des six scènes de la tenture.

Le choix d'une épouse ainsi que la négociation du mariage des filles sont deux moyens que ces hommes emploient pour avancer leurs intérêts et consolider leur position. La relation des deux commanditaires potentiels avec les femmes méritent donc d'être étudiée afin de comprendre non seulement la place qu'occupent les femmes dans la famille Le Viste, mais aussi le sens de cette imagerie à forte résonance féminine. Après une identification de traditions visuelles féminines contribuant au programme iconographie, la littérature didactique offrira des parallèles intéressants dans la compréhension de l'imagerie et des rôles des femmes dans la noblesse, nouvelle et ancienne. Enfin, l'étude des rapports entretenus par les deux commanditaires avec les femmes de leur entourage apportera d'autres éléments à la compréhension de ces images et leur représentation d'un idéal social.

A. Les traditions visuelles : du binôme biblique à une diversité ambigüe

A l'époque médiévale et bien au-delà, la femme apparaît dans l'art et la littérature presqu'exclusivement comme le reflet des idées masculines : idolâtrée ou condamnée, elle incarne les fantasmes des hommes[1335]. Au Moyen Age, ces mentalités sont représentées surtout par deux conceptions diamétralement opposées : d'un côté la misogynie institutionnalisée de l'Eglise et de l'autre l'exaltation de la dame des troubadours[1336]. La prolifération de textes, d'images et de discours oraux (sermons ou poésies) fournissent une riche illustration de ces caractérisations. Nonobstant leur grande influence, ces deux domaines ne sont pas les seules traditions contribuant à l'image de la femme, et la représentation de celle-ci évolue grâce à diverses influences, dont plusieurs thématiques et motifs sont identifiables dans la *Dame à la licorne*.

Les écrits patristiques définissent les grandes lignes de la tradition de l'Eglise, laquelle maintient le principe général de l'infériorité – physique et spiritulle – des femmes. Incarnation de la

[1335] D. Boornstein, *The Lady in the Tower. Medieval Courtesy Literature for Women*. Hamden, Archon Books, 1983 p. 11 ; C. Opitz, « Life in the Late Middle Ages, » traduit par Deborah Lucas Schneider dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (USA): The Bellknap Press, 1992, p. 267.

[1336] M. Cazenave *et al., L'Art d'aimer...*, p. 43.

licence et de la perdition, elles menacent et déstabilisent l'équilibre de la chrétienté ; leur beauté physique n'est point le reflet de leur état intérieur, mais un leurre qui atteste du danger qu'elle présente pour l'homme[1337]. Cette conception patriarcale de la société et de la théologie trouve son origine dans le rôle joué par Eve dans la chute de l'homme. Désobéissant au commandement de Dieu et trahissant son mari par son acte, la première femme a introduit le péché (la fornication) dans le monde. Ainsi pour l'Eglise, trois attributs – désobéissance, sexualité et instabilité – définissent la femme, qui constitue une menace pour l'homme et pour le salut de son âme[1338]. Renforcée par les théories aristotéliciennes[1339], cette vision imprègne non seulement les doctrines religieuses et les prêches populaires, mais aussi le droit séculier et les conventions sociales[1340]. La tradition visuelle associant sexualité et féminité est également ancienne et permettra de donner une forme lisible au dogme misogyne : la culpabilité d'Eve ainsi que sa vraie nature sont illustrées par le serpent, dépeint comme le sosie d'Eve avec un corps reptilien [Figure 50].

Les rares figures féminines approuvées par l'Eglise sont bien sûr des incarnations d'une vertu irréalisable – la Vierge Marie ou encore les saintes martyres, représentantes des idéaux de virginité et de sacrifice réalisés dans un contexte totalement étranger de la réalité de la plupart des femmes. Il n'en reste pas moins que ces modèles inimitables contrastent considérablement avec l'image damnable d'Eve, offrant au moins un exemple admirable aux yeux du clergé. Or, dans la culture profane la femme occupe une place importante et ses rôles y sont variés. Tantôt positif, tantôt négatif, les personnages féminins des romans, de l'histoire, des contes et des fabliaux complexifie la féminité ainsi que sa représentation. Des parallèles existent entre toutes ces traditions et la *Dame à la licorne*, de sorte que le caractère résoulment féminin de la tenture ne se limite pas seulement au

[1337] J. Y. Gregg, *Devils, Women, and Jews. Reflections of the Other in Medieval Sermon Stories*, Albany (USA), SUNY Press, 1997, p. 95.

[1338] La construction et la promotion de cette identité féminine condamnable sert deux aspects du clergé masculin. Afin de soulager la culpabilité vis-à-vis de la sexualité, on déplace la responsabilité pour des sentiments et des pulsions jugés impures et dangereux sur un groupe sociodémographique totalement impuissant. L'infériorité et l'agressivité sexuelles des femmes sont donc avancées comme la justification pour la garde surveillée des femmes qui sont sous la gouvernance des hommes. *Ibid*., p. 85-86.

[1339] Exerçant une influence considérable du XIII^e^ au XV^e^ siècle, les théories aristotéliciennes relatives à la physique et aux rôles féminins tournent autour du principe de l'inégalité des sexes. L'homme est supérieur, la femme inférieure ; l'un règne et l'autre est régnée. Ceci s'explique d'abord par la nature : étant de corps et d'essence incomplets, déformés et passifs, la femme cherche son complément en l'homme actif qui de par sa nature complète et parfaite est dominant. Cette conception de la physique féminine justifie la restriction dans les rôles sociaux de la femme : son champ d'action est limité à la maison et sa contribution à la société limitée ; sa place en politique est inexistante. M. Schaus, éd., *Women and gender in medieval Europe : an encyclopedia*, New York, Routledge, 2006, *s.v.* « Aristotelian Concepts of Women and Gender **»**.

[1340] M. Schaus, éd., *Women and gender in medieval Europe : an encyclopedia*, New York, Routledge, 2006, *s.v.* « Gender Ideologies ».

personnage central de chaque panneau. L'iconographie de la tenture semble dépendre de nombreux répertoires visuels dont sont certains sont propres à la représentation féminine.

1. *La religion*

Bien que l'Eglise conçoive la femme dans des termes positifs avec grande difficulté, le développement de la dévotion mariale ainsi que l'imagerie qui l'accompagne seront élaborées et encouragées fortement par la culture monastique[1341]. Outre son rôle fondamental dans la théologie et l'histoire chrétienne, la Vierge est l'ultime modèle féminin au Moyen Age car elle incarne tous les rôles acceptables pour la femme. Fille, épouse, mère, veuve, Marie représente par ailleurs une idée sublime : elle est libre de tout péché et de toute faute. Bien que le paradoxe créé par la virginité d'une mère la rende parfaitement inimitable, l'universalité de son identité fait de la Vierge Marie un modèle et un réconfort à toute femme. A partir du XIV^{e} siècle, la mère du Christ devient encore plus accessible grâce à une nouvelle spiritualité. La dévotion privée encourage la prière et la méditation sur la vie du Christ et de Marie dépeinte avec un souci du réalisme narratif et visuel grandissant. Bien que les femmes ne puissent jamais atteindre la perfection mariale, elles peuvent néanmoins retrouver un reflet de leur propre existence dans les scènes de la Vierge à l'enfant situées dans un intérieur domestique contemporain ou dans les expressions de sentiments maternels touchants.

Du fait de la multiplicité de son identité, la Vierge offrira de grandes possibilités aux artistes qui cherchent à donner une forme visuelle vraisemblable à ses divers aspects, non seulement pour illustrer les épisodes de sa vie mais aussi pour concrétiser des concepts théologiques les plus obscures. L'exégèse révèle la Vierge dans un vaste nombre de symboles qui expriment les différents aspects de ses rôles, sa vie, sa personne. Dans les arts, de simples motifs comme la toison de Gédéon ou un vaisseau en cristal évoquent la virginité éternelle de la mère du Christ ; dans le contexte marial, la composition de la jeune fille à la licorne résument à la fois la pureté de la Vierge et le mystère de l'Incarnation. La grande diversité de ce catalogue iconographique est démontrée par de nombreuses œuvres dédiées à la Vierge, comme la tenture du *Hortus conclusus*[1342] conservée au Schweizerisches Landesmuseum de Zürich ou une gravure attribuée au Maître d'Anne de Bretagne dans le livre d'heures à l'usage de Rome imprimé par Thielman Kerver pour Gillet Remacle [Figure 58].

[1341] E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, 7^{e} édition, Paris, Armand Colin, 1995, p. 205.

[1342] Bâle, Tenture du *Hortus conclusus*, 1480, fils de laine, de lin, de soie, d'argent et d'or, 104 x 380 cm, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Œuvre reproduite dans A. Rapp Buri et M. Stucky-Schürer, *Zahm und wild, Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrdunderts*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1990, p. 202-203.

Le *Cantique des cantiques* est une source importante pour la description du jardin clos et les divers éléments interprétés comme des signes typologiques de la Vierge[1343]. La clôture impénétrable qui protège l'espace évoque la pérennité de la virginité de Marie, et la fontaine scellée est à la fois symbole de sa pureté et la source de vie qu'elle fait rejaillir grâce à l'Incarnation. La description de l'espace est une ode à la beauté de la Sulamite, et cette figure de la fiancée qui attend son futur mari devient un autre type marial. Au-delà des métaphores des grands mystères théologiques, le jardin de Salomon offre des évocations précises de la nature de Marie, car chaque espèce végétale symbolise une vertu spécifique. Le symbolisme floral constitue effectivement un élément important dans l'iconographie mariale. La rose en particulier jouera un rôle primordial dans la dévotion à la Vierge, évoquant non seulement sa vertu, mais aussi divers épisodes de sa vie, notamment à travers la pratique du rosaire[1344].

Le grand potentiel symbolique et poétique de la rose dans le contexte marial est illustré notamment dans la *Vierge de la roseraie* de Stefan Lochner [Figure 192]. Dans un jardin clos, des anges se livrent à différentes célébrations de la Vierge à l'enfant évoquant les sens physiques : ils jouent des instruments, offrent des fruits doux, regardent la beauté céleste. Caractérisée comme la reine des cieux, Marie porte une riche couronne dorée, décorée de roses de trois couleurs chacune représentative d'un aspect de sa vie – ses joies, ses douleurs et ses gloires. Son manteau est décoré d'une broche d'or œuvrée de pierres précieuses au motif de la fille à la licorne. Un simple treillis couvert de roses remplace le pan de riche étoffe qui sert fréquemment à marquer l'honneur de la Vierge [Figure 99]. La rose est la figure prédominante dans cette caractérisation mystique de Marie ; la fleur symbolise sa vie, sa vertu et évoque la dévotion mariale du rosaire. Témoignant de la popularité grandissante et durable de cette pratique, Geertgen tot Sint Jans[1345] traite le thème de manière narrative illustrant la distribution des chapelets par saint Dominique qui en explique l'utilisation aux simples gens comme aux nobles[1346]. Entre les mains d'Albrecht Dürer les roses mariales deviennent l'objet d'une cérémoniale courtoise. Son retable de la *Fête du rosaire*[1347] réalisé

[1343] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 38 et p. 214-215.

[1344] Cette pratique sera largement promue par Alain de la Roche dans le dernier tiers du XV^e^ siècle. Ce prédicateur dominicain répand non seulement la tradition que saint Dominique est l'originateur de cette dévotion, mais également l'image du chapelet comme la couronne d'honneur dédiée à la Vierge. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age...*, p. 207.

[1345] Copie d'après Geertgen tot Sint Jans, *Légende de saint Dominique*, av. 1495, huile sur bois, Leipzig, Museum der bildenden Kunst. Œuvre reproduite dans A. Winston-Allen, *Stories of the Rose : The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park (Pennsylvanie), University of Pennsylvania Press, 1997, p. 150.

[1346] J. Snyder, *Northern Renaissance Art…*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1985, p. 331.

[1347] Albrecht Dürer, *Retable de la fête du rosaire,* 1506, huile sur bois (peuplier), 162 x 194,5 cm, Prague, Národní Galerie. Reproduction numérique :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/d/durer/1/05/03rose.html&find=rosary.

pour l'autel de la confrérie des marchands allemands au *fondaco dei tedeschi* met en scène une foule d'adorateurs recevant des couronnes de fleurs de saint Dominique, du Christ et de la Vierge. La mère du Christ, assise sur un trône et couronnée d'un riche diadème, se trouve au sommet de la composition triangulaire. Elle domine la scène et évoque ainsi la *domina* à laquelle le chevalier se voue. En effet, le ton et la portée de nombreuses images mariales rappellent souvent des sujets courtois[1348], principalement le jardin de plaisance où se pratiquent les *artes amandi*.

Bien que la tenture Le Viste puisse se prêter à une intérprétation christologique[1349], ce programme iconographique est profane. Néanmoins, l'imagerie incorpore un grand nombre de signes mariaux, à commencer par les espèces florales du support mille-fleurs : chaque fleur est symbolique d'une vertu mariale spécifique. Le panneau du *Goût* place la dame devant une roseraie, détail qui agrémente souvent les jardins de la Vierge à l'enfant [Figure 192 & Figure 193]. Il en est de même pour l'oiseau vert tenu par le personnage principal : cet animal est parfois un compagnon de l'enfant Christ et sa mère [Figure 99 & Figure 101]. La musique illustrée dans le panneau de l'*Ouïe* n'est pas une occupation typique de la Vierge, mais elle est souvent représentée dans les lieux mariaux évoquant non seulement la joie et la plaisance d'un tel lieu [Figure 96], mais aussi la gloire des saints personnages [Figure 192 & Figure 195]. Le panneau de la *Vue* se base sur le motif de la jeune fille à la licorne, image fondamentale dans le répertoire marial[1350], et la scène du *Toucher* peut être considérée comme une variante de ce même thème. La dame tressant un chapelet de fleurs dans le panneau de l'*Odorat* rappelle les couronnes fleuris utilisées lors des prières honorant la Vierge Marie. Enfin la sixième composition s'articule autour du motif du riche pavillon aux pans ouverts, employé dans l'iconographie religieuse comme signe de la gloire de la Vierge[1351] ou comme « médiateur entre les mondes terrestre céleste[1352] ». Associés visuellement aux motifs mariaux à l'intérieur d'un *hortus conclusus*, les personnages féminins de la tenture Le Viste sont également dotés de la signification positive de l'Immaculée.

D'autres traditions sacrées fournissent d'éventuelles sources pour l'iconographie particulièrement féminine de la *Dama à la licorne*. L'hagiographie offre de nombreux modèles féminins, et à la fin du Moyen Age, la représentation des saintes connaît un changement similaire à

[1348] R. S. Favis, *The Garden of Love ...* p. 42.

[1349] G. Sand, « Un coin du Berry et de la Marche », p. 277 ; Ph. Ackerman, « The *Lady and the Unicorn* », p. 35-36.

[1350] *Cf. supra,* p. 128.

[1351] *Cf. supra* note 574.

[1352] J.-P. Jourdan, « Le langage amoureux dans le combat de chevalerie à la fin du Moyen Age (France, Bourgogne, Anjou), *Moyen Age*, n° 1, 1993, XCIX (5e série, tome 7), p. 87, cité par J.-P. Boudet, « La *Dame à la licorne* et ses sources ...», p. 74 et « Jean Gerson et le *Dame à la licorne* », p. 560.

celui qui affecte les images mariales. Tout comme la Vierge, ces figures exemplaires représentent un idéal inatteignable pour la majorité des femmes qui ne peuvent être ni martyres, ni vierges. Or, au XV^e^ siècle les artistes cherchent de plus en plus à leur donner une forme vraisemblable à laquelle la femme contemporaine peut s'identifier. Les figures correspondent à l'idéal de beauté féminine tout en ayant une anatomie convaincante et des physionomies détaillées, voire individualisées. Les artistes habillent les saintes de vêtements inspirés des modes contemporaines, remplaçant ainsi les drapés et les tuniques intemporels avec des robes et des parures qui situent les saintes femmes dans le monde du spectateur [Figure 193][1353]. Cette tendance à l'actualisation touche également les décors entourant les figures avec des architectures et des paysages identifiables[1354]. Tout comme les scènes domestiques de la Vierge à l'enfant, les épisodes hagiographiques engagent le spectateur non seulement par la possibilité de s'y identifier, mais également par l'aspect narratif des scènes remplies de détails anecdotiques.

Bien que les compositions de la *Dame à la licorne* ne développent pas un aspect narratif important, certaines figures rappellent les saintes populaires de cette époque. Dans l'hypothèse où il s'agit effectivement d'une célébration de la femme ou de la projection d'une image de perfection féminine, il n'est pas exclu que l'hagiographie féminine influence cette imagerie. L'apparence des dames rappelle celle des saintes dans certaines images contemporaines : prises ensemble, les assemblées célestes du sujet de la *Virgo inter Virgines* [Figure 193]. Les particularités de certains panneaux de la tenture rappellent également les attributs des saintes qui sont, comme la Vierge, des modèles de vertu à reproduire. L'orgue de sainte Cécile ou les fleurs de sainte Dorothée permettent d'identifer les saintes individuelles à la cour mariale **[**Figure 195**]** et figurent respectivement dans la scène de l'*Ouïe* et de l'*Odorat*. La dame du panneau du *Toucher* reproduit certaines représentations

[1353] E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age...*, p. 157.

[1354] La châsse de sainte Ursule, réalisée par Hans Memling, est exemplaire de cette tendance. L'artiste ne situe pas l'histoire simplement dans des paysages vraisemblables, mais dans des lieux réels, comme la ville de Cologne dont plusieurs églises sont représentées dans les deux épisodes qui s'y déroulent (J. C. Smith, *The Northern Renaissance,* p. 180). L'actualisation passe non seulement par la représentation convaincante, voire topographiquement précise des lieux, mais également par la caractérisation des personnages. Ainsi, sainte Ursule et les onze mille vierges sont habillées de costumes correspondants aux styles vestimentaires de la fin du XV^e^ siècle. Chaque membre de l'entourage féminin porte une toilette différente, typique de la mode féminine courante à l'époque. Or, la sainte princesse est vêtue d'une robe de soie d'azur sous un surcot d'hermine et de velours bleu-violacé, style ancien. Bien qu'il agisse d'un modèle que l'on ne porte plus au quotidien à cette époque, le surcot demeure un vêtement d'apparat encore porté par les princesses lors des grandes cérémonies ou dans les portraits. Le choix de ce détail vestimentaire affirme le caractère royal de sainte Ursule et suggère le passé historique tout en la situant dans un contexte visuel identifiable pour le spectateur. Hans Memling, *Châsse de sainte Ursule*, 1489, bois doré et peint, 87 x 33 x 91 cm, Bruges, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, reproduction en ligne :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/memling/4ursula/36ursu.html&find=ursula;
http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/memling/4ursula/36ursu0.html&find=ursula;
http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/memling/4ursula/36ursu01.html&find=ursula.

de sainte Ursule [Figure 194] dont le courage et la force peuvent être signifiés visuellement par sa posture et ses attributs de preuse. Cette dernière image, comme certaines caractérisations de la Vierge Marie, rappelle qu'un grand nombre de motifs et de thèmes sont partagés par les représentations sacrées et profanes.

2. *La culture courtoise*

L'exploration déjà réalisée des liens entre la *Dame à la licorne* et la culture courtoise aboutit à la conclusion que les diverses activités des figures féminines constituent des motifs fréquents dans le répertoire visuel des *artes amandi*[1355]. Or, la conception et la représentation positives de la femme sont dans l'absolu une grande contribution de cette culture aux mentalités médiévales et trouvent évidemment sa place dans une évaluation de l'image féminine projetée par la tenture. Les principes du *fin'amor* inversent le modèle social de sorte que l'homme est soumis à la femme, la *domina*. Bien que ce modèle soit opposé à la conception ecclésiastique des rapports entre les sexes, la culture courtoise est fortement influencée par la dévotion mariale. Si les deux cultes de la femme partagent un certain nombre de tèmes et de motifs, la définition de l'idéal féminin des troubadors s'éloigne de l'idéal ecclésiastique. La Vierge résume la perfection féminine et humaine par sa vertu et son âme ; or, la *domina* est aimée pour des qualités d'ordre physique et social. Codifié à partir du XII^{e} siècle dans de nombreux poèmes, les livres de courtoisie et les recettes cosmétiques, l'idéal physique féminin est clairement défini et standardisé jusqu'au XVI^{e} siècle[1356]. Il n'est donc pas étonnant de voir les représentations des demoiselles pratiquant les *artes amandi* ou les incarnations des vertus courtoises correspondre au type féminin animant également la *Dame à la licorne*.

Le modèle féminin défini par la culture courtoise deviendra aussi universel que celui de perfection sociale qu'est le chevalier[1357], mais comporte un certain nombre de paradoxes. La dame est à la fois l'équivalente profane de la Vierge Marie et son opposée, car la beauté est sa première qualité et l'amour qu'elle inspire est la plus grande force de bien dans le monde[1358]. Elle doit être versée dans les arts et les plaisirs des *artes amandi*, mais sa délicatesse est tempérée par un courage psychologique et une hardiesse physique la prédisposant aux loisirs aristocratiques masculins, notamment la chasse au faucon et l'équitation. D'après les théoriciens courtois, l'amour ne peut exister en l'absence de certaines vertus définissant la perfection féminine, résumées notamment

[1355] *Cf. supra,* p. 120-134.

[1356] C. Thomasset, « The Nature of Woman », traduit par Arthur Goldhammer dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (USA): The Bellknap Press, 1992, p. 58.

[1357] D. Boornstein, *The Lady in the Tower...*, p. 13.

[1358] *Ibid*., p. 31.

dans le *Roman de la Rose*[1359]. Or, à la fin du Moyen Age, ce *fin'amor* qui avait apporté raffinement et douceur à la rude vie des chevaliers est perçu tel un danger pour les femmes de valeur dont les modèles sont influencés par l'humanisme chrétien et son insistance sur la vertu morale. La dame aristocratique parfaite est dorénavant définie par le paradoxe entre la chasteté irréprochable et la sexualité indispensable pour satisfaire son mari et produire une descendance[1360].

Bien qu'il revête une attitude bien plus positive que celle de l'Eglise à l'égard des femmes, l'amour courtois ne change pas pour autant leur place réelle. Transformée en un objet d'exaltation destiné au plaisir[1361], la dame reflètent toujours des fantasmes masculins. Si les troubadours portent (au moins dans leurs poésies) un « regard de respect sur les femmes[1362] », leur vision n'est pas pour autant plus ancrée dans la réalité que les attitudes ecclésiastiques. Or, les nombreuses façons de dépeindre cette culture profane en mots et en images s'inspire largement de l'iconographie sacrée. Le motif du jardin démontre parfaitement l'interdépendence des deux cultures et la polysémie des images[1363]. Le culte de la Vierge et la culture courtoise partagent de nombreux liens, car il s'agit dans les deux cas d'une forme de « gynolâtrie », l'un comme l'autre tournant autour d'un dévouement à une figure féminine idéalisée. L'autre point commun réside dans l'amour qui est le fondement des deux traditions : la culture courtoise définit les rapports entre les hommes et les femmes, alors que tous les chrétiens peuvent vivre l'amour parfait avec la Vierge.

3. *L'Histoire*

L'Histoire constitue une autre source importante de figures féminines destinées à peupler les images et à inspirer les spectateurs. Qu'il s'agisse de personnages divertissants ou d'héroïnes exemplaires, la femme se voit accorder une place grandissante dans la littérature et les arts profanes de l'époque. La variété des sujets historiques indiquent non seulement la richesse des possibilités pour représenter les femmes, mais aussi la complexité de leur place dans la société à l'aube de l'ère moderne.

Le répertoire féminin s'est notablement enrichi grâce au développement du sujet des sibylles. Connus dès le XIII^{e} siècle en Occident, les oracles féminins de l'antiquité seront

[1359] Il s'agit de beauté, de simplicité, de courtoisie, de compagnie et de beau semblant représentés par les cinq flèches qui transpercent le cœur de l'Amant lorsqu'il voit la Rose. G. de Lorris et J. de Meun, *Le Roman de la Rose,* 1960, p. 55-59 ; *cf. supra,* p. 132-133.

[1360] F. Sinclair, « Defending the Castle : Didactic Literature and the Containment of Female Sexuality », *Reading Medieval Studies*, volume XXII, 1996, p. 9.

[1361] D. Boornstein, *The Lady in the Tower...*, p. 44.

[1362] M. Cazenave *et al., L'Art d'aimer...*, p. 44.

[1363] *Cf. supra,* p. 123-124.

particulièrement favorisés au XV^e^ siècle, car ils offrent la possibilité de réconcilier l'histoire païenne avec le christianisme. Leurs prédictions sont ainsi interprétées, à l'instar de celles des prophètes hébreux, comme l'annonce des principes fondamentaux de la nouvelle religion – l'Incarnation, la Passion et la Rédemption. La portée de leurs divinations est explorée non seulement dans les écrits anciens de Lactance, mais aussi dans le travail de Francesco Barbaro, les deux auteurs établissant le fondement de l'illustration du thème des Sibylles dans l'art de la fin du Moyen Age[1364]. Jusqu'au XIV^e^ siècle leur représentation se limite aux figures isolées de la Sibylle Erythrée et sa vision du Jugement dernier ou de la Sibylle Tibur qui montre à l'Empereur Auguste la vision du roi des rois né d'une Vierge. Mais à cette période critique dans la redécouverte de l'antiquité, la typologie des Sibylles se développe. Les prophétesses se présentent désormais comme une suite cohérente de 8 à 12 [Figure 196] ou de manière typologique, intégrées à des représentations de prophètes pour signifier l'universalité de l'histoire chrétienne. Quelle qu'en soit la forme précise, elles sont identifiées par une banderole portant leurs paroles prophétiques ou par un attribut se référant à la portée christologique de leurs prophéties[1365].

La grande popularité de ce thème est attestée par les nombreux exemples des Sibylles figurant dans les manuscrits, la sculpture, et les imprimés. Il s'agit également d'un thème favorisé dans la tapisserie, comme celle aux armoiries Le Viste illustrant sur « fond rouge … des Sibilles et licornes …» citées dans l'inventaire d'Eléonore de Chabannes[1366]. Les liens potentiels entre ce sujet et la *Dame à la licorne* sont davantage suggérés par la série de Sibylles issue du cercle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne [Figure 40]. Outre un type physique similaire, les figures de la tenture partagent de nombreux détails vestimentaires avec ces personnages féminins réalisés pour Simon Vostre et Antoine Vérard. Bien que la *Dame à la licorne* ne puisse pas être interprétée comme une illustration des prophétesses, la représentation de la femme dans la tenture est redevable de manière plus ou moins importante à cette tradition. Nonobstant des robes intemporelles ou fantaisistes, les Sibylles en pied dessinées par le grand maître parisien pour les *Heures* imprimées pour Vostre vers 1502 portent quelques détails vestimentaires et attributs vus dans la tenture. Avec sa coiffe au sommet pointu et son cierge rappelant très clairement la corne de la licorne, la Sibylle libyque est apparentée à la dame du *Toucher* ; la Sibylle d'Erythrée porte un voile semblable à celui de la dame de l'*Ouïe*.

L'engouement pour l'histoire s'accompagne de l'élaboration de thèmes originaux. Ces nouveaux personnages féminins répondent à un intérêt grandissant pour les sujets historiques tout

[1364] E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age...*, p. 266.

[1365] *Ibid*., p. 267-272.

[1366] *Cf. supra,* p. 7-8.

en servant de modèles pour un public constitué d'homme et de femmes nobles. Développé à la fin du XIV[e] siècle[1367], le sujet des Neuf Preuses est l'équivalent féminin de celui des Neuf Preux, galerie des incarnations de la chevalerie à travers l'histoire. Trois paladins de chacune des époques historiques – l'Ancien Testament, l'antiquité et les temps chrétiens – représentent la vertu héroïque à travers les âges sous une forme actualisée pour correspondre à l'image contemporaine du chevalier que l'on dépeint tantôt dans une posture statique [Figure 115], tantôt comme l'acteur d'un cadre scénique [Figure 72]. Les preux servent à la fois de modèles et de pairs pour les aristocrates auprès desquels cette imagerie connaît un vif succès. Leur public peut s'y identifier car la distance psycho-temporelle entre le spectateur et le sujet est considérablement réduite par des mises en scène actualisées : affublés d'armoiries et équipés d'armes vraisemblables, les paladins se situent dans des décors contemporains. La sélection et la représentation des Preuses se déterminent par les mêmes critères – exploits héroïques remarquables et apparence conforme à l'esthétique contemporaine. Les illustrations de ces héroïnes [Figure 116 & Figure 118] s'apparentent au panneau du *Toucher* dans lequel la dame assume une pose portant les armes du chevalier.

Malgré la grande popularité de l'image de la *virago*[1368], la portée morale du sujet demeure ambigüe[1369]. Contraire à l'idéal répandu de la femme soumise, la représentation des preuses peut évoquer le monde à l'envers, une illustration comique qui cache la peur d'un renversement de l'ordre social. Or, la femme guerrière est une réalité historique : il ne s'agit pas des amazones et autres « matriarchies » mythiques[1370] mais des femmes ayant participées à la Croisade[1371]. C'est

[1367] Johan Huizinga attribue leur invention à Eustache Deschamps, alors qu'Anne-Marie Legaré cite la version de Jean le Fèvre (vers 1377-1387) comme la source du sujet. J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, p. 73 ; A.-M. Legaré, « Les Neufs Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille », *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Age et Renaissance : découvertes et nouvelles perspectives*, Journée d'études le jeudi 6 avril 2006, Institut International Erasme, Maison des Sciences Humaines du Nord-Pas-de-Calais, Université de Lille 3.

[1368] B. Welzel, « Widowhood : Margaret of York and Margaret of Austria », dans *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, sous la direction de Dagmar Eichberger, Davidsfonds/Leuven, Brepols, 2005, p. 105.

[1369] H. Solterer, « Figures of Female Militancy in Medieval France », *Signs*, vol. 16, n° 3, Spring 1991, p. 522-523.

[1370] Les représentantes de l'antiquité viennent souvent de la tradition des amazones. Mélangeant histoire, légende et mythe, Virgile et Suétone établissent les premières descriptions de la tribu de femmes guerrières. Occupant des rôles masculins, elles sont une aberration de la nature. Afin d'accommoder leur armes, elles se coupent le sein, cette mutilation les assimilent davantage aux hommes et souligne leur rejet des fonctions et des formes féminines. Figures d'une nature dérangée, elles sont reléguées à l'espace de l'inconnu et de l'incompréhensible : il est dit qu'elles habitent la région juste au-delà du monde connu. Leur étrangeté place les amazones sur le même niveau des créatures ou monstres fantastiques rencontrés par les plus grands héros de la mythologie antique. La princesse Penthésilée est une mercenaire qui bataillera pour le compte des troyens ; elle sera d'abord aimée et ensuite assassinée par Achille. Parmi les douze travaux d'Hercule compte le vol de la ceinture d'Arès portée par la reine Hippolyte. Celle-ci figure également dans l'histoire de Thésée qui siège le royaume amazone pour ensuite épouser Hippolyte (ou dans certaines versions, il épouse la princesse Antiope). Elles marquent l'histoire également, notamment lorsqu'Alexandre le Grand rencontre la reine Thaléstris pendant la campagne bactrienne. M. Schaus, éd., *Women and gender in medieval Europe : an encyclopedia*, New York, Routledge, 2006, *s. v.* « Amazons »

également le vécu de nombreuses châtelaines qui assurent la défense du domaine en l'absence de leur mari. Si ces illustrations peuvent parfois faire l'objet d'un regard masculin amusé ou érotique[1372], les figures historiques féminines servent fréquemment de modèles aux hommes et femmes nobles qui y trouvent les caractéristiques d'un comportement vertueux[1373].

La place des femmes dans l'histoire plus générale est un sujet qui sera exploré dès le XIV^e^ siècle, notamment dans *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio. Si ses intentions et son avis sur la question féminine demeurent ambiguës, l'histoire des femmes de Boccaccio constitue une source fondamentale dans la défense des femmes en France au XV^e^ siècle. Christine de Pisan s'en inspire pour composer le *Livre de la Cité des dames* ; elle emprunte à son prédécesseur un grand nombre de récits biographiques féminins pour les situer dans le cadre d'un songe allégorique. Sous les ordres de Dame Raison, Dame Justice et Dame Droiture, l'auteur se consacre à la construction de la Cité. Dédié à la Vierge Marie, ce lieu sera un havre pour toute femme vertueuse ; il est construit avec les pierres symbolisées par les biographies des différents personnages féminins de l'histoire. Christine de Pisan met en scène toute la gamme de la féminité : si elle exalte les femmes exceptionnelles qui sortent des contraintes imposées à leur sexe en étant guerrière, érudite ou politique, elle valorise tout autant celles qui mettent en œuvre la perfection d'une vertu particulièrement féminine.

L'efficacité de ces modèles est évident non seulement dans la diffusion des écrits portant sur les femmes historiques, mais aussi dans la popularité de leur illustration. De manière générale, ces personnages féminins sont des sujets populaires d'œuvres artistiques destinées aux hommes et aux femmes : sous une forme divertissant, le (la) proporiétaire y trouve une exemplarité que l'on associe à sa personne afin d'augmenter son prestige[1374]. Si les manuscrits enluminés contenant ces histoires sont évidemment un support fondamental pour la représentation des femmes du passé, la tapisserie est la forme privilégiée pour donner une forme monumentale et publique à ces sujets. La tenture des *Femmes illustres* [Figure 7], apparentée stylistiquement à la *Dame à la licorne*[1375], en offre un bel exemple malgré son état fragmentaire actuel. A l'origine, l'œuvre comportait plusieurs panneaux illustrant les exploits des héroïnes de l'antiquité. Cette vision d'une histoire féminine et la vertu

[1371] H. Solterer, « Figures of Female Militancy… », p. 536.

[1372] K. Gourlay note la diversité des contextes pour le thème du « Pouvoir des femmes ». Bien qu'il présente un aspect narratif plus développé, ce sujet suit le même principe organisationnel (trois exemples féminins de trois périodes historiques) que celui des preuses. Il semble probable que les deux thèmes sont également semblables pour leurs interprétations, leurs utilisations et les réactions qu'ils provoquent. K. Gourlay, « A Positive Representation of the Power of Young Women… », p. 71.

[1373] B. Franke, « Female Role Models in Tapestries », dans *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Louvain, Brepols Publishers, 2005, p. 155.

[1374] B. Welzel, « Widowhood : Margaret of York and Margaret of Austria », p. 103.

[1375] *Cf. supra,* p. 6-7.

qu'elle signifie sont associées à la famille de Clugny dont les armoiries sont multipliées à travers la série. Les tapisseries illustrant la vie de Judith ou d'Esther s'inscrivent aussi dans cette tendance à offrir au public aristocratique un précédent historique incarnant leurs valeurs actuelles[1376]. Les nombreuses tentures se rapportant à la *Cité des Dames* constituent un autre bon exemple de cet échange entre images et public féminins. Bien qu'aujourd'hui perdues, ces œuvres sont connues à travers différents documents du XVI^e^ siècle. Avec des exemples ayant appartenues à Anne de Bretagne, Marguerite d'Autriche, Louise de Savoie, Elisabeth I^er^ d'Angleterre et Marie de Guise, ces œuvres attestent non seulement de l'influence durable des idées de Christine de Pisan mais aussi de la place que les images féminines occupent dans les vies des femmes qui font l'Histoire[1377].

Les héroïnes sont également un sujet fréquemment représenté dans les tableaux vivants dont les dispositions peuvent rappeler les compositions de la *Dame à la licorne*. Mettant en scène des épisodes ou personnages bibliques, historiques, allégoriques ou mythologiques, ces œuvres éphémères se réalisent en un mélange des arts figurés et théâtraux : des acteurs sont déguisés et disposés dans un espace décoré dans lequel ils restent immobiles pour faire vivre un sujet conçu par un artiste[1378]. Décor typique des entrées joyeuses, ces présentations offrent un parallèle visuel et animé des louanges prononcées en l'honneur de l'hôte prestigieux, non seulement d'une princesse comme Jeanne d'Albret à Nevers en 1456, mais aussi d'un roi comme Henri VI qui fait une entrée « à la preuse »[1379].

Si les héroïnes constituent une source de modèles pour hommes et pour femmes, ce sont surtout ces dernières qui peuvent entretenir un « dialogue » avec l'Histoire féminine qui offre non seulement des modèles comportementaux, mais le moyen de célébrer la femme de haut rang[1380]. Cette dualité caractérise les tableaux vivants réalisées par la ville de Bruxelles pour l'entrée joyeuse

[1376] Je regrouperais également les héroïnes de l'Ancien Testament dans la catégorie historique, malgré l'origine biblique de leurs récits. Louées le plus souvent pour leur courage, leur obéissance, ou leur piété conjugale, des femmes comme Sarah, Esther ou Rébecca sont des épouses et des filles modèles, incarnant une exemplarité définie selon un système de valeurs profanes. Quant à Judith et Yaël c'est surtout leur courage et leur force qui en font des modèles pour hommes et pour femmes.

[1377] S. G. Bell, « A lost tapestry : Margaret of Austria's *Cité des Dames*, dans *Une Femme de lettres au Moyen Age : Etudes autour de Christine de Pisan,* Liliane Dulac et Bernard de Ribémont (éd.), Orléans, Paradigme, 1995, p. 449-467 ; *ead*., « The lost tapestries of the *Cietie of Dammys* in Scotland », dans *Contexts and Continuities : Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pisan (Glasgow, 21-27 July 2000) Published in Honour of Liliane Dulac*, I, Angus J. Kennedy *et al.* (éds.), Glasgow, University of Glasgow Press, 2002, p. 51-64 ; *ead*. *The Lost Tapestries of the* City of Ladies, p. 32-42 et p. 72-164.

[1378] D. Eichberger, « The *Tableau Vivant* – an Ephemeral Art form in Burgundian Civic Festivities », *Parergon : Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, n.s. 6A, 1988, p. 38 & p. 43.

[1379] A.-M. Legaré, « Les Neufs Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille », 6 avril 2006.

[1380] B. Franke, « Female Role Models in Tapestries », 156.

de Juana d'Aragon-Castille lors de son mariage à Philippe le Beau en 1496[1381]. Ces festivités mettent en scène un grand nombre de sujets à caractère particulièrement féminin afin de célébrer la vertu de la nouvelle épouse : une série de tableaux vivants centrés sur des femmes illustres est suivie d'autres scènes mythologiques et bibliques[1382] témoignant tous de la richesse grandissante de la représentation de sujets féminins. Malgré la nature éphémère de ces œuvres, les compositions réalisées pour l'entrée de Juana de Castille sont préservées par une série d'aquarelles. Outre une animation divertissante et extravagante qui matérialise à la fois la richesse de la ville et son admiration pour sa nouvelle princesse, ces scènes créent un défilé des diverses vertus attendues d'une épouse et souveraine parfaite[1383]. L'histoire de Judith [Figure 197] offre l'image de la femme prête à se sacrifier pour sauver son peuple, et le texte accompagnant la scène incite Juana de Castile de défendre ses sujets à l'instar de l'héroïne biblique[1384]. Epouse royale idéale, Esther [Figure 198] sauve les seins grâce à ses vertus de sagesse et de prudence[1385]. Les amazones [Figure 199] sont l'incarnation féminine de l'expertise militaire et la prouesse courageuse dont les princesses doivent parfois faire preuve.

Bien que certains tableaux vivants offrent un registre narratif relativement développé, la mise en scène générale ainsi que l'apparence des personnages féminins rappellent des aspects de la tenture Le Viste. Le placement statique de figures féminines idéalisées au centre d'un espace restreint afin de signifier des concepts abstraits est un premier lien. La tenture semble effectivement évoquer une suite de figures allégoriques dont la forme reflète de nombreuses traditions visuelles pour représenter la femme. Pour comprendre l'imagerie particulièrement féminine de la tenture Le Viste, il est nécessaire d'évaluer non seulement ses rapports avec un répertoire visuel mais aussi avec ce genre littéraire qui cherchait à définir ce qu'est la femme parfaite. Mêlant conseils comportementaux, idéaux moraux et exemples historiques, ces ouvrages puisent leur autorité dans

[1381] *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, sous la direction de Dagmar Eichberger, catalogue de l'exposition tenue au Lamot, Malines du 17 septembre au 18 decémbre 2005 Davidsfonds/Leuven, Brepols, 2005, p. 81 ; A.-M. Legaré, « Les Neufs Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille », 6 avril 2006 ; D. Eichberger, « Illustrierte Festzüge für das Haus Habsburg-Burgund : Idee un Wirklichkeit », dans *La Culture de Cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, Berlin, Akademie Verlag, 2005, p. 75-78.

[1382] Ces tableaux vivants ainsi que de nombreux détails de ces festivités sont préservés dans une série de 60 dessins aquarellés préservés sous le numéro ms. 78 D 5, au Kupferstischkabinett du Staatliche Museen à Berlin. B. Franke, « Female Role Models in Tapestries », p. 81 ; A.-M. Legaré, « Les Neufs Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille », 6 avril 2006.

[1383] A.-M. Legaré, « Les Neufs Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille », 6 avril 2006.

[1384] B. Welzel, « Widowhood : Margaret of York and Margaret of Austria », p. 103.

[1385] B. Franke, « Female Role Models in Tapestries », p. 158.

l'ancienneté de leurs sources et partagent de nombreux thèmes avec l'imagerie de la femme parfaite abordée ci-dessus.

B. La littérature didactique féminine

Si la tradition des écrits visant l'amélioration de la lectrice ou du sujet féminin est longue, les XIV^e^ et XV^e^ siècles sont particulièrement marqués par la production d'ouvrages moralisants à l'intention des femmes. Cette variété d'écrits est comparable à celle de la représentation visuelle de la femme à la même époque. Ces parallèles entre répertoires féminins littéraire et visuel sont évidents non seulement par la place qu'occupent le culte de la Vierge et la culture courtoise dans la définition d'un idéal féminin, mais également celle des *exempla* historiques[1386]. Ces tendances indiquent la richesse grandissante de la représentation féminine, reflet à la fois des traditions plus anciennes ancrées dans la forte religiosité médiévale et des nouveaux courants de l'humanisme annonçant l'époque moderne.

Les traités abordant les questions du comportement et de la moralité des femmes peuvent être définis selon quatre types[1387]. Comprenant des textes écrits surtout par les Pères d'Eglise et d'anciens auteurs ecclésiastiques, la première catégorie continue à exercer une influence au XVI^e^ siècle. S'adressant tantôt à des femmes ayant choisi la vie monastique, tantôt à des laïques auxquelles on recommande avant tout la virginité, ces ouvrages tendent tous à dévaloriser le rôle de la femme procréatrice. Si certains auteurs comme Tertullien, saint Ambroise ou saint Jérôme avancent une condamnation du mariage, contraire à l'idéal de vie ascétique[1388], d'autres offrent un point de vue plus modéré. Bien qu'il insiste sur la perfection de l'état virginale, saint Augustin reconnaît l'impossibilité d'atteindre cet idéal en dehors du couvent et insiste sur l'importance de la modération dans les relations conjugales au sein du mariage[1389]. La condition de vierge demeure l'idéal ultime pour la femme pendant le Moyen Age, mais sous l'influence augustinienne, la perfection virginale s'adaptera à la réalité sociale pour devenir la vertu féminine par excellence – la chasteté. Sévèrement exigée des femmes de toutes conditions sociales, la pratique de cette vertu est au moins réalisable dans le quotidien de la femme mariée tenue également à produire des enfants.

[1386] C. Beaune et E. Lequain, « Femmes et histoire et France au XVe siècle : Gabrielle de la Tour et ses contemporaines », *Médiévales : Langue, textes, histoire*, n° 38, 2000, p. 111-112.

[1387] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age s'adressant spécialement aux femmes*, Dissertation inaugurale présentée à la Faculté de Philosophie de l'Université Frédéricienne de Halle-Wittenberg, Cambridge, Girton College Publication Fund, 1903, p. 2-6.

[1388] D. Boornstein, *The Lady in the Tower...*, p. 15.

[1389] Saint Augustine, « The Good of Marriage (*De bono coniugali*), traduit par Charles T. Wilcox, dans *The Writings of Saint Augustine*, volume 15, New York, The Fathers of the Church, 1955, p. 32.

Malgré cette dose de modération, la misogynie de l'Eglise semble dominer la mentalité médiévale, se remarquant notamment dans grand nombre de traités visant l'éducation des filles.

A partir du XII^e^ siècle, la vision ecclésiastique rencontre une menace potentiel dans la culture courtoise. Bien qu'il soit largement influencé par le culte de la Vierge Marie, le système d'amour semble mettre en péril le salut de l'âme. La valorisation du plaisir sensuel oriente l'esprit vers le terrestre et des comportements favorisant l'adultère. Aux antipodes des valeurs ecclésiastiques, la codification de la culture courtoise produit un corpus d'ouvrages didactiques centrés sur la conception et la pratique de l'amour idéalisé. Loin de condamner le physique comme source de perdition, ils célèbrent la beauté féminine comme étant la première qualité de la dame, objet du plaisir masculin. Des auteurs comme Richard de Fournival, Matfre Ermengard ou Jacques d'Amiens énumèrent les vertus indispensables pour acquérir et maintenir l'amour[1390] ; il s'agit surtout des qualités d'un comportement élégant et gracieux. Ils offrent également des conseils pratiques pour se tenir bien en société ou même pour gérer les rapports amoureux dont on explicite les étapes. Bien que la floraison de ce genre se situe au XIII^e^ siècle[1391], cette représentation de la femme idéale opposée à la conception ecclésiastique de la femme restera au cœur de l'image idéalisée de la dame noble au-delà de la fin du Moyen Age.

Le troisième groupe de traités didactiques représentent un changement important dans la littérature concernant les femmes, car ils offrent surtout des enseignements moraux[1392]. Abordant des questions de religion, de moralité et de vie pratique, ces ouvrages tempèrent la misogynie du premier groupe : bien qu'elle reste soumise à l'homme, la femme est néanmoins conçue comme sa compagne. Ils condamnent également la légèreté de l'amour courtois et situent les femmes dans un contexte touchant leur vie quotidienne et réelle. Depuis sa fondation au XIII^e^ siècle[1393], le genre évoluera tout en maintenant une grande popularité jusqu'au XVI^e^ siècle. A leurs débuts, ces traités sont destinés à un public masculin : pères, frères, maris, tous ceux qui sont gardiens des femmes, de la vertu féminine et de l'honneur familial[1394]. A partir du XIV^e^ siècle, de nouveaux ouvrages

[1390] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 3-5.

[1391] *Ibid*., p. 3.

[1392] *Ibid*., p. 5.

[1393] Philippe de Novare peut être considéré l'initiateur du genre. Rédigé vers 1265, son ouvrage *Des quatre tens d'aage d'ome* présente les modèles de noblesse parfaite – le chevalier et la dame. Mélangeant une variété de sources de sagesse, il enrichit ces portraits psychosociaux en proposant les principes d'éducation sévère. Certaines caractéristiques, telle que l'insistance sur la faiblesse féminine et le recours à divers exemples illustratifs, se retrouvent dans la très grande majorité des traités didactiques traitant de la question de la femme. A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 5 ; *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age*, 1992, p. 1148.

[1394] F. Sinclair, « Defending the Castle...», p. 6.

didactiques sont directement adressés aux femmes. Par conséquent, elles semblent acquérir une certaine responsabilité de leurs actions, bien qu'elles restent inférieures et soumises aux hommes.

Enfin, la dernière catégorie de traités didactiques se compose de textes qui ne présentent pas un caractère purement édifiant mais un mélange de genres littéraires, le plus souvent une satire ou un poème auquel se mêlent des propos moralisants[1395]. D'une valeur littéraire variable, ces ouvrages sont souvent un prétexte pour honorer une princesse. D'autres prétendent célébrer la vertu d'une souveraine mais finissent surtout par promulguer les idées classiques sur la nature féminine, comme les *Vies des femmes célèbres* écrit par Antoine Dufour pour Anne de Bretagne en 1504[1396] ou le *Changement de Fortune en toute prospérité* dédié à Marguerite d'Autriche par Michele Riccio entre 1504 et 1507[1397].

Au-delà de la variété inhérente à cette définition des quatre catégories de la littérature didactique féminine, ces ouvrages se différencient tant par leur qualité littéraire que par l'origine de leurs auteurs. L'idée reçue veut que l'éducation des filles soit attribuée à leurs mères[1398] ; or, les recommandations viennent majoritairement d'auteurs masculins. Aux cotés des Pères d'Eglise et des théologiens se retrouvent des clercs galants et des troubadours ; des parents ayant un intérêt personnel dans l'éducation des filles écrivent comme des pédagogues « professionnels ». Enfin, bien que le savoir et la capacité d'écrire soient en théorie l'apanage des hommes, certains exemples ont été produits par des femmes[1399]. Contrastant à l'hétérogénéité des auteurs, l'objet des textes demeure toujours le même, la femme noble ; mêmes les ouvrages prétendant s'ouvrir à un public plus diversifié restent orientés vers les membres de l'aristocratie. Christine de Pisan fait figure

[1395] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 6.

[1396] C. J. Brown, « Textual and Iconographical Ambivalence in the Late Medieval Representation of Women », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, volume 81, number 3, Autumn 1999 *Text and Image: Studies in the French Illustrated Book from the Middle Ages to the Present Day*, par David J. Adams and Adrian Armstrong éditeurs, p. 205-239 ; S. Cassagnes-Brouquet, *Un manuscrit d'Anne de Bretagne. Les* Vies des femmes célébres *d'Antoine Dufour*, Rennes, Editions Ouest-France, 2007, p. 26-31.

[1397] *Ibid*., p. 205-239.

[1398] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne, le pouvoir et l'amour », dans *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000, p. 79.

[1399] Certains textes prétendent être issus de la main d'une mère écrivant pour sa fille, comme la *Winsbeckin* ou la « Goode Wyfe » ; or, l'identité de ces auteurs n'est point vérifiable. Dans ces cas, il peut donc s'agir de clercs adoptant une telle identité afin de donner plus de force et de crédibilité à leurs conseils. J. F. Ruys, « Peter Abelard's *Carmen ad Astralabium* and Medieval Parent-Child Didactic Texts: The Evidence for Parent-Child Relationships in the Middle Ages », dans *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance*. *The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Albrecht Classen (éd.), Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2005, p. 208

Néanmoins, d'autres femmes pédagogues de cette époque sont bien connues aujourd'hui. Outre l'incontournable Christine de Pisan, Anne de France, duchesse de Bourbon a aussi écrit un traité didactique destiné initialement à sa fille Suzanne. C*f. infra,* p. 338-340.

d'exception. Son *Livre de Trois Vertus* commence, certes, par élaborer des préceptes et des idéaux destinés à la noblesse féminine, mais un grand nombre de ses conseils sont applicables aux femmes issues d'autres groupes sociaux. Plus particulièrement, Christine aborde la diversité des conditions sociales, en consacrant des chapitres aux épouses de la petite noblesse, de la bourgeoisie, des paysans, etc. Elle traite même le cas des prostituées auxquelles elle ne nie point la possibilité de salut, leur rappelant l'importance du repentir.

Les objectifs de ces textes varient selon le genre littéraire précis. Il paraît évident que l'*ensenhamen* d'Amanieu de Sescars[1400] ne vise pas le même résultat que le livre du Chevalier de la Tour Landry rédigé à l'intention de ses filles[1401]. Néanmoins, les traités ayant un vrai objectif moral et pédagogique partagent bon nombre de traits. Le portrait de la femme parfaite varie peu et, concrètement, la vie vertueuse se limite surtout aux rôles et aux espaces définis par la famille et la religion. Si certains conseils sont partagés avec les recommandations morales vues plus haut dans des textes destinés à la classe nobiliaire[1402], des vertus comme l'amour de Dieu ou la courtoisie seront pratiquées de manière différente par les hommes et les femmes. Bien que la chasteté puisse apparaître dans les recommandations faites aux nobles, il s'agit là d'une vertu primordiale dans la définition de l'idéal féminin à pratiquer selon la condition sociale de chacune. Pour certaines (les vierges et les veuves) il s'agit d'une abstinence totale, pour d'autres (les épouses) de la réalisation des devoirs conjugaux avec modération et modestie. Enfin, si la maison du prince se complète grâce à la présence des enfants illégitimes, la dame adultère, au contraire, sera le fléau de sa famille.

La vision scientifique de la nature féminine offerte par Barthélemy l'Anglais note que la femme cède facilement aux « œuvres de Vénus[1403] » ; par conséquent, le premier objectif dans l'éducation des filles est donc de contenir leurs instincts. Il s'agit de leur inculquer des comportements désirables et contraires à cette nature perverse. Dans les textes, cela se traduit par la continuelle promotion de la chasteté ; dans l'éducation, on encourage un comportement féminin

[1400] Rédigé à la fin du XIII[e] siècle et intitulé *En aquel mes de mai*, le traité d'Amanieu de Sescars s'adresse aux jeunes demoiselles ; il aborde les questions de toilette, de tenue, des jeux, des bonnes manières et du comportement dans les rapports avec les amoureux. Si cet auteur d'origine bordelaise conseille la prudence dans ce dernier domaine, son ouvrage vise surtout de former les jeunes femmes pour servir et évoluer dans le milieu des cours ; il ne se soucie guère des problématiques de moralité. *Dictionnaires des lettres françaises*, *le Moyen Age*, 1992, p. 410.

[1401] *Cf. infra*, p. 340.

[1402] *Cf. supra,* p. 134-143.

[1403] Cité par F. Sinclair, « Defending the Castle...», p. 10-11.

« farouche[1404] » en diminuant la vie extérieure et renforçant la vie intérieure[1405] ; concrètement la vie féminine sera dédiée aux rôles domestiques et limitée à un espace très restreint.

Par conséquent, l'activité des femmes est une question importante, car elle a le pouvoir de situer celles-ci dans un cadre désirable ou non. Puisque l'oisiveté favorise des péchés plus graves pouvant mettre la chasteté en péril, elles se doivent donc d'être industrieuses, se livrant à diverses occupations convenables pour leur rang et circonscrites à l'intérieur des espaces protégés. La maison est leur premier lieu d'action, et l'activité doit être de nature à renforcer l'éducation. Si les responsabilités liées à la gestion domestique ou les loisirs honorables peuvent occuper les femmes de condition, la religion est leur premier devoir. Assistance à la messe, dévotions privées, actes charitables sont des moyens d'éviter la paresse, de maintenir l'esprit fixé sur Dieu et de préserver la chasteté. Ces objectifs primordiaux sont également atteints à travers la lecture, passe-temps solitaire, particulièrement associée à la vie des femmes nobles.

Les livres font partie de la vie féminine : dès le plus jeune âge les filles apprennent à lire, parfois dans des livres d'heures ou des psautiers expressément conçus pour l'initiation à la lecture[1406]. Si cela les prépare pour leurs devoirs en tant que chrétienne et future mère[1407], la lecture constitue une des rares activités agréées qui sollicitent l'intellect féminin. Propices à la dévotion religieuse, les livres de piété sont vivement conseillés aux femmes[1408], tout comme les livres de moralité[1409] qui occupent une place considérable dans leurs collections[1410]. En effet, de nombreux testaments et inventaires confirment non seulement que le livre est un objet à passer de mère en

[1404] C. Casagrande, « The Protected Woman », traduit par Clarissa Botsford dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, Klapisch-Zuber, Christiane (ed.), Cambridge (USA): The Bellknap Press, 1992, p. 88.

[1405] *Ibid*., p. 91.

[1406] K. M. Rudy, « An Illustrated Mid-Fifteenth-Century Primer for a Flemish Girl: British Library, Harley, MS 3828 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 69, 2006, p. 52.

[1407] Les femmes des classes supérieures sont souvent chargées de l'éducation de leurs enfants auxquels elles apprennent les rudiments de la lecture et de la foi chrétienne. *Ibid*., p. 77.

[1408] Par exemple, Jean Gerson encourage ses sœurs à lire quotidiennement « une partie d'aucun bon liure…pour vous confermer de mieulx en mieulx en vostre bon propos…par especial…les liures qui declairent les commandemens de Dieux. » J. Gerson, « Onze ordonnances », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 56.

[1409] A.-M. Legaré, « Les Bibliothèques de deux princesses : Marguerite de York et Marguerite d'Autriche », *Livres et lecture de femmes en Europe entre Moyen-Age et Renaissance*, textes réunis par Anne-Marie Legaré (éditeur scientifique), Turnhout, Brepols, 2007, p. 259.

[1410] B. Franke, « Female Role Models in Tapestries », p. 159 ; A.-M. Legaré, « Charlotte de Savoie (v. 1443-1483) « amoit fort la lecture et les livres… », dans *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter/La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, Christian Freigang et Jean-Claude Schmitt (éds.), Berlin, Akademie Verlag, 2005, p. 106 ; *id.*, « Les Bibliothèques de deux princesses… », p. 260.

fille[1411], mais que certaines lectrices amassent des collections considérables, voire de vraies bibliothèques[1412]. Jadis réservé à la hiérarchie masculine de l'Eglise, le livre finit par être l'attribut de la dame[1413]. Si l'accès aux manuscrits et imprimés reste à la portée des seules classes fortunées, la production de genres littéraires, sous forme manuscrite ou plus tard imprimée, intéresse une clientèle féminine ciblée grandissante[1414].

La prolifération de ce genre littéraire indique leur importance dans la structure sociale, malgré la misogynie caractéristique des attitudes les plus courantes. La codification du comportement féminin ne résulte pas uniquement des inquiétudes face aux dangers associés à la femme. La bonne épouse est nécessaire à la famille et par extension indispensable à la société. Si elle doit remplir ses devoirs domestiques et conjugaux dans l'intérêt familial, ces mêmes obligations pour les épouses royales et nobles peuvent être lourdes de conséquences. A travers leurs mariages, les femmes jouent un rôle souvent passif mais tout de même critique dans la stratégie sociale de leurs familles qu'elles soient de l'ancienne ou de la nouvelle noblesse.

C. La place des femmes dans les stratégies sociales des élites.

D'une part, craintes et critiquées pour leur identification comme filles d'Eve, et d'autre part chargées d'une responsabilité exemplaire, les femmes nobles incitent une production continue d'ouvrages leur fournissant conseils, valeurs et modèles adaptés, qui sont le plus souvent rédigés par des auteurs masculins. En raison de leur statut social élevé et de leur rôle de modèle pour les classes inférieures, les femmes et les filles nobles feront l'objet d'un grand nombre de traités de moralité spécifiquement féminine. Qui plus est, les femmes jouent un rôle fondamental dans la structure et la longévité de la classe nobiliaire. Elles seront également un facteur critique dans l'ascension des anciens bourgeois et dans l'affirmation du modèle d'une nouvelle noblesse.

[1411] S. G. Bell, « Medieval Women Book Owners : Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture », *Signs*, vol. 7, n° 4, été 1982, p. 749.

[1412] A.-M. Legaré, « Reassessing women's libraries in late medieval France : the case of Jeanne de Laval, » *Renaissance Studies*, vol. 10, No. 2, 1996, p. 210.

[1413] La place de la lecture dans la vie des femmes transparaît dans les images. A partir du XIV^{e} siècle, la représentation de femmes réelles incluent fréquemment un livre pour signifier le statut, la fortune, la piété et la vertu du sujet. La caractérisation de la Vierge Marie, ultime exemple de féminité parfaite, est constamment représentée avec un livre, souvent dans des contextes peu propices à la lecture, et parfois délaissant ses occupations maternelles pour son livre. S. G. Bell, « Medieval Women Book Owners... », p. 760-763.

[1414] K. M. Rudy, « An Illustrated Mid-Fifteenth-Century Primer...», p. 52.

1. *Les femmes et la noblesse*

La position de la femme noble est surtout déterminée par la place qu'elle tient dans une famille, de la naissance jusqu'au jour de son mariage. Ce dernier événement marque le moment crucial où la jeune fille est échangée avec un certain nombre de biens matérialisant la qualité de tout ce qu'elle apporte à son mari et la famille de celui-ci[1415]. Lorsqu'au XII^{e} siècle l'Eglise élève le mariage au niveau d'un sacrement, elle met fin aux pratiques anciennes de polygamie et d'endogamie qui permettaient naguère aux familles nobles de maintenir un patrimoine au sein d'un même clan. En imposant un modèle de mariage basé sur une relation monogame et indissoluble entre deux personnes n'ayant pas de lien biologique rapproché, l'Eglise impacte considérablement les stratégies matrimoniales de la classe féodale[1416]. Désormais troublés par l'aliénation des biens terriens, les nobles tentent de limiter le nombre de mariages des fils cadets ; autre conséquence, ils excluent de manière générale leurs filles de l'héritage de biens fonciers. Pourtant, ce qu'apporte la demoiselle à sa belle-famille reste d'une valeur considérable : le mariage, institution centrale de la société féodale, est un échange par lequel une famille acquiert non seulement une dot, mais surtout une femme, son sang et tout ce que cela implique quant à un héritage ancestral[1417].

Le modèle ecclésiastique du mariage insiste également sur le libre choix et le consentement mutuel de deux individus. Or, cette relation implique divers membres de deux familles, et les liens résultants peuvent avoir des conséquences importantes. Un contrat nuptial se négocie non pas par les futurs époux mais par leurs représentants, qui souvent ont un intérêt dans cette union alliant leurs entourages respectifs. Selon le statut social des intéressés, les conséquences peuvent être très importantes. Un mariage peut mettre fin à des querelles, voire des guerres, ou souder des alliances sociopolitiques. Le choix d'un mari pour sa fille peut impliquer des enjeux majeurs, et le destin de princesses comme Jeanne de France (fille de Louis XI), Marguerite d'Autriche, Anne de Bretagne ou Marie Tudor, se détermine non pas selon leur volonté, mais suivant les aléas des intérêts dynastiques et politiques de leurs familles[1418].

Outre les liens stratégiques qu'elle incarne, la future épouse a une valeur plus concrète, d'abord sous la forme matérielle de la dot qu'elle apporte à son mari. Constituée par la mariée ou

[1415] La demoiselle qui prend le voile est l'épouse du Christ et entre ainsi dans la famille spirituelle du couvent. Du fait de ce « mariage mystique » et surtout de l'engagement envers la communauté de religieuses, les parents biologiques (ou les tuteurs) de la jeune novice font un don financier comparable à la dot servant à entretenir la fille.

[1416] E. Koch, « Entry into Convents and the Position on the Marriage Market of Noble Women in the Late Middle Ages », in *Marriage and Social Mobility in the Late Middle Ages/Mariage et mobilité sociale au bas moyen âge*, 2e tirage, Handelingen van het colloquium gehouden te Gente op 18 april 1988, Gent: 1992, p. 101-105.

[1417] D. Boornstein, *The Lady in the Tower...*, p. 46.

[1418] *Cf. infra,* p. 419-420.

plus souvent par ses parents, cette donation obligatoire est faite lors des noces. Afin de préserver l'intégrité de leurs domaines, les familles nobles préfèrent des dots composées de biens meubles ou d'argent plutôt que des biens fonciers[1419]. La vraie valeur dépend évidemment de la fortune et des capacités financières de la famille de la mariée. Mais s'agissant d'un point d'honneur de premier ordre, la dot peut impliquer différents membres de la famille plus ou moins étendue[1420]. Le prestige détermine également la valeur de l'autre apport de l'épouse noble – son sang. Sa première obligation en tant que femme est de reproduire et en tant que noble de fournir des héritiers[1421]. Elle doit donc être féconde, chaste et de bon lignage afin de garantir la pérénnité d'une famille ainsi que la légitimité et la pureté de sa descendance. Ces trois éléments – les alliances, les biens, le sang – sont également des facteurs dans les choix matrimoniaux de la nouvelle noblesse.

2. *Les femmes de la nouvelle noblesse*

La femme est au cœur des stratégies sociales de cette nouvelle élite qui se sert du mariage de différentes façons mais toujours aux mêmes fins – la manifestation de la réussite, la reconnaissance du statut social et l'avancement des intérêts. Il existe différents types d'alliances recherchées par les nouveaux nobles à travers le mariage, mais toutes offrent des avantages sociaux, professionnels et/ou financiers. Le mariage avec des membres de l'ancienne noblesse est une stratégie typique des aspirants[1422]. Une telle union permet une première entrée dans la classe nobiliaire ou bien confirme l'arrivée sociale d'un homme[1423]. Un roturier qui convole avec une demoiselle ne se voit pas conférer d'office le statut social de son épouse[1424]. Or, les enquêtes sur les prétendants aux exemptions fiscales citent souvent de telles unions comme preuve de noblesse, car, selon l'argument, si un prétendant « n'avait pas été noble, on ne lui aurait pas donné sa dicte [*sic*] femme »[1425]. Bien que la noblesse de l'épouse ne suffise pas à prouver celle du mari[1426], le mariage et

[1419] E. Koch, « Entry into Convents… », p. 107.

[1420] D. E. Queller et T. F. Madden, « Father of the Bride : Fathers, Daughters, and Dowries in Late Medieval and Early Renaissance Venice », *Renaissance Quarterly*, vol. 46, n° 4, hiver 1993, p. 688-690.

[1421] Y. Knibiehler, *Les pères aussi ont une histoire*, Paris, Hachette, 1987, p. 126.

[1422] *Cf. supra,* p. 166-167.

[1423] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…,* p. 207.

[1424] En théorie un mariage « mal assorti » peut même constituer une dérogation au statut noble entraînant la perte des privilèges de l'épouse. M.-T. Caron, *La noblesse dans le duché de Bourgogne...*, p. 44.

[1425] *Ibid*., p. 43-44.

[1426] *Ibid*., p. 41-44.

d'autres stratégies rapprochent néanmoins les juristes (et tous les aspirants à une promotion sociale) de ce statut privilégié.[1427]

Malgré la tendance parmi la classe nobiliaire à préserver leurs propriétés foncières au moyen d'héritages réglés par primogéniture, il arrive que des familles en déclin dotent leurs filles des seigneuries hypothéquées. L'alliance entre aspirant social et demoiselle est alors d'intérêt réciproque : alors que le futur mari récupère des propriétés prestigieuses et l'honneur d'intégrer une famille d'épée, les parents nobles se libèrent de leurs créances avec leurs filles surnuméraires. D'autres hommes préfèrent s'allier avec des familles utiles dans leurs aspirations professionnelles, qu'il s'agisse de clans du patriciat ou de dynasties d'officiers importantes. Si le mariage avec la fille d'un oligarque local peut lancer ou consolider une carrière, les alliances entre les familles bien introduites dans le milieu politique est un facteur déterminant pour l'établissement de toute dynastie de serviteurs. Ceci est non seulement vrai au niveau local, mais surtout dans le milieu parlementaire, site d'émergence de la nouvelle noblesse[1428].

A l'instar des mariages dans la noblesse d'épée, les unions des nouveaux nobles donnent également lieu à des échanges de biens. En effet, dans le milieu des juristes lyonnais dont la famille Le Viste est issue, le mariage est un important moyen d'enrichissement aux XIV^{e} et XV^{e} siècles[1429]. En se liant à des filles de riches marchands ou de « terriers », les premiers hommes de loi trouvent une source de richesse ou une façon de renflouer leur fortune personnelle. Bien que le mari ne devienne pas propriétaire de la dot apportée par son épouse, il en a l'entière jouissance ; grâce à une succession de mariages, certains bénéficient également de la richesse renouvelée par une série de dots importantes. Si la fortune est un élément constitutif de l'image de la noblesse traditionnelle à laquelle grand nombre de ces hommes prétendent, ce sont les affaires – domaine purement roturier – qui sont souvent à l'origine de leur fortune. Il s'agit non seulement des origines de leurs propres familles, mais également de celles des filles de riches marchands avec lesquelles ils convolent[1430].

Pour les générations suivantes, le mariage ne constitue plus vraiment un moyen d'accéder à la classe d'épée ou de consolider des acquis sociaux ou financiers, mais correspond plutôt à l'expression d'un statut social de plus en plus établi. Après plusieurs générations au service du roi et souvent avec des titres ou des générations de noblesse reconnue, les officiers, à la fin du XV^{e}, siècle cherchent souvent des épouses parmi les familles de leurs confrères. Dans ce cas, l'union nuptiale

[1427] J. Verger, *Les Gens de Savoir en Europe...*, p. 216.

[1428] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 75.

[1429] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…*, p. 205.

[1430] *Ibid*., p. 208.

représente certes l'alliance de deux familles d'un même milieu, mais bien plus le renforcement d'attaches solides[1431]. L'intermariage est, bien entendu, un moyen efficace pour étendre et ancrer les réseaux qui les lient dans la vie personnelle et professionnelle. C'est également la preuve que les officiers constituent une classe entière, car le renforcement des lignages dynastiques sera validé par le principe nobiliaire d'hérédité, « ciment à peu près indispensable de toute classe solidement constituée[1432] ».

L'efficacité et l'intérêt des mariages pour les aspirants sociaux du milieu politique ne se manifestent pas uniquement dans les unions que ces hommes contractent pour eux-mêmes. Ils emploient des stratégies semblables dans les mariages de leurs filles. Bien que la naissance d'une fille ne soit pas *a priori* accueillie avec les mêmes sentiments que celle d'un fils[1433], les jeunes femmes offriront des occasions considérables à leurs familles d'avancer leurs objectifs et de consolider statut, pouvoir et richesse.

3. *Les femmes Le Viste*

Les femmes jouent un rôle important dans l'ascension sociale des Le Viste, comme dans d'autres dynasties de la nouvelle noblesse. Les filles et les épouses offrent un « capitale famille » impeccable – des contacts socioprofessionnels utiles, le prestige de l'épée ou parfois même les deux. Jean I[er] Le Viste s'allie à des clans du patriciat lyonnais, contacts qui seront non seulement utiles pour obtenir une clientèle prestigieuse et lucrative, mais aussi pour s'introduire au sein de l'oligarchie consulaire. Son fils, Jean II, poursuit l'ascension sociale, et ses nouvelles ambitions se traduisent par son mariage avec Sibille de Bullieu issue de la noblesse forézienne. La famille Le Viste cherche désormais à renforcer ses prétentions nobiliaires de par l'apport des épouses, damoiselles d'anciennes lignées des régions voisines du lyonnais. Jean II utilise les mariages de ses deux filles à des fins identiques[1434]. Sa fille Marguerite épouse Jean de Varey membre de la vieille aristocratie du pays lyonnais devenue influente au sein de l'oligarchie ; sa fille Catherine crée d'autres attaches avec la noblesse locale, grâce à son mariage avec Amédée de Montdragon. A la fin de sa vie, Jean II est non seulement fier de citer la « bonne et ancienne maison de Forez[1435] » dont son épouse est issue, mais aussi de mentionner Béatrix de la Bussière épouse de son fils aîné Antoine I[er], issue du *nobilem dominum regnandum dominum de Busseria militem*.

[1431] D. E. Queller et T. F. Madden, « Father of the Bride… », p. 704.

[1432] R. Fédou, *Les Hommes de loi lyonnais…,* p. 39.

[1433] A. Molinier, « Nourrir, éduquer et transmettre », p. 131-132.

[1434] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 218.

[1435] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. p. 97 & p. 194.

C'est justement grâce à cette union que la famille Le Viste acquiert les seigneuries d'Arcy et de Saint-Christophe-en-Brionnais en 1434. Lors du décès de Lancelot de Semur, oncle maternel de Béatrix de la Bussière, la mère de celle-ci, Marie de Semur, renonce à ses droits aux deux propriétés, les laissant ainsi à son gendre[1436]. En 1457, suite à la disparition d'Antoine I[er], Béatrix de la Bussière à son tour cède les droits à son héritage en faveur de son fils, constituant ainsi le « noyau dur » du domaine de Jean Le Viste IV. En 1460, celui-ci présente un acte de reprise à Philippe le Bon. Quatre ans plus tard, cette acquisition sera définitive lorsqu'il rachète le dernier quart des terres étant restées entre les mains du créancier, Claude de Lamaco, seigneur de Poussins et de Brosses-en-Bourbonnais[1437]. Pendant le reste de sa vie, Jean IV continuera à reconstituer le domaine échu de sa famille maternelle, récupérant plus tard les seigneuries de Saint-Sorlin, Arigny et Liergues[1438].

Si les premières générations connues de cette ambitieuse famille cherchent à se fondre dans l'aristocratie terrienne malgré leur manque de noblesse traditionnelle, leurs descendants assument pleinement le statut et l'identité de la nouvelle noblesse. Plutôt que de profiter d'alliances matrimoniales avec d'anciennes maisons d'épée appauvries, les générations suivantes cherchent à allier la noblesse avec la poursuite d'un intérêt professionnel. Ils prennent comme épouse les filles de leurs pairs ayant amassé, comme eux, influence, richesse, propriétés et noblesse. Le mariage de Jean IV avec Geneviève de Nanterre est conforme à ce modèle, et comme la plupart des hommes de son milieu, il s'est sans doute marié tardivement, une fois sa carrière établie. Son épouse est fille de Mathieu de Nanterre et damoiselle Guillemette Le Clerc. Celui-ci est un personnage considérable dans le milieu parlementaire où sa famille accroît sa présence depuis le règne de Charles VI[1439]. Les origines de leur influence semblent se situer dans la carrière de Simon de Nanterre, père de Mathieu. Il est nommé conseiller en 1391 puis président au Mortier du Parlement de Paris ; son mariage avec Pernelle Quentin, fille du parlementaire Bertrand Quentin[1440], étend son réseau professionnel. Leur fils aîné Philippe sert en tant que conseiller du roi, maître des requêtes du duc de Bourgogne, puis conseiller au Parlement de Paris[1441]. Mathieu débute sa carrière en tant que « 1° conseiller en la cour de parlem[en]t de Paris, receu le 28 fevrier 1431[1442] ». Devenu plus tard président au mortier, il est

[1436] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy...*, p. 55.

[1437] *Ibid*., p. 57.

[1438] *Cf. supra,* p. 180.

[1439] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 68-70 ; G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 237.

[1440] *Histoire généalogique des conseillers au Parlement de Paris jusqu'en 1712,* Archives de Paris, ms 6AZ900, tome 27, f° 12.

[1441] *Ibid*., f° 12v.

[1442] *Ibid*., f° 14v.

nommé ensuite premier président le 26 décembre 1461. Envoyé par Louis XI présider le Parlement de Toulouse, il retourne ultérieurement au Parlement de Paris, mais se voit rétrogradé au poste de second président. La femme de Mathieu de Nanterre est fille de Jean Le Clerc, notaire et secrétaire du roi, et noble dame Marguerite de Milly[1443]. Geneviève de Nanterre offre à Jean Le Viste IV non seulement du sang noble et d'importants contacts dans le milieu professionnel, mais également des propriétés riches et prestigieuses dans sa dot, notamment plusieurs terres à Montreuil[1444]. Enfant unique, elle hérite de la majeure partie du patrimoine paternel, comprenant notamment l'ensemble immobilier situé dans la rue du Four[1445].

Jean Le Viste IV et Geneviève de Nanterre auront trois filles – Claude, Jeanne et Geneviève dont les dates de naissance sont inconnues. Les deux aînées contractent mariages qui étendent les réseaux et le prestige de leur famille. Claude épouse en première noces Geoffroy de Balsac, issu d'une illustre famille auvergnate ; son deuxième mari est Jean de Chabannes, seigneur de Vendenesse et frère du grand Jacques II de Chabannes, maréchal de la Palisse[1446]. Par son mariage avec Thibaut Baillet[1447], Jeanne renforce les liens que les Le Viste entretiennent déjà avec l'incontournable famille parisienne[1448]. La troisième, Geneviève, est morte jeune[1449]. Le fait de n'avoir engendré que des filles entraîne des conséquences pour Jean IV : sans héritier mâle, il est obligé de céder les armoiries pleines ainsi que plusieurs propriétés à une branche cadette de la famille. Dans l'hypothèse qu'il soit le commanditaire de la *Dame à la licorne*, l'étalement héraldique dans la tenture serait éventuellement, en plus d'une illustration de sa noblesse, une dernière exclamation de sa fierté en tant que chef d'armes[1450].

La branche cadette en question, emploie des stratégies matrimoniales similaires. Aubert, fils aîné de Jean III et cousin de Jean IV, se marie avec Jeanne Baillet, établissant le premier lien avec cette famille aux relations étendues. Alors qu'elle apporte dans sa dot un héritage noble (la vieille seigneurie de Fresnes tenue depuis des générations par sa famille maternelle), Jeanne Baillet n'est point issue d'une ancienne lignée en déclin. Au contraire, les Baillet sont une famille riche et influente dans le milieu des officiers, de redoutables alliés pour les Le Viste qui chercheront à s'en

[1443] Le frère de Guillemette Le Clerc, Hugues, épouse la sœur de Mathieu de Nanterre, Catherine. *Ibid*., f° 13 ; A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 189-190.

[1444] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 237-238.

[1445] *Cf. supra,* p. 264.

[1446] *Cf. infra,* p. 368-372.

[1447] *Cf. infra,* p. 372-375.

[1448] *Cf. supra,* p. 184.

[1449] BnF ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 197.

[1450] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 67.

rapprocher par le mariage entre Jeanne et Thibaut Baillet. La fille d'Aubert Le Viste et Jeanne Baillet, également prénommée Jeanne, contractera deux mariages avec des officiers prometteurs : en premier noces elle épouse Etienne de Bailly ; en secondes, elle convole avec Jean Briçonnet, trésorier de Frédéric d'Aragon et conseiller au Parlement de Paris. Son frère, Antoine II commanditaire potentiel de la *Dame à la licorne*, conclura ses propres unions avec les filles de deux grandes dynasties de serviteurs – les Raguier et les Briçonnet[1451]. Le mariage de Jeanne Le Viste, fille unique d'Antoine II issue de son premier mariage, représente l'apogée de ces stratégies matrimoniales, car elle épouse un membre de l'illustrissime famille Robertet[1452]. Bien que la dynastie Le Viste s'éteint en filles, la descendance d'Antoine II devient elle-même une figure éminente à la cour : son petit-fils Florimond Robertet de Fresnes, sera secrétaire d'état de 1558 à 1567[1453].

[1451] *Cf infra,* p. 442-450.

[1452] Originaire du Forez, la dynastie des Robertet sert les ducs de Bourbon et les rois de France pendant des générations. Première figure remarquable de la famille est Jean Robertet III qui servira ces deux maîtres en tant que notaire et secrétaire ; également valet de chambre de Louis XI et greffier de l'Ordre de Saint-Michel, Jean Robertet III est un poète de renom à son époque. De ses nombreux enfants, trois fils deviennent aussi notaires secrétaires et deux autres se succèdent comme évêque d'Albi. Troisième fils de Jean III, Florimond Robertet est une figure exceptionnelle non seulement dans l'histoire familiale, mais également dans l'histoire du royaume : outre sa charge de notaire secrétairedu roi, il occupe de nombreux postes étant maître des comptes à Paris de 1496 à 1502 et trésorier de Normandie de 1502 jusqu'à sa mort en 1527. Or, c'est surtout en tant que diplomate qu'il jouera un rôle crucial dans la monarchie : polyglotte et conseiller proche des rois Louis XII et François I^{er,} il sera au cœur de la politique étrangère pendant une trentaine d'années de sorte qu'il est aujourd'hui considéré comme le précurseur des actuels secrétaires d'Etat aux affaires étrangères (A. Jouanna *et al.*, p. 1048). L'immense fortune ainsi que ses séjours à l'étranger, notamment en Italie, donneront les moyens à Florimond Robertet I^{er} d'être un collectionneur sensible aux valeurs artistiques italiennes. Sa collection comporte des œuvres antiques ainsi que des exemples innovateurs comme un *David* en bronze de Michel-Ange ou une *Vierge à l'enfant* de Léonard de Vinci. De telles pièces tout comme la construction de son hôtel d'Alluyes à Blois ou son château de Bury introduiront l'art et l'architecture italiens en France. Outre leur importance en tant que modèle de la nouvelle noblesse issue du milieu des notaires secrétaires et l'éminence de Flormion Robertet I^{er}, il est important de signaler les Robertet parce qu'ils sont alliés aux Le Viste . Jeanne Le Viste, fille d'Antoine II, épouse Jean Robertet V, fils de François et Colette de la Loëre, petit-fils de Jean III et neveu du grand Florimond. C. M. Brown, « Une Nostre-Dame de Pitié… de la main du grand Miquel-Ange » : A Lost Painting Attributed to Michelangelo in the 1532 Inventory of the Château de Bury », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, tome 43, n° 1, 1981, p. 159-163 ; D. Bentley-Cranch « A Sixteenth-century Patron of the Arts, Florimond Robertet, Baron d'Alluye and his « Vierge ouvrante », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, tome 50, n° 2, 1988, p. 317-333 ; *Id.,* « The Château of Beauregard and the Robertet Family », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, tome 49, n° 1, 1987, p. 69-81 ; C. A. Mayer et D. Bentley-Cranch, *Florimond Robertet (?-1527)…* ; *id.*, « François Robertet : French sixteenth-century civil servant… », p. 208-222 ; J. Guillaume, « Le jardin mis en ordre... », p. 105 ; A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 1047-1049.

[1453] A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 1049.

***

Qu'il s'agisse de la représentation littéraire ou visuelle, l'image de la femme est à la fois simple et complexe. Si les sources de modèles positifs et négatifs sont variées, la conception généralisée de sa nature dangereuse définit l'objectif primordial de contrôler et conditionner le comportement féminin. La place critique occupée par la femme dans la société et la famille est une autre raison du grand intérêt porté à la question féminine. Puisque les alliances et la descendance sont assurées par les femmes, la réconciliation de la procréation avec la vertu est au cœur des préoccupations de la noblesse. La dichotomie inhérente à la problématique de la sexualité chaste rappelle par ailleurs l'ambiguïté et la féminité de la tenture Le Viste dont l'imagerie se partage entre l'érotisme potentiel des *artes amandi* et la suggestion de vertus mariales et autres. Le rôle des femmes dans les stratégies sociales des élites laïques pourrait donc offrir une explication du caractère particulièrement féminin de la *Dame à la licorne*.

Chacun des commanditaires potentiels entretient des relations avec des femmes, membres de sa famille ; celles-ci offrent souvent un moyen d'avancer les intérêts socioprofessionnels de Jean IV et Antoine II. La noblesse de ces hommes est souvent basée sur l'ascendance maternelle et se consolide grâce au mariage avec les filles de riches confrères ; les mariages de leurs propres filles permettent d'étendre leur réseau, leur influence et leur prestige. La femme est le point d'ancrage pour ce réseau dont l'importance se mesure tant du point de vue qualitatif que quantitatif [Tableau 3 & Tableau 4].

En fin de compte, que leur noblesse soit ancienne ou nouvelle, réelle ou prétendue, le statut social dépend en grande partie de l'apport des épouses et du destin des filles Le Viste. Au-delà de la représentation d'une identité masculine, l'iconographie polysémique de la *Dame à la licorne* permet d'y voir des modèles d'un comportement particulièrement féminin.

Comme les autres lectures de la *Dame à la licorne*, celle des vertus de noblesse peut être interprétée de différentes manières. Bien que les armoiries soient celles d'un homme, l'illustration d'idéaux socio-moraux ne se limite pas à une définition uniquement masculine. Des valeurs attendues des hommes et des femmes existent, et la polysémie des images permet d'y reconnaître certains modèles concomitants de masculinité et de féminité. Or, ces figures trouvent de nombreux parallèles avec des modèles proprement féminins. Le fait que le commanditaire soit un homme n'empêche pas les femmes de regarder l'œuvre, ni d'interagir avec son imagerie. Le caractère féminin de la tenture Le Viste aurait sans doute rendu sa portée morale accessible pour les filles et les femmes entourant le commanditaire. Il n'est d'ailleurs pas impossible que celui-ci tienne compte des membres féminins de sa maison en choisissant ce programme iconographique. Une exploration de la nature des rôles que Jean IV et Antoine II jouent auprès de ces femmes au moment de

l'exécution de la tenture peut éclairer notre compréhension de l'iconographie de la *Dame à la licorne*.

Chapitre 10. Jean Le Viste : père de filles à marier

L'hypothèse que Jean Le Viste IV soit le commanditaire de la *Dame à la licorne* est parfois soutenue par les événements survenus dans sa vie qui auraient motivé cette commande. Une explication pour l'étalement armorial qui marque la tenture serait la célébration de sa nomination à la présidence de la Cour des Aides[1454]. Or, d'autres circonstances personnelles sont parfois reliées à la commande afin de justifier l'étalage ostentatoire des éléments héraldiques. Père de trois filles, il est dépourvu d'héritier mâle : à la fin de sa vie, il sera obligé de délaisser les armoiries pleines ainsi qu'un certain nombre de propriétés ancestrales à la branche cadette représentée par son cousin Antoine II. Jean Le Viste IV aurait donc souhaité laisser un dernier monument à lui-même en tant que chef d'armes de la dynastie[1455].

En l'absence d'héritier mâle, le patrimoine Le Viste est réglé par les diverses stipulations précisées en 1428 par le testament de Jean II, ce qui résulte en de nombreux litiges entre les différents membres de la famille. En 1498 à l'approche de son décès, Jean IV fait « donation de la grande maison » (dans l'actuelle rue Saint-Jean à Lyon) à son cousin Claude, fils de Pierre Morelet ; mais, le palais finira par être adjugé à Antoine II[1456]. Petit-fils de Jean III, celui-ci est non seulement mieux placé dans l'ordre de primogéniture, mais il occupe une position influente dans les milieux de la judicature qui statuent sur ces différends. D'autres biens lyonnais mettront les branches Le Viste en désaccord, notamment le grand tènement de Bellecour situé dans la Part de l'Empire. Ce domaine passe d'abord à la fille aînée de Jean IV : elle est citée plusieurs fois avec son mari en tant que contribuable pour ces biens imposables tantôt à la ville, tantôt au roi[1457]. Or, dès 1504 Antoine II avait entamé une procédure contre « maistre Claude Le Viste, docteur en loix, messire Geoffroy de Balsac, chevalier, dame Claude Le Viste, sa femme, et dame Geneviève de Nanterre, vefve de feu meesire Jehan Le Viste[1458] », visant l'hôtel dans la rue du Palais et le domaine de Bellecour. Antoine II aura gain de cause le 23 juin 1516. Ces différends et le fait qu'une femme, la fille aînée de Jean IV, puisse

[1454] A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 174 ; *id. La Dame à la licorne*, p. 68.

[1455] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 67.

[1456] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 236-238.

[1457] Arch. mun. Lyon : Dénombrements de biens meubles et immeubles possédés par les habitants de Lyon, 1515-1516, CC 22-4, f° 277 ; Dénombrements de biens meubles et immeubles possédés par les habitants de Lyon, 1517, CC 36, f° 50 ; Taxes perçues au nom du Roi et tailles imposées à la ville, 1515, CC 127, f° 195v ; Taxes perçues au nom du Roi et tailles imposées à la ville, 1515-1516, CC 130, f° 135v ; Taxes communales, 1514, CC 254, f° 187 ; Taxes communales pour la Garde de la Ville et Fortifications, 1512-1517, CC 255, f° 233.

[1458] Arch. nat., X^{3A} 15, non folioté, 5 mars 1504, n. st., cité par G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 236.

prétendre à un héritage pourtant expressément réservé aux descendants masculins, sembleraient contredire l'idée qu' « arrivé au terme de sa vie l'héritier de Jean II par primogéniture [doit] se résigner à voir démembrer, ou passer sous un autre nom, ce patrimoine amassé avec tant de soin et d'orgueil[1459] ». Bien qu'elle doive y renoncer définitivement à partir de 1516-1517 et malgré son appartenance au « sexe faible », Claude Le Viste secondée par ses maris se bat pour exercer ses prétendus droits au patrimoine Le Viste, résultant en des années de procédures face aux prétentions plus solides de son cousin Antoine II.

La perte malheureuse du testament de Jean Le Viste IV a été plus ou moins palliée par la reproduction partielle du document faite par Antoine et Charles-Marie Fleury[1460]. Bien que la majorité de cette retranscription porte sur les mesures réglant la restauration de la chapelle seigneuriale dans l'église de Vindecy et l'enterrement de Jean IV[1461], on peut en déduire que la seigneurie d'Arcy et peut-être la plus grande partie de son patrimoine personnel sont léguées à sa fille aînée, Claude. Le testament précise que son « héritière » (on note l'emploi du féminin ici) sera chargée de faire exécuter les projets d'agrandissements et d'améliorations du monument funéraire du testateur qui a laissé les moyens suffisants pour réaliser ce projet[1462]. Or, ce legs n'a pas pour seul but l'exécution d'un monument personnel. En laissant à sa fille des biens riches en histoire et prestige familiaux, Jean IV prouve sa noblesse, car la transmission d'un patrimoine constitue un devoir fondamental du père noble. La succession d'une génération à l'autre se matérialise ainsi par un héritage permettant de maintenir l'intégrité de la fortune et l'identité familiales.

Ces deux éléments sont effectivement représentés et préservés par la *Dame à la licorne* dans l'hypothèse où Jean IV en soit le commanditaire : les armoiries identifient la famille du commanditaire, et le coût considérable qu'implique une tapisserie, même modeste, est gage du statut social. Qui plus est, l'image de noblesse et de vertu projetée par le programme iconographique est essentielle à l'identité nobiliaire et à l'honneur d'une famille. Une telle imagerie moralisante à caractère féminin aurait sans doute une forte résonance auprès des filles Le Viste. Même si son commanditaire est un homme, cette œuvre aurait une place dans la vie de la famille de celui-ci, et elle serait plus tard un objet à léguer à son « héritière ». Biens mobiliers fréquemment retrouvés dans les testaments, les tapisseries passent d'une génération à l'autre : la tenture Le Viste serait ainsi un objet qui matérialise non seulement la richesse à transmettre mais aussi les valeurs familiales. S'il s'agit effectivement d'une commande de Jean Le Viste IV, la *Dame à la licorne* date de la fin de sa vie

[1459] G. Souchal, « "Messeigneurs Les Vistes"… », p. 238.

[1460] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 59-63.

[1461] *Cf. supra,* p. 230-232.

[1462] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 238.

lorsqu'il doit savoir qu'il n'aura jamais de fils. La préservation de sa mémoire et la continuation de l'honneur familial se manifestent dans la tenture, mais concrètement ces deux objectifs peuvent se réaliser uniquement par ses filles.

Jean Le Viste IV est effectivement obligé de reporter certaines de ses responsabilités sur elles, et son rôle de père est aussi déterminant dans l'avenir de sa famille que l'absence d'héritier mâle. Si le devoir de transmettre un patrimoine est exercé en faveur de sa fille aînée, il se peut que d'autres obligations du père noble envers ses enfants soient également remplies auprès de ses filles. Tout comme la question du sens même de ce qu'est la noblesse, celle du rôle paternel sera préoccupante pour les intellectuels de la fin du Moyen Age et de la Renaissance. Des traités abordant la question des responsabilités des parents vis-à-vis de leurs enfants verront le jour et d'autres sources, visuelles ou textuelles, offrent des renseignements sur les relations entre les pères et leurs enfants. En examinant de plus près ces préoccupations morales et intellectuelles, parmi lesquelles l'éducation des enfants est capitale, on pourra enrichir l'appréciation du commanditaire potentiel de la *Dame à la licorne* pour découvrir une autre perspective interprétative.

A. Le père à la fin du Moyen Age[1463]

Figure centrale de l'ordre de la famille, de la société, de la religion, le père médiéval voit ses rôles évoluer, à la fin du Moyen Age, vers la conception humaniste de la paternité. Dans le modèle

[1463] L'histoire des pères est un sujet qui connaît un vif intérêt depuis une vingtaine d'années avec notamment la publication d'ouvrages magistraux sur la question dont l'*Histoire de pères et de la paternité* sous la direction de J. Delumeau et D. Roche. La question de la paternité spécifiquement médiévale a mérité d'être le sujet d'un numéro des *Cahiers de Recherches médiévales* (vol. IV, année 1997). Ces travaux marquent un départ important des origines des recherches sur le rôle paternel. Bien que l'on aborde cette question dès le XIX^e^ siècle, le portrait du père qui se dégage de ces premières études est celle d'une figure sévère et autoritaire, « se désintéressant complètement de ses filles et de ses garçons avant qu'ils aient atteint l'âge de raison » (D. Lett, « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », *Les Collections de l'Histoire*, n° 32, juillet-septembre 2006, p. 45). Cette image réductrice résulte partiellement du fait qu'elle est basée presqu'exclusivement sur des textes juridiques. Si ces actes ont la valeur d'être des documents écrits par et pour les hommes de l'époque, ils ne permettent que rarement d'évaluer les rapports affectifs ou réels des individus. Servant à codifier des lois, à rendre compte de procès ou à projeter un idéal (qui va souvent à l'encontre de la réalité), ils peuvent difficilement faire apparaître l'éventuelle affection paternelle car tel n'est pas leur objectif. L'autre facteur de cette caractérisation du père est la tendance des historiens à colorier leurs interprétations par leurs propres valeurs et attentes. L'idéal paternel de sa propre époque peut souvent conditionner l'évaluation qu'un historien fait des rôles et des images des pères historiques : au XIXe siècle, l'idée d'un père tendre et affectueux avec ses enfants ne correspondait pas aux attentes de la société ce qui a entraîné le refus ou le rejet de ce modèle. Or, les documents sont riches en renseignements sur les relations père-enfant et offrent, par ailleurs, un fort contraste avec l'idée d'un père hautain et absent. Une variété de sources littéraires avance une nouvelle image du père présent et affectueux, soucieux du bien-être physique, moral et spirituel de son enfant. S'y ajoutent des sources iconographiques ou narratives dans lesquelles apparaissent des figures paternelles proches de leurs enfants et donnant une forme visuelle aux théories. Bien que l'on soit plus attentif aujourd'hui au décalage qui peut exister entre les attentes modernes et la réalité médiévale, il se peut que l'acceptabilité actuelle d'un « père maternel » influence notre appréciation de ce type d'attitude dans l'histoire. Pour une bibliographie complète de l'histoire des pères, *cf.* J. Delumeau (éd.) et D. Roche (éd.), *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2^e^ édition, Paris : Larousse-HER, 2000, p. 498-516.

social tripartite, les trois états produisent trois conceptions de la figure paternelle[1464]. Chef de son ménage, le laboureur fait des enfants pour travailler à ses côtés ; protecteur et seigneur d'un domaine, le noble doit transmettre son sang et son patrimoine à ses enfants ; pères spirituels, les ecclésiastiques représentent le Père divin mais servents parfois de pères adoptifs (par exemple en tant que guides spirituels ou bien au sein d'une communauté monastique). L'obligation d'éduquer l'enfant en préparation à l'avenir dans le domaine prescrit par son état est un devoir commun aux trois conceptions du père: le binage ou le métier, les armes et les bonnes manières, la religion et la vie contemplative[1465]. La dernière forme de paternité jouit d'une pureté spirituelle puisqu'elle ne résulte pas de l'acte charnel. Or, le rôle des pères biologiques fait l'objet d'un grand intérêt de la part de théologiens, des pédagogues et des philosophes à cette époque, car la responsabilité et le pouvoir du père sont considérables[1466].

1. *Le père dans les textes*

Au Moyen Age, le lien de sang et la vision ecclésiastique sont deux critères déterminants pour la question paternelle, de sorte que la paternité biologique l'emporte sur le plan juridique, marquant un éloignement de la tradition romaine dans laquelle la volonté de se constituer père est décisive[1467]. Pour l'Eglise, *Pater is est quem justae nuptiae demonstrant,* théorie selon laquelle seuls les enfants nés d'un mariage légitime peuvent avoir un père[1468]. La définition « scientifique » de la paternité élaborée dans les encyclopédies se reporte en grande partie aux obligations matérielles et spirituelles : tout père doit nourrir son enfant et l'élever dans la loi du Seigneur[1469]. Cette dernière responsabilité sera un sujet particulièrement cher aux prédicateurs aux XII^{e} et XIII^{e} siècles, époque à laquelle l'absence d'écoles et d'enseignement généralisé rend les parents responsables de la

[1464] Y. Knibiehler, *Les pères aussi ont une histoire*, p. 60-79.

[1465] J. Hanska et J.-P. Dépée, « La responsabilité du père dans les sermons du XIII^{e} siècle », dans *Etre père à la fin du Moyen Age*, Didier Lett (éd.), Cahiers des Recherches Médiévales (XIII^{e}-XV^{e} s.), volume IV, 1997, p. 81.

[1466] « Le père détient sur les personnes et sur les biens les plus grands pouvoirs. Il fiance et marie ses enfants, les place en religion pour les écarter de la succession ou tout simplement pour leur trouver une vocation plus en harmonie avec leurs dispositions. Il détient en règle générale les biens échus à ses enfants, et il émancipe ceux-ci pour qu'ils accèdent à la fonction publique ou au commerce. Selon la qualité de chacun de ses enfants, avec le concours des coutumes et des lois, il lègue les biens familiaux à sa postérité. Son rôle va jusqu'au maintien du culte familial qui unit les jeunes aux vieux et les vivants aux morts. » A. Molinier, « Nourrir, éduquer et transmettre », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2^{e} édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 138.

[1467] D. Lett, « Pères modèles, pères souverains, pères réels, *Cahiers de Recherches médiévales (XIII^{e}- XV^{e} s.)*, volume IV, année 1997 « Être père à la fin du Moyen Age » sous la direction de Didier Lett, p. 9.

[1468] J. Mulliez, « La désignation du père », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2^{e} édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 47.

[1469] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne ...», p. 75.

socialisation et l'éducation de leurs enfants[1470]. Les sermons et les guides pastoraux sont ainsi riches en conseils pour réaliser ce devoir important ; outre la démonstration de la nécessité d'éduquer les enfants, ils fournissent parfois des indications pratiques sur les méthodes d'enseigner[1471]. Si certains sermons du XIII[e] siècle ayant connu une grande popularité au cours des siècles suivants se distinguent par une empathie psychologique envers l'enfant conçu comme un être intrinsèquement bon[1472], l'importance du « châtiment » est un thème constant[1473] : c'est-à-dire le devoir d'instruire et réprimander l'enfant[1474].

La procréation étant un acte partagé, l'éducation des enfants l'est également, et les prédicateurs insistent sur le partage de cette responsabilité[1475]. Or, les deux partenaires ne jouent des rôles ni semblables, ni équitables. Les responsabilités sont donc séparées selon la « nature » de chacun des géniteurs[1476]. Puisque l'enfant est issu du corps d'une mère accablée par sa faiblesse innée, l'amour maternel est inférieur à l'amour paternel. Par conséquent, l'instinct et les sentiments féminins sont limités dans leur efficacité à l'aspect imparfait de l'enfant, à savoir son corps. De nature plus élevée et noble[1477], l'amour paternel est guidé par la raison, comme le père qui a en charge l'âme de son enfant[1478]. Or, le comportement des parents joue un rôle majeur dans l'éducation de l'enfant, car les vertus (ou les vices) s'acquièrent autant par les conseils que par parental. D'après la science médiévale, la matière et l'esprit cherchent son semblable ; ainsi, le père

[1470] J. Hanska et J.-P. Dépée, « La responsabilité du père... », p. 81.

[1471] *Ibid*., p. 81.

[1472] J. Swanson, « Childhood and childrearing in *ad status* sermons by later thirteenth century friars », *Journal of medieval history,* vol. 16, n° 4, dec. 1990, p. 309-331.

[1473] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 75.

[1474] D. Lett, « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », p. 46.

[1475] L. Taylor, *Soldiers of Christ : Preaching in Late Medieval and Reformation France*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 165.

[1476] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 79.

[1477] La supériorité du père dans la formation (littérale et psychique) de l'enfant est manifeste dès la conception : Barthélemy l'Anglais explique que la vertu contenue dans la semence paternelle surpasse celle qui se trouve dans la semence maternelle, celle-ci n'étant point déterminante dans la conception des enfants. Alors que la mère n'est qu'une matrice pour porter l'enfant à terme, la contribution paternelle sera déterminante pour le futur enfant, lui transmettant les vertus informatives et même la ressemblance. D. Lett, « Tendres souverains », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2[e] édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris : Larousse-HER, 2000, p. 25-26.

[1478] Alors que la théorie dicte une séparation des tâches selon les sexes, les enfants en bas âge, filles et garçons, sont néanmoins confiés à la mère ou, du moins, à une figure maternelle (nourrice, gouvernante) en général. Par ailleurs, les dames nobles et bourgeoises sont responsables en générale pour l'éducation religieuse et pour l'alphabétisation des enfants : les rudiments de la prière et de la lecture étant intimement liés, cette activité est une norme sociale selon laquelle les femmes imitent des saints personnages comme Sainte-Anne ou la Vierge Marie . K. M. Rudy, « An Illustrated Mid-Fifteenth-Century Primer...», p. 77.

tend à marquer les garçons, alors que son épouse touche surtout les filles[1479]. Par conséquent, les pédagogues médiévaux tendent à assigner l'éducation des filles aux mères, ce qui se traduit par des maisonnées divisées en théorie entre les sphères masculines et féminines[1480]. Néanmoins, en raison de la valeur supérieure des sentiments paternels, ce que l'enfant – garçon ou fille – apprend de son père vaut plus que tout autre enseignement[1481]. La place des filles dans les préoccupations paternelles sera confirmée par les effets de l'humanisme. Avec l'ouverture du domaine de l'éducation des enfants aux questions des vertus et de l'épanouissement de tout enfant, désormais « le père humaniste veille de plus près à la formation de la future mère de famille[1482] ».

Si au tournant du XVI^e^ siècle, on assiste à la « naissance » du père[1483], c'est suite à un long accouchement qui commence dès la fin du XIV^e^ siècle. Une première expression de l'éducation humaniste est formulée par Jean Gerson : « symbole d'une mutation importante », il présente l'éducation sous un nouveau jour favorisant l'intellect et la moralité à la place des préoccupations sociales[1484]. Il aborde la question des responsabilités paternelles non seulement en tant que prédicateur moraliste, mais également grâce à une expérience personnelle relativement vaste et variée, compte tenu de son état de religieux. D'abord en tant que chanoine de Notre-Dame de Paris puis comme chancelier de l'Université de Paris, il aura sous sa charge des enfants et des jeunes gens dont il doit assurer une gouvernance morale, servant ainsi de père de substitution. Son expérience et sa sensibilité aux questions de l'éducation ne se limitent pas à ces sphères exclusivement masculines, car c'est avec une attention et un amour quasi paternels qu'il surveille de près ses sœurs[1485]. Celles-ci font le choix de renoncer au mariage pour se consacrer à Dieu, sans pour autant entrer au couvent. Gerson les soutient dans leur forme personnelle de béguinage, s'assurant de leur bonne conduite

[1479] N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale...*, p. 106-107.

[1480] Alors que la théorie dicte une séparation des tâches selon les sexes, les enfants en bas âge, filles et garçons, sont généralement confiés à la mère ou, du moins, à une figure maternelle (nourrice, gouvernante). Par ailleurs, les dames nobles et bourgeoises responsables en générale pour l'éducation religieuse et pour l'alphabétisation des enfants : les rudiments de la prière et de la lecture étant intimement liés, cette activité est une norme sociale selon laquelle les femmes imitent des saints personnages comme Sainte-Anne ou la Vierge Marie . K. M. Rudy, « An Illustrated Mid-Fifteenth-Century Primer...», p. 77.

[1481] D. Lett, « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », p. 45.

[1482] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 82.

[1483] *Ibid*., p. 73-74.

[1484] Y. Knibiehler, *Les pères aussi ont une histoire*, p. 74.

[1485] B. P. McGuire, « Late Medieval Care and Contrôle of Women : Jean Gerson and His Sisters, » *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. XCII, N° 1, janvier-mars 1997, p. 5-37.

physique et spirituelle en leur envoyant régulièrement des lettres pleines de conseils spirituels[1486], des règles pratiques[1487] et un grand soutien moral[1488].

Si l'expérience paternelle de Gerson sort de l'ordinaire, ses théories pédagogiques ainsi que ses conseils aux pères sont destinés à tout le monde et marquent une autre mutation importante dans la genèse de la paternité. Restant dans la lignée traditionnelle, Gerson rappelle que la famille est le lieu privilégié de l'éducation et que le père est le meilleur maître possible[1489]. Or, il innove la conception de l'éducation et du rôle paternel en y rattachant un principe fondamental dans la vision humaniste de la paternité – l'amour. Pour illustrer la pratique de ses idées, Gerson trouve un père modèle dans la personne de saint Joseph, père adoptif présent et actif à différents stades dans la vie de Jésus. L'amour et l'éducation comme les fondations de cette relation père-enfant sont ainsi avancés dans ses *Considérations sur saint Joseph* écrites en français et donc destinées à un public laïc :

> Considerons encorez, quant a l'enfant Jhesus, que Joseph le nourry, le porta, le conduisi en Egipte, le ramena, le mena puis chascun an ou temple, l'enseigna et disciplina selon paternele autorité, et a brief dire il accompli toute la cure que bon et loyal et saige père peut et doire faire a son vray fils… Jhesus non pour quant fust il Dieu, honora Joseph comme son père, son nutrituer, son conduiseur et deffenseur, son docteur et instructeur…[1490]

L'amour paternel exprimé ici est à la fois sentiment et responsabilité : non seulement Joseph accomplit-il les tâches concrètes d'un vrai père, mais aussi il « a été eslue de Dieu a converser continuelment en la compagnie du tres bel et tres avenant et delicieux enfant Jhesus, a le porter, a le nourrir, a le baisier par licence et amitié paternelle[1491] ». Il est toutefois vrai que ce modèle parfait proposé par Gerson à tous les pères demeure, comme la Vierge Marie pour les femmes, inimitable : il est père tout en restant vierge[1492] ; il est noble, mais il exerce un métier manuel[1493]. Or, l'aspect irréalisable de la paternité de Joseph le rend finalement universellement accessible, car il incarne tous les rôles et tous les états des hommes laïcs. Bien que son modèle soit impossible à reproduire

[1486] J. Gerson, « Dialogue spirituel », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 158-161.

[1487] *Id.*, « Onze ordonnaces », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 55-57.

[1488] *Id.*, « Discours sur l'excellence de la Virginité », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 416-421.

[1489] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 80.

[1490] J. Gerson, « Considerations sur saint Joseph », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 66.

[1491] *Ibid.*, p. 68.

[1492] J. Gerson, « Considerations sur saint Joseph », 1966. p. 67-69.

[1493] *Ibid.*, p. 69-71.

entièrement, sa relation et surtout son amour vis-à-vis de son fils sont bien réels. Gerson n'a pas peur de diminuer l'opposition entre les rôles maternel et paternel en encourageant les pères « de parler aux enfants comme le feraient de bonnes et tendres mères[1494] ».

Les idées de Gerson sur les aspects affectueux, éducateurs et humains de la paternité trouvent écho au cours du XV^e^ siècle. L'humanisme s'intéresse en effet aux devoirs paternels, surtout à la responsabilité éducative incombant aux pères. On note que « peu de périodes de l'histoire [ont] produit autant de livres sur la famille et le bon gouvernement de la maison »[1495]. Les questions du père et de ses responsabilités par rapport à la famille, au ménage, à l'économie domestique et au bon gouvernement de la maison seront donc traitées par les moralistes qui assignent des tâches concrètes au chef du ménage[1496]. Au-delà des aspects pratiques, le sentiment paternel fera l'objet d'un débat soutenu de la part des humanistes. Les *Libri della famiglia* de Leon Battista Alberti font une grande place au rôle paternel, car le père assure l'avenir en préparant ses enfants en tant que chrétiens et citoyens tout en leur prodiguant un patrimoine culturel[1497]. Selon Alberti, l'instruction est fonction des aptitudes et qualités de l'enfant dans une atmosphère heureuse avec le double objectif de le préparer à la vie adulte et d'offrir un citoyen idéal à la communauté. Plus généralement, ses idées trouvent écho chez ses contemporains[1498]. Dans la vision humaniste, le rôle paternel dépasse la simple transmission de biens et de sang, car le meilleur cadeau que l'on peut recevoir de son père n'est ni argent, ni biens matériels mais la mémoire et l'instruction[1499]. Ces valeurs se répandent en Europe, comme en témoigne le foisonnement de traités didactiques

[1494] Cité par D. Lett, « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », p. 46.

[1495] J. Delumeau et D. Roche, *Histoire des pères et de la paternité*, p. 42.

[1496] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 78.

[1497] Par exemple, l'amour paternel et l'éducation des enfants sont au cœur des dialogues entre Lorenzo Alberti sur son lit de mort et son frère Ricardo qui se voit confier la garde des enfants du mourant pour continuer le travail ardu mais essentiel de l'éducation. L'accomplissement de cette tâche est garanti et enrichi par les sentiments positifs qui sont à la fois moyen et fin d'une éducation réussie. Cause et effet, ces sentiments se manifestent de trois manières : d'abord la sociabilité : un enfant devient un adulte heureux et actif non seulement grâce à ses propres qualités mais aussi en évoluant en contact avec d'autres personnes ; ensuite la sensibilité : un père doit se consacrer à ses enfants et les observer en jouant et discutant avec eux afin qu'ils apprennent à construire eux-mêmes des relations solides et fructueuses dans la société plus large ; enfin, la réciprocité sentimentale : les pères profitent également des relations avec les enfants, car elles leur permettent d'exprimer des émotions. J. Vitullo, « Fashioning Fatherhood : Leon Battista Alberti 's Art of Parenting », in *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Albrecht Classen (éd.), Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2005, p. 341.

[1498] Le prédicateur dominicain Giovanni Dominici prône les jeux et une approche ludique pour transmettre aux jeunes le savoir, les vertus et les principes nécessaires pour la vie adulte, rappelant que c'est surtout l'amour et pas la peur qui rend la discipline efficace. *Ibid.,* p. 349.

[1499] S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 78-79.

destinés aux pères en France, en Allemagne et en Angleterre dès le milieu du XV[e] siècle[1500]. Au siècle suivant, la question de la paternité et de son corollaire, l'éducation des enfants, occuperont les humanistes qui continuent avec les mêmes idées plus ou moins nuancées.

Erasme semble s'inspirer des idées de Gerson et des italiens lorsqu'il aborde la question de l'éducation des enfants dan *De Pueris*. La place de l'amour dans sa philosophie pédagogique et sa sensibilité à la psychologie infantile se manifestent dès les premières pages : il note, par exemple, dans le plan de sa déclamation que l'instruction doit s'accomplir avec douceur, car l'enfance est « l'époque où [l'on] apprennent avec joie les choses conformes à leur esprit d'enfant, plus en jouant qu'en travaillant vraiment[1501] ». Les sentiments positifs sont d'une telle importance dans le programme éducatif erasmien que Richard Sherry, premier traducteur anglais du traité *De Pueris,* estime qu'il s'agit d'un principe fondamental. Ainsi, le titre de sa traduction, *A Declamation by Erasmus of Rotterdam* (1550), se complète par le sous-titre « That chyldren oughte to be taught and brought vp gently in vertue and learnynge, and that euen forth withy from their natiuite[1502] ». Il est vrai qu'Erasme cible surtout l'instruction des garçons dans sa démonstration de l'excellence d'une éducation humaniste commencée dès le plus jeune âge. Néanmoins, la question féminine méritera également son intérêt. Bien que l'éducation des filles se limite en règle générale aux questions spirituelles, morales et d'économie domestique, il s'agit tout de même d'un thème abordé par les humanistes et d'un devoir préoccupant de plus en plus les pères.

Notre compréhension de la paternité à l'aube de l'ère moderne est également enrichie par diverses évocations du rapport père-enfant. Des sources littéraires ou iconographiques suggèrent que l'idéal d'un père aimant et présent ne relève pas uniquement de la théorie et semblent contredire l'hypothèse de la prévalence du modèle du sévère *pater familias* autoritaire[1503]. On pourrait croire qu'à une époque ou la mortalité infantile atteint des proportions rendant le décès plus probable que la survie[1504], les parents soient endurcis face à la perte d'enfant. Or, les preuves d'amour parental sont nombreuses et variées. Il peut s'agir de divers témoignages de la profonde

[1500] *Ibid.,* p. 80.

[1501] B. Jolibert, Introduction à *De Pueris : De l'éducation des enfants* de Didier Erasme, traduction de Pierre Salat, Paris, Editions Klincksieck, 1990, p. 8.

[1502] R. Sherry, *A Treatise of Schemes and Tropes (1550) by Richard Sherry and his Translation of The Education of Children by Desiderius Erasmus*, a facsimile reproduction with an introduction and index by Herbert W. Hildebrandt, Gainesville (FL), Scholars' Facsimiles and Reprints, 1961 p. 97.

[1503] D. Lett, « Pères modèles, pères souverains… », p. 11 ; *id.,* « Tendres souverains », p. 31-33 ; *id.*, « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », p. 46.

[1504] Entre 1470 et 1517, 214 enfants sont baptisés à Montarchet-en-Forez dont 66,25% sont morts avant l'âge d'un an. H. Bresc, « L'Europe des villes et des campagnes (XIIIe-XVe siècles) », dans *Histoire de la famille* sous la direction d'André Burguière, Chistiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen, Françoise Zonabend, Paris, Armand Colin, 1986, p. 411.

tristesse provoquée par le décès d'enfants de tous âges[1505]. Une berceuse écrite en « langage bébé » par Charles d'Orléans[1506] offre un exemple de l'intérêt pour le nouveau-né et d'une psychologie vis-à-vis du développement enfantin[1507]. Si on a longtemps nié l'existence au Moyen Age d'un réel sentiment paternel affectueux, ces exemples ainsi que de nombreuses représentations visuelles affaiblissent cette hypothèse à la faveur d'une image d'un père aimant.

2. *Le père dans les images*

Les images fournies par diverses sources iconographiques donnent une forme visuelle à la paternité des contextes variés[1508]. La Bible offre des modèles plutôt négatif afin de prouver que l'amour divin est plus fort que le sentiment paternel, alors que des ouvrages traitant de la question de la paternité de manière « scientifique » ne fournissent que peu de représentations des réalités de la vie d'un père. Des modèles à reproduire, tels que le comportement exemplaire du père qui aime ses enfants ou les éduque seul, figurent dans les textes normatifs[1509]. Enfin, un rapport père-enfant propre à la noblesse apparaît dans certains types d'ouvrages. Les chroniques et autres livres d'histoire privilégient l'image du père royal, modèles pour toute la noblesse : les *Grandes chroniques de France* peuvent représenter le roi tenant le nouveau-né dans ses bras[1510], illustrant d'une part la réalisation de la responsabilité primordiale du prince de produire un héritier, et d'autre part la tendresse paternelle.

Or, la représentation de saint Joseph offre l'opportunité de voir une large gamme de fonctions et de sentiments paternels. Tel que promu par Jean Gerson, le saint devient un modèle

[1505] Si déjà au XIII^e^ siècle, la peine d'un père ayant perdu son bébé de trois mois lui permet d'être excusé de se présenter au tribunal, les *ricordanze* italiennes du XV^e^ siècle en offrent des témoignages très intimes. La souffrance suite au décès de son fils est tellement forte et naturelle que Gianozzo Manetti écrit un traité dédié au sujet de la consolation parentale : sous la souffrance d'une telle perte, l'auteur approuve l'expression d'une intense tristesse, égale à cet amour paternel « plus inébranlable, plus constant, plus complet et plus immense » que tout autre (cité par Vitullo, « Fashioning Fatherhood... », p. 350). D. Lett, « Tendres souverains », p. 34 ; *id.*, « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », p. 46 ; J. Vitullo, « Fashioning Fatherhood... », p. 350-351.

[1506] C. d'Orléans, Rondel CLXX (« Quant n'ont assez fait dodo//ces petits enfanchonnés… »), *Ballades et rondeaux* : *édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de Paris*, traduction, présentation et notes de Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 470.

[1507] D. Alexandre-Bidon, « Images du père de famille au Moyen Age », *Cahiers de Recherches médiévales (XIII^e^-XV^e^ s.)*, volume IV, année 1997 « Être père à la fin du Moyen Age » sous la direction de Didier Lett, p. 45.

[1508] *Ibid.,* p. 43-49 *passim*.

[1509] Voir, par exemple, l'illustration famille nombreuse réalisée vers 1480/1485 par un enlumineur français pour *La Politique d'Aristote* traduit par Nicolas Oresme (Paris, BnF, ms Fr. 22500 f° 21v). Reproduction numérique: http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7819454&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[1510] Paris, BnF, ms Fr. 2608 f° 265. Reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7864217&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

pour tous les pères[1511]. La fréquence ainsi que le détail de ces scènes reflètent l'influence de la conception gersonnienne de la paternité. A travers l'Europe du XV^e^ siècle, les artistes font entrer le spectateur dans l'intimité de la sainte famille : assistant ainsi au cours de l'enfance du Christ, on voit Joseph remplir les rôles de tout bon père. Dès la naissance de Jésus, il s'inquiète de son bien-être et de son confort, cherchant le bois pour faire un feu [Figure 200], apportant les langes [Figure 201] ou préparant à manger [Figure 202]. Joseph démontre aux pères comment le jeu et l'affection accompagnent l'éducation même pour un enfant en bas âge. Comme le recommande Gerson, Joseph « se [fait] enfant[1512] » avec le petit Jésus apprenant à marcher : dans la gravure du Maître du Hausbuch[1513], le père adoptif se met littéralement au niveau de l'enfant et initie un jeu afin d'inciter son fils à prendre ses premiers pas. L'illustration des différents aspects de la vie de Joseph est favorisée par le développement artistique du réalisme qui se manifeste notamment par la reproduction de scènes et de détails anecdotiques inspirés de la réalité du quotidien contemporain. Bien que ces images ne documentent pas un fait historique, force est de constater que « [les] pères 'maternent' au Moyen Age, à l'image de Joseph ou, plutôt, si le Joseph des images s'occupe tendrement de l'Enfant, c'est sans doute à l'image de vrais pères qu'il le fait[1514] ».

3. *Le rapport père-fille*

L'image d'un père et de sa fille paraît plutôt rare dans les représentations. Bien que la misogynie soit une attitude des plus répandues, il ne faut pourtant pas en déduire que la relative absence d'exemples indiquerait que les pères médiévaux ne s'intéressent pas à leurs filles. Si les représentations des familles réelles dépeignent les filles avec leur mère et les fils avec leur père [Figure 19 & Figure 100], cela résulte sans doute de la tendance contemporaine de concevoir et classer le monde par groupements de semblabes. Or, les rares scènes avec père et fille s'apprécient pour le reflet qu'elles offrent d'une réalité plus complexe[1515], tandis que d'autres images fonctionnent de manière plus symbolique. Dans les milieux aisés et lettrés marqués par l'humanisme,

[1511] *Cf. supra,* p. 332.

[1512] J. Gerson, *De parvulis ad Christum ducendis*, cité par S. Melchior-Bonnet, « De Gerson à Montaigne... », p. 81.

[1513] Maître du Hausbuch, *Sainte Famille*, vers 1490, pointe sèche, 142 x 115 mm. Rijksmuseum, Amsterdam. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/html/m/master/hausbuch/theholyf.html.

[1514] D. Alexandre-Bidon, « Images du père de famille au Moyen Age », p. 43.

[1515] Simon Bening offre un aperçu de cette réalité dans la scène du mois du décembre du calendrier des *Heures de Notre Dame*, dites *Les Heures Hennessy*. Un paysan s'occupe de la flambée du cochon alors que ses trois enfants – deux garçons et une fille – observent leur père avec attention. D. Alexandre-Bidon, « Images du père de famille au Moyen Age » p. 50. Œuvre reproduite dans J. Destrée, *Les Heures de Notre Dame dites de Hennessy : étude sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, E. Lyon-Claesen, 1895, planche XXIV.

l'éducation de tous les enfants – garçons et filles – peut préoccuper le père qui « ne se contente pas … de confier l'éducation intellectuelle de ses enfants à un pédagogue ou à sa femme : on le voit lui aussi apprendre seul à lire à sa fille, la férule à la main[1516] ». Ainsi l'iconographie typiquement féminine de la mère enseignant [Figure 203 & Figure 206] est adaptée pour donner une forme lisible et symbolique au souci paternel de l'éducation des enfants [Figure 204 & Figure 205]. Certes, ces sources ne documentent pas des faits précis, mais elles placent l'image du père dans un cadre suffisamment réaliste pour être crédible auprès du public contemporain[1517].

La vertu est un objectif et un moyen dans les programmes éducatifs pour filles. Si la chasteté et sa préservation sont systématiquement promues comme le signe d'une éducation réussie, il s'agit également de la meilleure façon de préserver l'honneur familiale et de préparer la fille à son avenir de femme mariée. La soumission féminine est l'autre garantie de réussite, et les pédagogues médiévaux se réfèrent au principe biblique et à la théorie scientifique[1518] pour inciter les hommes – pères, époux, frères, oncles, tuteurs – à s'en assurer. Selon l'influent Philippe de Novarre, les « jones fames…sont en mout grand peril en lor jovant, car ele n'ont mie si estable sens ne si bon porposement comme ont li home[1519] ». Et Raymond Llulle de conseiller aux hommes « ordenne ta femme mout con tu porras si que ele te soit aidant a tenir ton ordre ; car mauvese femme et desordence fet home desvoier l'ordre de mariage[1520] ». Ainsi, l'éducation de la noblesse féminine tend à produire des filles obéissantes, des épouses fidèles et des mères responsables[1521].

S'il est vrai que l'humanisme élargira la conception de la paternité à laquelle on attribue de plus importantes responsabilités pédagogiques et des sentiments affectueux, ce renouveau intellectuel ne changera pas fondamentalement les principes de l'éducation féminine et finira plutôt

[1516] D. Alexandre-Bidon, « Images du père de famille au Moyen Age », p. 50.

[1517] D. Lett, « Pères modèles… », 1997, p. 10.

[1518] Physiquement moins fortes, les femmes sont surtout moralement instables, dominées par les désirs physiques difficilement domptés. La nature féminine est prouvée par l'acte d'Eve qui scelle le destin et la position de la femme en Occident lorsque Dieu lui proclame « tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi » (Gén. 3 :16). Pour les médecins la femme est assujettie à ses pulsions corporelles, et son existence dépend de l'accomplissement de l'acte sexuel ; par conséquent, elle est fortement identifié à la sexualité et tout ce qui en découle – la tentation, la perdition, même la syphilis. C. Casagrande, « The Protected Woman », p. 87-90 ; C. Thomasset, « The Nature of Woman », p. 65.

[1519] Ph. de Novarre, *Les Quatre Ages de l'Homme : traité moral de Philippe de Novarre*, Marcel de Fréville, éd., Paris, 1888, p. 48-49 cité par F. Sinclair, « Defending the Castle...», p. 6.

[1520] R. Lulle, *Doctrine d'enfant*, Armand Llinarès, éd., Paris, 1969, p. 77, cité par F. Sinclair, « Defending the Castle...», p. 6.

[1521] D. Eichberger, « Margareta of Austria : A Princess with Ambition and Political Insight » dans *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, sous la direction de Dagmar Eichberger, Davidsfonds/Leuven, Brepols Publishers, 2005, p. 49.

par accentuer la différence entre l'éducation des garçons et des filles[1522]. Si l'on cultive l'expansivité et la sociabilité des fils qui bénéficient d'une instruction morale, sociale et intellectuelle, leurs sœurs font l'objet d'une éducation entièrement morale fondée sur le principe des contraintes afin de limiter les actions, les pensées et les paroles[1523]. Cette éducation définit le comportement féminin circonscrit dans les limites physiques et psychologiques d'un espace fermé et sécurisé. Gardée à l'intérieur, la fille (ou la femme) est protégée et soignée ; à l'extérieur, elle surveillée et réprimée. L'éducation des filles renforce donc tous ces efforts pour préserver la fille de sa nature inférieure, afin de la préparer pour ses obligations en tant qu'épouse et mère.

L'homme est donc responsable de surveiller les femmes sous son toit afin de maintenir de l'ordre, non seulement dans sa famille mais aussi dans la société. Cette garde commence dès le plus jeune âge et continue jusqu'à la fin de la vie : c'est d'abord le père et ensuite le mari qui assure la surveillance des filles et des femmes. Ces obligations sont précisément celles de Jean Le Viste IV dont la famille immédiate se compose uniquement de femmes. Dans ce contexte, l'imagerie féminine de la tenture et sa portée morale peuvent éventuellement contribuer à l'accomplissement des devoirs du père. Si une étude de la littérature didactique à l'intention de la classe nobiliaire a permis de démontrer les parallèles entre ces écrits et l'imagerie de la tenture, la même approche basée cette fois-ci sur des ouvrages pédagogiques pour femmes en offre tout autant. Le principe d'une vertu précieusement gardée, protégée, surveillée, trouve un lien visuel frappant avec le programme iconographique de la *Dame à la licorne*. Si chaque figure allégorique contribue à un thème moralisant global, le caractère vertueux de leurs actions est souligné par le motif du *hortus conclusus*. La répétition du symbole de virginité rappelle l'insistance avec laquelle on incite les filles à la chasteté, vertu *sine qua non* pour augmenter l'honneur personnel et familial et pour mériter l'approbation de son entourage et de la société.

Une comparaison entre la littérature didactique féminine et l'imagerie de la tenture démontrera que ce programme aurait pu servir Jean IV et ses ambitions. En tant que « portrait allégorique » de noblesse, il peut s'agir de sa représentation personnelle, mais également d'une série de modèles pour ses filles. Ainsi, l'iconographie pourrait contribuer à l'obligation paternelle d'éduquer ses enfants en préparation de l'avenir. Tel que défini dans les ouvrages pédagogiques pour damoiselles, cet avenir est synonyme de mariage. C'est précisément le cas pour deux des trois filles de Jean IV, dont les unions serviront à augmenter le prestige familial et à étendre le réseau Le

[1522] A. T. Friedman, « The Influence of Humanism on the Education of Boys and Girls in Tudor England », *History of Education Quarterly*, vol. 25, n° 1 / 2 (Spring-Summer, 1985), p. 63-65.

[1523] F. Sinclair, « Defending the Castle...», p. 12.

Viste. Comme la littérature didactique féminine, la *Dame à la licorne* semble proposer des modèles afin de préparer la descendance du commanditaire hypothétique aux obligations socio-familiales.

B. La *Dame à la licorne* : une imagerie pédagogique ?

Dans ses *Enseignements*, Anne de France note que « noblesse, tant soit grande, ne vault riens, si elle n'est aournée de vertus[1524] ». Cette phrase rappelle l'image du « chapel de vertus » confectionné dans le *Livre de la paix* pour « aourner le chief » Louis de Guyenne[1525]. Or en évoquant cette image, la duchesse de Bourbon n'écrit pas comme Christine de Pisan pour un prince, mais pour sa fille Suzanne, et sa phrase délivre une première indication sur l'importance de la vertu dans l'éducation des damoiselles. En mettant la *Dame à la licorne* en rapport avec des traités didactiques et plus particulièrement ceux écrits par des parents pour leurs filles, l'hypothétique commande par Jean Le Viste IV trouve une autre dimension. L'œuvre projette une image glorifiant son statut social, non seulement en tant que noble mais également en tant que père. Dans cette dernière capacité, l'éducation et la valorisation de ses filles constituent un de ses devoirs ainsi qu'un moyen de compléter le portrait familial idéalisé pour les intérêts des Le Viste.

1. *Le corpus littéraire comparatif : les ouvrages choisis pour la présente étude*

Bien qu'il n'existe aucun inventaire détaillant les livres possédés par Jean Le Viste IV, cela n'empêche pas de trouver des liens entre l'imagerie et la littérature didactique féminine, car il ne s'agit pas, on l'a déjà dit, de démontrer que la tenture est une illustration d'un ouvrage précis. En raison de l'importance de l'expression allégorique dans la tenture Le Viste, un certain nombre de comparaisons se suggèrent avec les panégyriques conçus pour édifier ou célébrer une princesse. Bien que la préoccupation didactique semble secondaire dans ces œuvres, il n'en reste pas moins que leur emploi de l'allégorie pour communiquer des préceptes moraux, ainsi que leurs descriptions poétiques, offrent d'intéressants liens avec l'imagerie et certaines compositions de la *Dame à la licorne*. Or, le « noyau dur » du corpus comparatif se constitue surtout des ouvrages offrant des enseignements moraux, comportementaux et pratiques.

Le texte le plus ancien retenu est les *Enseignements de Louis IX pour sa fille Isabelle*, dont la rédaction donne un des premiers exemples de l'accomplissement des devoirs paternels qui seront au cœur de la conception humaniste du père. L'un des deux écrits didactiques que le roi de France a

[1524] *Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. 57.

[1525] *Cf. supra,* p. 147.

réalisés pour ses filles[1526], l'ouvrage adressé à Isabelle est réalisé en vue du mariage de celle-ci avec Thibaut roi de Navarre. Tant de l'acte d'écrire, que dans la teneur de ses propos, Louis IX fait preuve d'amour paternel et assure la bonne éduction de la princesse en tant que chrétienne et future épouse. L'importance de la piété est très clairement signalée par l'importance du thème des devoirs religieux : des vingt-et-un points, les onze premiers sont consacrés aux questions de l'amour et la crainte de Dieu, et la majorité des conseils suivant s'y rapportent aussi. Ce texte sera préservé et reproduit dans le milieu royal jusqu'à la fin du Moyen Age, inspirant des ouvrages ultérieurs[1527].

Incontournable dans la littérature didactique féminine, le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* explicite la place de l'amour paternel dans l'éducation des filles. Ecrit vers 1371/1372 par Geoffroy de la Tour Landry, membre de la moyenne noblesse angevine, ce traité rencontre une grande faveur auprès de l'aristocratie et sera retranscrit au cours du XV^{e} siècle ; s'y ajoute, à la fin du XV^{e} siècle, traductions et éditions imprimées[1528]. Une vingtaine de manuscrits sont préservés aujourd'hui alors que ce livre se retrouve dans de nombreuses bibliothèques nobles de l'époque. L'ouvrage puise ses conseils religieux et moraux dans une variété de genres littéraires. Or, les valeurs fournies par les miroirs des princes ou les traités d'économie domestique s'adaptent à la particularité du recueil dont l'objectif est d'éduquer les filles de l'auteur en vue de leur mariage[1529]. Si les conseils du Chevalier correspondent pour la très grande majorité aux principes avancés par les textes normatifs destinés aux femmes depuis des années, ce père pédagogue apporte certaines innovations au genre littéraire. Il mise sur l'aspect personnel de son traité ainsi que sur les liens affectifs avec ses lectrices en employant un grand nombre d'anecdotes et de souvenirs personnels pour illustrer certains préceptes. Parfaitement inédit dans la littérature didactique, le « débat » sur le sujet de l'amour entrentu avec sa femme souligne l'engagement des parents et la fermeté des valeurs qu'ils partagent[1530]. Un autre changement remarquable résulte également de l'implication émotive et personnelle de l'auteur, pour lequel « l'idée de la famille prend une … plus grande importance ; c'est un père qui écrit pour ses filles, et le bonheur conjugal est le but qu'il désire atteindre[1531] ».

[1526] Le deuxième texte était destiné à sa fille Agnès. BnF, ms Fr. 4977, f° 73v-74r (*Ce sunt les enseingnemans que Loys, çai en airés roys de France, envoia à Agnès, sa fille, duchesse de Bourgongne*). E. Lequain, *L'Education des femmes de la noblesse en France au Moyen Age (XIIIe-XVe siècle)*, 2005, Annexe V, p. 21.

[1527] H. F. Delaborde, « Le texte primitif des Enseignements de saint Louis à son fils », *Bibliothèque de l'école des chartes,* 1912, tome 73, p. 90.

[1528] A.-M. de Gendt, *Stratégies éducatives pour nobles damoiselles...*, p. 3.

[1529] *Ibid.,* p. 4-7.

[1530] *Cf. infra*, p. 358-359.

[1531] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 134.

Comme pour la littérature politico-didactique, la question des ouvrages destinés au public féminin à cette époque passe par l'étude de l'œuvre de Christine de Pisan. Auteur reconnu de ses contemporains, elle est célébrée aujourd'hui comme la première écrivaine professionnelle et engagée de l'époque. Ses causes ne se limitent pas à la réforme du royaume, mais englobe de nombreux sujets dont la défense des femmes et leur instruction. Ce premier objectif est réalisé dans le *Livre de la Cité des Dames*, la seconde dans le *Livre des trois vertus*, appelé aussi le *Trésor de la Cité des Dames.* Le premier livre situe une compilation de biographies « historiques » dans le cadre d'une allégorie rêvée pour riposter aux attaques misogynes issues du « débat de la Rose »[1532]. Le deuxième est un ouvrage pédagogique centré sur un thème essentiel à l'humanisme chrétien, la vie vertueuse. Ecrit après la *Cité des Dames,* le *Livre des trois vertus* est entrepris précisément pour « le bien et accroissement de l'onneur et prosperité de l'université des femmes[1533] ». Bien qu'elle ait suivi une formation hors du commun l'exposant aux matières traditionnellement réservées aux hommes, Christine de Pisan ne prône pas une instruction poussée pour les femmes. Celles-ci doivent néanmoins être suffisamment instruites pour lire des ouvrages de piété et de moralité. Si Christine n'argumente pas en faveur des activités intellectuelles féminines, c'est parce qu'elle ne cherche pas à imposer les femmes dans les domaines masculins. Dans sa vision, chacun a son rôle dans la société déterminé par son sexe, sa classe et son âge. En offrant des conseils aux femmes de toute condition, Christine de Pisan valorise les rôles féminins et démontre leur nécessité pour le bien public. Nonobstant une différence d'objectif préliminaire, le *Livre des trois vertus* peut être considéré comme une extension de la *Cité des Dames*, car il continue l'exposition des contributions féminines historiques avec une illustration des types féminins et les comportements nécessaires à l'accomplissement de leurs rôles dans la société contemporaine.

Enfin, si les *Enseignements d'Anne de France pour sa fille Suzanne* apparaissent exceptionnels puisqu'il s'agit d'un ouvrage composé par une mère pour sa fille, ils se conforment parfaitement aux idées courantes en matière de pédagogie féminine à l'époque de la *Dame à la licorne*. La duchesse de Bourbon s'inspire directement des *Enseignements de Louis IX pour sa fille Isabelle*[1534] et cite aussi une variété de sources tout au long de son texte, notamment la Bible, les Pères et Docteurs de l'Eglise,

[1532] Epuisée après la lecture fastidieuse du traité misogyne de Matheolus, Christine de Pisan s'endort dans son étude. A ce moment, elle est visitée par trois figures allégoriques, Dames Raison, Justice et Rectitude qui lui commandent d'entreprendre la construction de la Cité des Dames. Dédiée à la Vierge Marie, elle sera un havre de paix destiné à accueillir les femmes vertueuses. Chacune des pierres utilisées pour la construction symbolise la biographie d'une femme illustre ayant marqué de manière positive l'histoire.

[1533] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus,* édition critique avec introduction et notes par Charity Cannon Willard et Eric Hicks, Paris, H. Champion, 1989, p. 10.

[1534] A.-M. Chazaud, Introduction aux *Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. xv.

des auteurs antiques et le « docteur Lyénard »[1535]. Outre les sources qu'elle nomme, Anne de France avait à sa disposition un grand nombre d'ouvrages utiles dans la préparation de son traité : si on retrouve de nombreuses similitudes entre son livre et celui du Chevalier de la Tour Landry ou le même esprit que Christine de Pisan, cela résulte sans doute de la présence de ces deux auteurs dans les bibliothèques de la princesse[1536].

Le choix de ces textes pour la présente étude se justifie par un nombre de raisons, au-delà du simple fait qu'ils soiet tous des ouvrages pédagogiques destinés à un public féminin. Les *Enseignements de Louis IX*, le *Livre du Chevalier de la Tour Landry,* ainsi que les *Enseignements d'Anne de France pour sa fille Suzanne* ont tous été produits par un parent pour son enfant ; s'agissant de conseils formulés par un père pour sa (ses) fille(s), les deux premiers sont particulièrement pertinents. Ceux-ci sont également des titres relativement courants, très probablement accessibles pour Jean Le Viste. Il s'agit à tout le moins de livres présents dans les bibliothèques des milieux qu'il fréquente : les collections de ses maîtres, les ducs de Bourbon sont riches en ouvrages didactiques, notamment en matière d'éducation féminine[1537]. Certains titres ont connu une grande popularité, comme le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* et les écrits de Christine de Pisan qui ont été largement diffusés par un grand nombre de manuscrits tout au long du XV^{e} siècle, puis par des éditions imprimées et des traductions. Or, les *Enseignements d'Anne de France* définissent l'idéal de la femme précisément à l'époque de fabrication de la tenture Le Viste.

[1535] Il s'agit probablement du prêcheur Léonard d'Udine ou Leonardo Bruni. E. Lequain, « La Maison de Bourbon, « Escolle de vertu et de perfection ». Anne de France, Suzanne de Bourbon et Pierre Martin », *Médiévales*, n° 48, printemps 2005, p. 47.

[1536] L'inventaire de la collection conservée à Aigueperce (1507) cite une version du deuxième *Livre du Chevalier de la Tour Landry* (n° 22). L'inventaire de la « librairie » du château de Moulins compte divers ouvrages de Christine de Pisan dont la *Cité des Dames*(n° 77 [BnF ms fr 24293]) et plusieurs versions du *Livre de trois vertus* (n° 133, n° 271, n° 312), ainsi qu'une version du livre de Geoffroy de la Tour Landry (n° 89, n° 252). « Inventaire des Meubles estans en la maison de Monseigneur le duc de Bourbonnois et d'Auvergne, estant en sa ville d'Aigueperce, le dit inventaire commencé le jeudi XVIIIe jour de Novembre l'an mil cinq cens et sept » (BnF, ms Saint-Victor, 1114, f° 355-361) » reproduit dans *Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. 213-230 ; « Inventaire des Livres qui sont en la libraire du chasteau de Molins » (ms. Dupuy, vol. 488, f° 210) reproduit dans *Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. 231-258.

[1537] *Les Enseignements de saint Louis pour sa fille Isabelle* est une source importante pour les *Enseignements d'Anne de France* dont le manuscrit comporte une transcription des écrits de Louis IX. Outre les nombreux exemples de traités didactiques destinés aux femmes conservés dans les collections ducales (*cf. supra,* note 1537), on compte également plusieurs miroirs des princes et autres ouvrages politico-moraux dont les écrits de Christine de Pisan, le Bréviaire des nobles d'Alain Chartier, ainsi que les sermons de Jean Gerson. « Inventaire des Livres qui sont en la librairie du chasteau de Molins (ms. Dupuy, vol. 488, f° 210) », p. 231-258 ; A.-M. Chazaud, Introduction aux *Enseignements d'Anne de France*, p. xv ; E. Lequain, « La Maison de Bourbon, « Escolle de vertu et de perfection… », p. 42.

L'autorité de l'ouvrage est confirmée non seulement par sa date de réalisation[1538], mais également par la grande expérience de la duchesse qui a assuré l'éducation de sa propre fille et d'autres enfants, dont le jeune roi Charles VIII, Marguerite d'Autriche, Louise et Philibert de Savoie, Charles de Montpensier et Diane de Poitiers. L'expertise de la duchesse de Bourbon est reconnue, par exemple, lorsque Louis XII lui demandera d'apprendre à sa jeune épouse, Marie d'Angleterre, les « modes et façons de France »[1539]. Enfin, Anne de France est sans doute connue personnellement de Jean IV : elle est non seulement l'épouse du duc de Bourbon, un des maîtres de Le Viste, mais également une figure politique importante au moment où il est à l'apogée de sa carrière.

2. *Les thèmes à l'origine des ouvrages*

Les motivations personnelles pour écrire un traité didactique ne sont évidemment pas les mêmes d'un auteur à l'autre. Pour les ouvrages écrits par un parent, la tradition et l'honneur familiaux sont certainement servis par la préservation des vertus de ses filles. Pour illustrer la pratique d'une vertu de manière concrète, le Chevalier de la Tour Landry emploie fréquemment des *exempla* issu de sa propre histoire familiale : le vécu des ancêtres est plus éloquent grâce au lien de sang et à leur relative contemporanéité, mais il démontre surtout que les propos tenus par le père font partie du patrimoine psychique de la famille. Anne de France évoque ses souvenirs personnels non seulement pour rendre ses arguments plus percutants pour sa fille Suzanne, mais aussi pour garantir la transmission directe des qualités héritées de leurs ancêtres.

L'amour est une autre grande motivation des textes écrits par un parent. L'instruction est un acte d'amour dont on peut jauger l'ampleur selon le temps, l'effort et le coût nécessaires pour réaliser une telle œuvre[1540]. Le Chevalier de la Tour Landry précise tous les moyens qu'il a déployés pour réaliser le traité pour ses filles : le début du livre relate comment le père quitte le jardin où il en a trouvé l'inspiration et part à la recherche de « deux prestres et deux clers…et leur diz que [il] vouloye faire un livre et un exemplaire pour mes filles aprandre à roumancier et entendre comment elles se doyvent gouverner et le bien du mal desserver[1541] ». Ces hommes seront chargés de « mettre avant et traire des livres » de la collection du Chevalier ; il fera lire la Bible et divers livres d'histoire afin d'y repérer les bon exemples que les clercs retranscriront en prose. Ce projet nécessite tant

[1538] Conçu pour préparer sa fille aux devoirs d'une princesse mariée, le livre d'Anne de France a été rédigé après la mort de Pierre II de Bourbon le 10 octobre 1503 et avant le mariage de sa fille Suzanne avec Charles de Bourbon Montpensier en mai 1505. A.-M. Chazaud, Introduction aux *Enseignements d'Anne de France*, p. xxxii ; E. Lequain, « La Maison de Bourbon, « Escolle de vertu et de perfection… », p. 40.

[1539] E. Lequain, « La Maison de Bourbon, « Escolle de vertu et de perfection… », p. 43.

[1540] J. F. Ruys, « Peter Abelard's *Carmen ad Astralabium*... », p. 208.

[1541] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, Anatole de Montaiglon, éd., Paris, P. Jannet, 1854, p. 4.

d'efforts que finalement cinq personnes y travaillent. Plus explicite encore, il déclare faire le livre « pour la grant amour » qu'il a pour ses enfants qu'il « ayme comme père les doit aimer »[1542]. A l'instar du Chevalier de la Tour Landry, Anne de France précise dès ses premières lignes que c'est en raison de ce « parfaicte amour naturelle[1543] » qu'elle entreprend l'écriture du traité pour sa fille.

L'amour parental est complexe ; ses degrés et obligations sont exprimés par une grande variété de mots. *Amor, dilectio*, *caritas, diligo* communiquent à la fois les sentiments, les devoirs et la gravité de la responsabilité des parents[1544]. Par ailleurs, la place de ces sentiments dans la pédagogie est exprimée par le langage employé par les parents-auteurs. Les *Enseignements de Louis IX…* sont écrits pour « sa chiere et amee fille Ysabel » qui est clairement identifiée au début de chaque point par la salutation « chiere fille » [1545]. Comme le rappelle plus tard Jean Gerson et les humanistes, cet amour est un outil didactique efficace car la princesse retiendra plus facilement les leçons données par son père, justement grâce à l'amour qu'elle éprouve pour lui[1546].

Toutefois, cet aspect personnel n'empêche pas aux ouvrages d'être lus d'un plus grand public : ils sont souvent conçus avec l'intention d'être diffusés en dehors du cercle familial. Bien que le Chevalier de la Tour Landry conçoive son texte pour préparer ses filles face au monde « moult dangeureux et moult ennuyeulx et mervilleux[1547] », il sait qu'elles doivent être des modèles pour d'autres femmes (leurs damoiselles de compagnie, leurs domestiques). La responsabilité d'un père d'éduquer et conseiller ses filles a donc des répercussions plus larges touchant les femmes de son époque[1548]. Outre le fait de servir de modèle, la femme destinataire d'un tel ouvrage peut également rendre cette ressource pédagogique disponible aux autres, car les manuscrits sont en circulation dans les hautes strates de la société[1549]. Lorsque l'imprimerie rendra les livres et le savoir qu'ils contiennent encore plus accessibles, l'objectif d'influencer un public élargi sera réalisé avec une plus

[1542] *Ibid.,* p. 4.

[1543] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 1.

[1544] Au XIII[e] siècle, le juriste italien Albertano da Brescia écrits un traité didactique pour chacun de ses trois fils ; son *De amore Dei* rédigé pour son fils Vincent est rempli de ce vocabulaire exprimant les variétés d'amour paternel. En Angleterre au milieu du XVe siècle, Peter Idley adapte cet ouvrage pour son propre fils ; on y retrouve les mêmes sentiments et la même gamme terminologique communiquant les différents aspects de la paternité. J. F. Ruys, « Peter Abelard's *Carmen ad Astralabium*... », p. 207.

[1545] *Ibid.,* p. 206.

[1546] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 80-81.

[1547] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1854, p. 4.

[1548] D. Lett, « Comment parler à ses filles ? », *Médiévales*, 19, automne 1990, p. 78.

[1549] Le Ménagier de Paris précise justement que certains de ses conseils (touchant la continence et la chasteté, par exemple) ne sont pas donnés pour sa femme en qui il a une confiance entière, mais sont surtout dirigés aux filles ou aux amies qui pourront avoir accès au livre. *Le Mesnagier de Paris*, Georgina E. Brereton, éd., et Janet M. Ferrier, éd., traduction et notes par Karin Ueltschi, Paris, Librairie Générale de France, 1994, p. 130-131.

grande facilité. Suzanne de Bourbon nous le prouve en faisant publier les *Enseignements* de sa mère Anne de France[1550]. L'importance d'éduquer un grand public féminin est le mieux argumentée par Christine de Pisan dont les écrits sont conçus pour servir le bien commun[1551].

La projection d'une image édifiante et positive à l'intention de ses filles, servirait tout autant à représenter et glorifier Jean Le Viste. Responsable pour la garde de Claude, Jeanne et Geneviève, l'éventuel commanditaire de la *Dame à la licorne* est responsable également de leur éducation. Pour la noblesse en général, il s'agit là d'un devoir primordial, car « [le] père noble a pour mission d'assurer sa descendance, mais aussi, par ses conseils et son exemple, de montrer quelle est la meilleure voie pour parvenir à la prospérité familiale et patrimoniale[1552] ». Cette prospérité ne se limite pas à une richesse pécuniaire ou matérielle ; au contraire, elle est avant tout d'ordre moral, et le Chevalier de la Tour Landry évoque ce « vray et droit chemin…pour le saveuement de l'ame et l'onnour du corps terrien » lorsqu'il explique son choix de composer les enseignements pour ses enfants[1553].

En projetant une illustration de noblesse avec une certaine teneur morale sous une forme particulièrement féminine, Jean Le Viste IV aurait pu illustrer sa qualité non seulement sociale mais aussi paternelle. En effet, l'imagerie est polyvalente : le programme dépeint la noblesse du commanditaire tout en proposant des modèles et une moralité particulièrement pertinents pour ses filles. Sachant qu'une grande partie de son patrimoine (y compris la tenture du Musée national du Moyen Age) passerait dans tous les cas à l'une de ses filles, il semble évident que Jean IV chercherait à construire une image à laquelle sa future héritière serait sensible. L'étude de l'image féminine projetée par la *Dame à la licorne* s'impose : une analyse iconographique démontrera que la tenture et la littérature didactique pour femmes partagent un grand nombre de thèmes et de motifs servant à célébrer le commanditaire et sa famille.

3. *L'illustration de la perfection féminine dans la Dame à la licorne*

Le rôle capital des personnages féminins dans la tenture de la *Dame à la licorne* n'a jamais été suffisamment évalué : on ne s'est jamais penché sur le fait que cette supposée expression de la fierté d'un homme s'articule autour d'une image résolument féminine. Les dames sont le point

[1550] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 199.

[1551] C. C. Willard, « The Manuscript Tradition of the *Livre des Trois Vertus* and Christine de Pisan's Audience," *Journal of the History of Ideas*, vol. 27, n° 3, juillet-septembre 1966, p. 441.

[1552] A. Molinier, « Perenniser et concevoir » dans *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 90.

[1553] C'est dans ce passage que l'on apprend que l'auteur a écrit deux textes didactiques, un premier pour ses fils et le second pour ses filles. *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 5.

central de chaque scène : tout converge sur celles qui dominent le sommet de chaque composition triangulaire. Ces caractéristiques formelles sont renforcées par les registres iconographiques, et les interprétations déjà proposées pour la tenture peuvent s'insérer facilement dans le contexte hypothétique de l'éducation et la représentation des femmes à la fin du Moyen Age.

a. Les registres reconnus : l'héraldique, l'amour courtois, les sens physiques

La fonction armoriale des tapisseries est une question fondamentale dans la compréhension de cette œuvre. Cet aspect permet également d'affirmer que le commanditaire de la tenture est un homme. *A priori*, ces armoiries pleines ne peuvent représenter une femme mariée qui porterait un écu mi-parti. Or, le fait que le commanditaire soit un homme n'exclut pas la possibilité que l'imagerie de la tenture puisse retentir auprès des membres féminins de son entourage. Qui plus est, s'il s'agit bien des armoiries de Jean IV, celles-ci représentent ses trois filles jusqu'au jour de leur mariage. Enfin, toute règle, même en matière d'héraldique, a ses exceptions.

Les premières armoiries de femmes datent de la deuxième moitié du XII^{e} siècle et se réservent aux dames de la haute aristocratie, mais l'usage féminin se répand rapidement vers 1220/1230 aux autres couches de la noblesse[1554]. Au XV^{e} siècle, les femmes de condition se dotent d'armoiries[1555], même si jusqu'au milieu du siècle suivant, les aristocrates comme les non-nobles n'utilisent que « des emblèmes para-héraldiques, non contenus dans un écu, personnels et changeant au gré de leur fantaisie[1556] ». En règle générale, l'écu qu'elles adoptent le plus souvent est celui d'un homme : la jeune fille est représentée par les armoiries paternelles, la femme mariée, on l'a vu, par un écu mi-parti aux armoiries de son mari à dextre et celles de son père à senestre [Figure 68][1557]. Claude Le Viste, fille aînée de Jean IV, ne se limite pas à cet usage. Si on retrouve son écu mi-parti dans la chapelle seigneuriale de l'église de Vindecy, mais elle y apporte une modification importante en inversant le placement des armes masculines : le blason Le Viste se trouve à dextre et celui de son époux Geoffroy de Balsac, à senestre [Figure 168]. Claude se fait représenter par son emblème également au château de Dompierre, appartenant à son second mari, Jean de

[1554] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 47.

[1555] L. Hablot, « Signe d'identité, déclaration d'amour ou contrat de mariage ? La place de la femme dans l'emblématique médiévale, » *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Age et Renaissance : découvertes et nouvelles perspectives*, Journée d'études le jeudi 6 avril 2006, Institut International Erasme, Maison des Sciences Humaines du Nord-Pas-de-Calais, Université de Lille 3.

[1556] M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 48.

[1557] *Ibid.,* p. 49 ; L. Hablot, 2006.

Chabannes[1558]. Une cheminée en pierre est décorée des armoiries sculptées du couple [Figure 163] : l'homme est représenté par un écu plein surmonté d'un heaume et porté par deux levriers ; en-dessous, deux anges tiennent un écu aux armes pleines des Le Viste à la bande aux trois croissants montants.

Il semble en effet que les règles héraldiques ne soient pas figées, et les écus des femmes peuvent varier. Bien que rares, ces usages sont confirmés par différents exemples. Déjà au XIII[e] siècle, Joan de Stuteville s'identifie avec un sceau composé d'une femme à cheval tenant un bouclier aux armes pleines de son père, Nicolas de Stuteville[1559]. Un livre d'heures ayant appartenu à Isabelle de Coucy incorporent une variété d'éléments héraldiques pour représentés celle-ci : les folios 3v et 4 du manuscrit [Figure 207] offrent pas moins de trois façons de signifier l'identité de celle-ci. Le texte des Heures de la Vierge à la page de droite s'ouvre avec une lettrine richement décorée au feuillage doré et remplie du blason parti aux armes de Raineval à dextre et de Coucy à senestre ; cet emblème identifie la destinataire du manuscrit comme l'épouse de Raoul II de Raineval et fille d'Aubert de Coucy, seigneur de Romeny[1560]. A la page de gauche figure un portrait d'Isabelle : agenouillée dans une posture de dévotion à la Vierge, elle tend ces mains à l'enfant Christ qui les attrape d'un geste d'affection enjoué. Un écu plein *fascé de vair et de gueules*[1561] est accroché à l'encadrement. S'agissant des armoiries de Coucy, cette forme pleine n'offre pas de place au blason du mari de la dame. L'image n'a pas pour vocation de représenter l'alliance des deux maisons gages de l'honneur de la dame, mais surtout de mettre en exergue l'appartenance d'Isabelle à l'éminente famille de Coucy.

Outre leur fonction d'identifier un homme de la famille Le Viste, les armoiries pleines de la tenture seraient donc l'emblème porté communément par les filles célibataires, voire éventuellement par une femme mariée. Si l'on considère Jean IV comme le commanditaire de la tenture, je pense que l'interprétation de cette œuvre doit faire une place pour ses filles. Sans suggérer que l'une d'entre elles soit responsable de la commande de la tenture, on doit néanmoins admettre la probabilité non seulement qu'elles aient été représentées un temps par ces armoiries pleines, mais aussi que l'image projetée au nom des Le Viste doit les concerner tout autant que leur père. Il s'agit effectivement d'une image polyvalente que l'on peut interpréter comme un « portrait

[1558] H. de Chabannes, *Histoire de la maison de Chabannes*, I, Dijon, Jobard, 1892-1901, p. 240.

[1559] Mariée deux fois, Joan de Stuteville M. Schaus, éd., *Women and Gender in Medieval Europe : An Encyclopedia*, New York, Routledge, 2006, *s.v.* « Heraldry »

[1560] L. M. C. Randall, « To Have and to Hold : the Bridal Hours of Isabelle de Coucy », *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance,* Jeffrey F. Hamburger et Anne S. Korteweg (éd.), Turnhout: Brépols, 2006, p. 397-398.

[1561] *Ibid.,* p. 397.

allégorique » de noblesse parfaite dont les éléments et la portée morale reflètent différents courants littéraires. Généralement acceptée, l'interprétation d'une allégorie des sens physiques culminant dans le choix vertueux du sixième panneau est renforcée par un rapprochement de la littérature didactique. Qu'il s'agisse précisément du rejet des biens terrestres, du pouvoir vertueux d'un sixième sens supérieur (le libre arbitre, l'entendement, le cœur) ou simplement de la tempérance, ces thèmes reviennent fréquemment tant dans les ouvrages destinés à la classe nobiliaire[1562] que dans la littérature didactique féminine.

Pour le Chevalier de la Tour Landry, les sens physiques doivent être surveillés, car ils sont le chemin vers la perdition, tel que prouvé par la faute d'Eve[1563]. Décomposé en différents étapes, le péché originel est clairement associé aux écueils qui menacent ces filles qui « viennent à escouter folie, et puis aux regars et puis au touchier, et du touchier au baisier, et du baisier au fait du faulx delit…[1564] ». Or, les sens physiques tels qu'illustrés par les jeunes femmes de la tenture ne sont en aucune manière illicites : la vertu des dames est clairement indiquée par le jardin clos et leur présence constante auprès de la licorne. Dans la majorité des scènes, ce n'est pas la dame qui a une expérience sensuelle, mais un animal [Figure 1, Figure 3 & Figure 4]. Ailleurs, son activité et l'utilisation du sens particulier ne peuvent être qualifiées de lascives et sont même parfois une preuve de sa vertu. A titre d'exemple, la dame du panneau dit l'*Ouïe* [Figure 2] joue de l'orgue : sa musique signifiant ce sens physique est un sujet des plus courants dans l'iconographie courtoise. S'il s'agissait d'un couple de musiciens, on pourrait éventuellement y voir une référence à la sexualité[1565] (et par extension aux dangers des sens physiques), mais la dame à l'orgue joue seule assistée par sa suivante. Son expertise musicale ne divertit que ces deux personnages féminins et leurs protecteurs nobles. Dans le panneau du *Toucher* [Figure 5], il y a certes un contact physique avec la licorne, mais si la dame n'était pas vierge (ou tout le moins, d'une chasteté parfaite), elle ne pourrait s'approcher de cet animal, symbole de pureté.

Ce thème de la bonne utilisation des sens physiques, illustré non seulement par les scènes évoquant chacune une expérience sensuelle inoffensive, mais aussi par le choix entre le bien et le mal du sixième panneau, correspond aux objectifs et à la *causa scribendi* d'un grand nombre de traités didactiques. Le Chevalier de la Tour Landry entreprend son livre pour apprendre à ses filles

[1562] *Cf. supra,* p. 149-153.

[1563] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1854, p. 85-92.

[1564] *Ibid.,* p. 92.

[1565] Le thème du couple de musiciens vient fréquemment dans les représentations des arts amoureux car il évoque les plaisirs et le raffinement de la culture courtoise tout en créant une métaphore visuelle pour l'harmonie entre deux amoureux, voire pour les rapports sexuels.

« comment elles se doyvent gouverner et le bien du mal desserver[1566] ». Cet objectif, qui rappelle d'ailleurs la lecture courante du sixième panneau, naît de l'obligation parentale selon laquelle, il précise, « tout père et mère selon Dieu et nature doit enseignier ses enfans et les destourner de male voye et leur monstrer le vray et droit chemin, tant pour le sauvement de l'ame et l'onnour du corps terrien[1567] ». En projetant une illustration des sens physiques conclue par la portée morale de la présentation des bijoux, Jean Le Viste offrirait à ses filles cette leçon du choix entre la vie terrestre et la vie céleste, le corps et l'âme, le bien et le mal.

Enfin, la poésie visuelle qui donne forme à ces thèmes moraux et allégoriques correspond également aux principes éducatifs nobles et humanistes. Les emprunts au répertoire iconographique de l'amour peuvent éventuellement traduire le sentiment paternel qu'exprime également le souci didactique. L'imagerie élégante et raffinée est particulièrement adaptée au « chastoiement » des jeunes filles nobles que l'on doit éduquer avec douceur, raffinement et politesse[1568]. Le divertissement et l'amour, qui caractérisent la tenture de la *Dame à la licorne* et le traité du Chevalier de la Tour Landry, sont d'ailleurs au cœur de l'idéal pédagogique de l'époque. L'avis de Léon Battista Alberti prônant la joie, l'amusement et l'affection pour faire passer les leçons et les valeurs indispensables à une éducation réussie[1569], fait un écho très précis à Jean Gerson[1570] tout en annonçant la vision érasmienne[1571]. Or, le potentiel didactique de la tenture va bien au-delà du thème plutôt généraliste de la bonne utilisation des sens ou d'une expression poétique adaptée à un public noble ; cette œuvre illustre un certain nombre d'idées et d'idéaux propres à l'éducation féminine.

Tous ces éléments – les armes, l'amour, les sens physiques, le libre arbitre ou une variante de celui-ci – sont au cœur de la définition de la noblesse, mais dans cette tenture leur illustration prend une forme résolument axée sur la femme. Cela résulte sans doute partiellement de la convention artistique selon laquelle les idées abstraites sont représentées par une figure féminine. Je pense néanmoins que la forte présence féminine dans la vie de l'éventuel commanditaire, ainsi que le rôle joué par les filles dans la continuation de la famille Le Viste, constituent une autre piste interprétative à valoriser. On verra, d'ailleurs, que ces scènes dépassent la simple utilisation de

[1566] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 4.

[1567] *Ibid.,* p. 4.

[1568] A.-M. de Gendt, *Stratégies éducatives pour nobles damoiselles...*, p. 59.

[1569] J. Vitullo, « Fashioning Fatherhood... », p. 347.

[1570] *Cf. supra,* p. 332.

[1571] *Cf. supra,* p. 334.

figures conventionnelles pour emprunter des formes et des thèmes propres à un répertoire uniquement féminin de la fin du Moyen Age.

b. Les panneaux

Chaque panneau suit la même organisation du champ pictural : un espace défini sert de proscenium sur lequel se déroule la scène. Bien que la *Dame à la licorne* présente un sujet allégorique relativement développé, elle emploie une composition typique des œuvres illustrant des figures féminines de toutes sortes [Figure 61, Figure 73, Figure 77, Figure 86, Figure 102, Figure 105, Figure 208, & Figure 210]. Ce principe organisationnel plaçant les personnages dans un espace clos permet à l'artiste de créer un décor poétique qui pourtant ne surcharge pas la composition avec moult détails. L'attention est ainsi fixée sur les dames dont l'importance est soulignée par la richesse de leurs vêtements. Cette simulation d'une matérialité extravagante sert à évoquer la fortune véritable du commanditaire[1572], tout en situant les personnages dans le monde rêvé des allégories. Bien que ces robes correspondent aux modes contemporaines, le luxe excessif des tissus et des parures indiquent clairement qu'il ne s'agisse pas de véritables personnes, mais de personnifications. Incarnations des concepts abstraits ou allégoriques, elles servent néanmoins à représenter la famille du commanditaire. Entourées et habillées du blasonnement Le Viste, elles deviennent des figures para héraldiques très élaborées, servant à associer leurs multiples significations à la famille Le Viste.

Un mélange similaire de l'héraldique et du symbolique servant à caractériser la femme se retrouve dans le *Portrait de jeune fille* de Pisanello [Figure 211]. La princesse se tient devant la multitude de fleurs diverses d'un buisson fantastique ; tout comme les dames de la tenture Le Viste, elle est dépeinte de manière parfaitement conventionnelle. Sa beauté correspond aux normes de l'époque, et sa proximité des différentes fleurs évoquent les vertus mariales. Le peintre se sert des détails vestimentaires pour associer cette image sommaire de perfection féminine à la famille du sujet : la maison de Gonzague est symbolisée par le rouge, le vert et le blanc de la bordure du manteau et la maison d'Este, par l'emblème d'un vase enchaîné figurant au dos[1573]. Ce dernier motif ayant représenté Leonello d'Este, il s'agit vraisemblablement de son épouse, Margherita Gonzague. Bien que les tapisseries Le Viste ne soient pas un portrait du même genre que le tableau de Pisanello, les deux œuvres emploient un même langage visuel. A partir de la tradition du *hortus conclus,* d'une identité héraldique, et de l'idéalisation de la forme féminine, les deux exemples mélangent des

[1572] *Cf. supra,* p. 153-156.

[1573] P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art : Gender, Representation, Identity*, Manchester (UK) & New York, Manchester University Press, 1997, p. 52.

éléments artistiques des plus conventionnels pour créer une représentation à la fois personnelle et collective. La femme vertueuse devient un emblème familial.

Comme Pisanello, l'auteur de la *Dame à la licorne* se sert d'un espace construit avec précision pour communiquer l'état intérieur de ses figures. Une comparaison de l'îlot des six panneaux avec d'autres tapisseries présentant la même juxtaposition de verdure et de vermeil [Figure 77, Figure 84, Figure 86 & Figure 87] permet de saisir le sens de la construction du champ pictural. Parmi tous ces espaces clos, seuls ceux de la *Dame à la licorne* se définissent par une fermeture crénelée, contrastant fortement avec les clôtures tressées ou les formations « naturelles » des îlots dans les autres exemples. Bien que les connotations possibles du jardin soient multiples, la maçonnerie crénelée souligne ici l'aspect fermé de l'espace et situe les dames dans le *hortus conclusus* virginal. Les multiples espèces de fleurs inhérentes à la forme mille-fleurs[1574] sont des symboles plus précis des diverses vertus mariales également assimilées aux figures occupant ce lieu.

Cet espace symbolise le devoir paternel. La clôture défend et protège les dames, tout comme le père qui garde ses filles éloignées de l'extérieur pour les éduquer et les protéger. Le lion et la licorne, emblèmes personnels du commanditaire, assurent la protection des dames grâce aux armes et aux vertus militaires. Cette illustration de la vertu féminine préservée trouve une expression visuelle comparable dans l'*Allégorie* de Hans Memling [Figure 209]. Le tableau, comme la tapisserie, donne forme à l'idée abstraite de chasteté à deux niveaux : celle-ci est incarnée par la belle personnification et symbolisée par l'aspect imprenable de l'île rocheuse. Ce lieu défensif est protégé par deux lions portant des boucliers : l'association de ces détails signifie le devoir paternel et accentue la ressemblance avec la tenture Le Viste. La fréquence avec laquelle le Chevalier de la Tour Landry aborde la question de la chasteté et des dangers menaçant celle-ci rappelle la répétition des symboles de cette vertu et de sa protection vus dans les tapisseries. La présentation des idéaux féminins dans les lettres et les arts surpasse la répétition de thèmes sur la chasteté et englobe d'autres caractéristiques touchant la moralité, le comportement et l'apparence. Situées dans le *hortus conclusus* et protégées par les nobles animaux, les « dames à la licorne » créent un défilé de beauté et de vertu offrant la même variété de modèles proposés par les ouvrages didactiques.

[1574] Grâce à la forme particulière des verdures au fonds décoratif composé d'une multitude de fleurs, cette catégorie de tapisserie reproduit de manière efficace et abstrait le motif du jardin dans tous ces contextes. Pour l'association avec le jardin d'amour, les mille-fleurs sont une décoration très populaire lors des mariages et sont souvent le support pour l'illustration de différents sujets courtois. Une telle œuvre peut également être utilisée comme signe de vertu en reproduisant un « jardin clos » abstrait, que ce soit pour la Vierge Marie ou pour une femme modèle. Enfin, cette imagerie ne sert pas à encadrer ou enrichir seulement les sujets des tapisseries mais également leurs propriétaires qui se trouvent au milieu de ces jardins virtuels entourés du luxe, du raffinement et des qualités incarnées par les personnages.

i. Le Goût

La dame, dans ce premier panneau [Figure 1], se conforme à l'illustration d'une noblesse parfaite. Richement habillée, elle est servie par la suivante à gauche dont la taille inférieur et le geste serviable soulignent les statuts respectifs des deux figures. Le petit chien assis à droite de la dame est à la fois symbole de fidélité et gardien de sa maîtresse. Signes fort de noblesse féminine, des figures canines comparables se retouvent fréquemment dans les représentations des femmes de haute condition sociale [Figure 13, Figure 14, & Figure 71] ; la race du maltais, vue ici, est particulièrmeent prisée par la noblesse européenne[1575]. Le personnage principal est également caractérisé par l'oiseau sur son poignet gauche, un motif qui peut évoquer la vertu de courtoisie. Il s'agit là d'une qualité propre à la noblesse en générale, mais qui figure plus spécifiquement dans les recommandations faites aux filles qui doivent « avoir honnesteté, bonnes meurs, et courtois mantiens qu'en nulles aultres : car la ou est le plus d'onneur, doivent estre les plus perfaictes meurs et maintiens[1576] ». Bien qu'elle soit puissante duchesse de sang royal, Anne de France ne perd pas de vue l'importance de cette vertu qu'elle recommande à sa fille dans toutes ses relations. Suzanne de Bourbon est incitée à se comporter courtoisement non seulement avec ses pairs mais également avec les gens modestes, car il faut être **«** à chascun humble, tant au petit comme au grant, doulce, courtoise, et amyable, et en toutes choses véritable et attrempée[1577] ».

Les deux écrivaines font écho du Chevalier de la Tour Landry qui rappelle à ses filles l'importance de ce comportement inné à la noblesse. Cette qualité :

> …vaint les felons orguilleux cuers, et à l'exemple de l'espervier sauvage, par courtoisie vous le ferez franc, si que de l'arbre il vendra sur vostre poing, et se vous lui estiez en riens rudes ne cruelz, jamais ne vendroit. Et donc ; puisque courtoisie vaint oisel sauvage, qui n'a nulle rayson en soy, doit courtoisie mater et refraindre tout cuer de homme et de femme, jà tant n'aient le cuer orgueilleux, fier ne felon ; courtoisie est le premier chemin et l'entrée de toute amistié et amour mondaine, et qui vaint les haulz couraiges et adoulcist l'ire et tout le couroux de tout amisité…[1578]

Même si cet oiseau n'offre pas précisément l'image du rapace dont le chevalier se sert pour illustrer son propos, il n'en reste pas moins que la douceur de la dame attire l'oisillon qui se laisse nourrir par ses soins. C'est d'ailleurs cette action qui donne le titre d'usage au panneau dans lequel la dame offre

[1575] M. Belozerskaya, « Good dog : model canines in Renaissance manuscripts », *Tributes in Honor of James H. Marrow : Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Jeffrey H. Hamburger and Anne S. Kortweg (éds.), London, Harvey Miller, 1996, p. 71.

[1576] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 73.

[1577] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 22.

[1578] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 22.

à l'oiseau des petites graines puisées dans une coupe doré, et cette scène peut s'interpréter comme un passe-temps approprié pour la jeune fille noble[1579] qui démontre ses douces manières.

Or, la perfection féminine signifiée par cet oiseau dépasse l'idée d'un comportement social convenable et évoque les conseils moraux des traités didactiques. En nourrissant le petit volatile, la dame incarne le sens gustatif mais cette représentation particulière peut éventuellement servir de leçon contre le péché de *gula*, autre préoccupation de tout pédagogue. La gourmandise qui est « mauvayse pour le corps et pour l'ame[1580] » n'est pas illustrée ici : au contraire, cette vision d'un « appétit d'oiseau » renforce l'idée de la bonne utilisation du sens physique. La renonciation aux choses de ce monde – thème associé au sixième panneau dans le cadre d'une allégorie des sens physiques – est une autre signification associée au motif de la jeune fille à l'oiseau vert. Une tapisserie strasbourgeoise, *Weltflucht einer jungen Dame* [Figure 212] met en scène une damoiselle qui s'est retirée dans un jardin afin de fuir le monde, car les choses terrestres ne réservent que des malheurs[1581]. Cette tapisserie partage avec la *Dame à la licorne* non seulement le symbole de vertu féminine qu'est le jardin, mais également la même espèce d'oiseau vert. Doté de la faculté de « parler », ce petit animal est un compagnon divertissant pour une jeune fille solitaire. Ainsi, Marguerite d'Autriche trouve quelque consolation auprès du perroquet ayant appartenu à sa mère, adopté lors du décès de celle-ci[1582] ; la compagnie fournie par l'animal est évoquée dans *La première épître de l'amant vert* de Jean Lemaire de Belges qui note que ce perroquet est polyglotte comme sa maîtresse, parlant français, castillan, hollandais et latin[1583]. Enfin le *Portrait de fillette avec oiseau mort* [Figure 213] rappelle non seulement le titre d'un tableau inventorié dans la collection de la même princesse[1584], mais il illustre aussi la popularité de l'oiseau vert comme animal de compagnie pour les jeunes filles des classes supérieures.

[1579] L'amour des animaux est en effet caractéristique de la noblesse féminine. Dames et demoiselles s'entourent non seulement d'animaux robustes, tels que les chevaux et les oiseaux de proie, mais surtout de petits animaux de compagnie. E. J. Putnam, *The Lady*, Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1970, p. 123.

[1580] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 12.

[1581] Une banderole est inscrite avec les paroles de la figure féminine : « mich dunnkt die welt git bössen lon dar um wil ich ir abi ston ». Je remercie le Professeur Hans Böker d'avoir déchiffré et expliqué cette transcription que j'ai retrouvée ultérieurement dans A.Rapp Buri et M. Stucky-Schürer, *Zahm und wild…*, p. 385.

[1582] A.-M. Legaré, « 'La librairye de Madame'… », p. 214.

[1583] D. Eichberger, « Margaret of Austria... », 2005, p. 49.

[1584] *Women of Distinction*, p. 138-139.

Le perroquet en tant que compagnon de jeune fille vertueuse est également trouvé dans une autre tapisserie strasbourgeoise, *Tugendreiche Jungfrau*[1585]. Encore au milieu d'un jardin chargé de toutes les fleurs symboliques des vertus, une jeune femme se trouve seule avec des animaux pour unique compagnie, dont un oiseau vert dans l'arbre à sa gauche. Les paroles de la figure centrale apparaissent sur les banderoles et expliquent que le cœur de la fille est rempli de vertu[1586], tel qu'illustré par l'attribut qu'elle tient. Le fait que le perroquet soit situé juste au-dessus de la deuxième inscription dont la première phrase précise que personne ne devrait être seul semble indiquer le rôle de compagnon joué par l'oiseau. Le petit oiseau vert semble donc être l'attribut, entre autres, de la jeune fille noble et vertueuse.

Par ailleurs cette composition offre d'autres motifs que l'on associe à la vertu féminine, à commencer par le contenu de la coupe dorée. S'il peut s'agir de graines pour nourrir l'oiseau, certains auteurs identifient ces petites billes rondes à des perles[1587], non seulement signe de richesse mais aussi symbole courant de la chasteté. Le Chevalier de la Tour Landry note que « toute bonne femme et bonne dame » doit penser à sa bonne renommée, « comme elle en acquiert l'amour de Dieu et de son seigneur et du monde … et le sauvement de son ame, qui est le plus digne, dont le monde la loue et Dieu encore plus, car il l'appelle la precieuse marguerite, c'est une fine perle, qui est blanche, ronde et clère, sans taiche y veoir »[1588]. L'importance de cette leçon et le poids de la réputation incitent l'auteur à réutiliser cette image une deuxième fois en citant la parole divine :

> Je vous dy, dist nostre seigneur, que femme qui est bonne et nette doit estre comparée à la précieuse marguerite. Et ce fust à merveilles dist ; car une marguerite est une grosse perle réonde d'oriant, clère, blanche et nette. Et quant elle est clère et nette, sans nulle tache y veoir, celle precieuse pierre est appelée precieuse margarite. Et ainsi montra Dieux la valeur et la bonté de la bonne et nette femme. Car celle qui est nette et sans taiche, c'est-à-dire celle qui n'est pas mariée et se tient vierge ou chaste, et aussi celle qui est mariée et se tient nettement ou saint sacrement de mariaige, sans souffrir estre avillée que de son époux que Dieu lui a destiné et donné, et aussy celle qui entetement tient son vefvage, cestes-cy sont celles, si comme dit la glose, de qui Dieu parla en sa sainte Euvangile. Ce sont celles qui en ces iij. estas se tiennent nettement et chastement. Elles sont comparagiées, si comme dist nostre seigneur Jhesucrist, à la precieuse marguerite, qui est clère et nette, sans nulle taiche.[1589]

[1585] Production strasbourgeoise, *Tugendreiche Jungfrau (Jeune fille vertueuse)*, vers 1500, tapisserie de laine, lin, soie et fils d'or, 72 x 82 cm, Collection particulière. Reproduction dans A. Rapp-Buri et M. Stucky, *Zahm und Wild*, p. 381.

[1586] Les inscriptions sont « Myn hertz ist aller duget vol den es anderz werden soll » et « Niema sol sich selbert blieme de rieme » signifiant « Mein Herz ist aller Tugend voll, weil es anders werden soll » et « Niemand soll sich selber… ». Anna Rapp Buri et Monica Stucky-Schürer ne trouvent pas d'explication satisfaisante pour la fin de la deuxième phrase. A.Rapp Buri et M. Stucky-Schürer, *Zahm und wild…*, p. 380-381.

[1587] K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 60.

[1588] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 225-226.

[1589] *Ibid.,* p. 233-234.

Ce premier panneau offre ainsi maints exemples de motifs soutenant l'exposition de vertu féminine. Les scènes suivantes sont aussi riches en détails polysémiques contribuant au caractère féminin du programme iconographique complexe.

ii. L'Ouïe

Le deuxième panneau [Figure 2] offre un autre exemple d'une activité convenable pour la jeune femme noble : la dame joue de l'orgue dont sa suivante actionne les soufflets. Parmi les passetemps accordés aux filles de condition élevée, la musique est une occupation typique du gynécée[1590] ou bien de la femme solitaire[1591]. Il s'agit non seulement d'une activité recommandée pour éviter les dangers de l'oisiveté mais aussi d'un motif contribuant à l'élaboration de l'allégorie moralisante des sens physiques. A cette fin, l'ouïe est évoquée par la musique jouée par la dame, et l'innocence de sa pratique est confirmée par de multiples indications, rendant le potentiel allégorique du sujet particulièrement adapté à la représentation des idéaux féminins. Si l'harmonie symbolisée par la musique peut évoquer l'objectif du noble homme[1592], mais la paix domestique est une responsabilité primordiale des femmes telle que rappelée par de nombreux traités[1593]. Ce principe est explicité par Anne de France qui rappelle à sa fille la « parfaicte humilité, … amour et obéïssance [1594]» qu'elle devra à son futur mari. Si cette obligation peut avoir d'importantes répercussions politiques pour les princesses et les reines[1595], il s'agit d'un devoir incombant à toute jeune femme. La fille doit respecter ses parents, puis son mari et ses beaux-parents auxquels elle doit obéissance, respect et humilité : la soumission féminine est garante de l'harmonie domestique[1596].

[1590] N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale...*, p. 107.

[1591] Louis XI éloigne sa fille Jeanne en raison de sa difformité physique. Confiée ainsi à François de Beaujeu et Anne de Culan, la jeune princesse se constitue une petite cour et apprend à tisser, à peindre et à jouer du luth « comme convenait à sa condition ». S. Bertrière, *Les Reines de France au temps des Valois, 1. Le beau XVI^e siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, p. 225.

[1592] *Cf. supra,* p. 285.

[1593] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 148, p. 161-166 et p. 180-182 ; J. Marot, *Le Doctrinal des princesses et nobles dames*, cité par A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 213 ; *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 48-49 ; Louis IX, « A sa chière et amée fille Ysabel royne de Navarre, salut et amour de père », dans *Les Enseignements d'Anne de France,* A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. xxv ; C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 33-36 et p. 52-58.

[1594] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 48.

[1595] *Cf. infra,* p. 419.

[1596] S. Vecchio, « The Good Wife », traduit par Clarissa Botsford dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (USA): The Bellknap Press, 1992, p. 108-109.

iii. La Vue

Le panneau de la *Vue* [Figure 3] semble illustrer la légende de la capture de la licorne pour donner forme à l'allégorie du sens visuel. Une observation plus détaillée de la scène laisse entrevoir plusieurs exemples de comportement féminin grâce au mariage de deux motifs principaux. A un premier niveau, il s'agit apparemment d'une illustration précise de l'histoire du bestiaire détaillant la technique pour attraper la licorne : une belle pucelle se place dans une clairière avec un miroir pour attirer l'animal sauvage qui sera captivé par son reflet et amadoué par la douceur de la fille. Or, la posture et le geste du personnage féminin s'apparentent à différentes figures signifiant une grande variété de concepts tel que l'oisiveté, l'orgueil, la prudence, la bonne renommée…

Si le miroir peut être l'attribut de l'Orgueil ou de l'Oisiveté – figures peu recommandables aux jeunes filles – la vertu de la dame de la *Vue* est de prime abord indiquée par des marqueurs de virginité. En contact avec la licorne au milieu du jardin clos, la dame est une figure de chasteté qui renforce l'illustration de la bonne utilisation des sens physiques. En observant les figures de plus près, on voit très clairement qu'en réalité la licorne, et non pas la dame, regarde le miroir. En comparant cette scène avec des images de femmes regardant activement, la particularité de la *Vue* devient alors encore plus saisissante. La figure féminine sur le folio 3 de l'*Histoire d'amour sans paroles* [Figure 214] se positionne devant un miroir pour fixer son propre reflet afin de faire sa toilette. Le lien entre le regard, la beauté féminine et la sexualité est communiqué par l'amant assis derrière la dame. Son plaisir à voir sa bien-aimée est évident dans l'expression de son visage, alors que l'effet physique de cette vue est signalé par sa main gauche qui caresse le bras de sa chaise à la forme d'un sexe masculin en érection. Le regard et ses effets sont représentés autrement par Albrecht Dürer [Figure 215] dans son illustration de l'exemple « D'une dame qui mettoit le quart du jour à elle appareilier » du Chevalier de la Tour Landry[1597]. Pour illustrer cet avertissement contre l'orgueil Dürer choisit le point culminant de l'histoire lorsque le reflet de la femme se transforme en l'image du diable. En assimilant la vision de la femme au postérieur diabolique, Dürer offre non seulement une illustration efficace du récit du Chevalier, mais aussi un commentaire non équivoque sur les dangers de la beauté féminine. Par contre dans la tenture Le Viste, le panneau de *Vue* montre

[1597] Une noble dame qui habitait près de l'église passait des heures à faire sa toilette. Non seulement elle passe le plus clair de son temps à faire se parer, mais aussi elle oblige la paroisse de l'attendre pour commencer la messe du dimanche. Dieu, entendant le mécontentement des paroissiens qui soient privés de Sa parole à cause de l'orgueilleuse, la châtie en transformant le reflet de la dame qui « vit à rebours l'ennemy ou mirouer qui lui monstroit son derrière », vision tellement néfaste que la dame tombe malade un certain temps. Une fois guerrie par la grâce de Dieu, la dame « se chastia si bien que elle ne mist plus grand paine à soy arroyer ne estre sy longue, mais mercya Dieux de l'avoir ainsi chastiée. » *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 70.

un modèle de beauté féminine qui n'est point absorbée par sa propre apparence : ici la dame utilise le miroir, symbole de l'honneur[1598], pour refléter la licorne, symbole de sa chasteté.

La différence entre ces trois regards féminins souligne le fait que la dame de la tapisserie ne se regarde pas, offrant ainsi un exemple supplémentaire de la maîtrise des sens physiques. Cette différence éloigne donc l'action de la *Vue* des figures d'Oiseuse et d'Orgueil : avec ses yeux baissés et son manque d'intérêt pour son propre reflet, la dame du panneau de *Vue* incarne plutôt le contraire de ceux-ci. L'humilité étant une vertu capitale dans les recommandations faites aux filles à la fin du Moyen Age, il n'est pas étonnant que l'exposition des idéaux féminins illustrés par la tenture inclut ce genre de caractérisation[1599].

iv. L'Odorat

Comme la représentation de la *Vue,* l'illustration de l'*Odorat* [Figure 4] ne montre pas la dame se servant de ses propres sens physiques, évoquant implicitement l'expérience sensuelle par les fleurs et plus explicitement par le singe qui flaire une rose volée d'un panier. Bien que les fleurs soient utilisées souvent pour signifier le sens olfactif, ici la dame s'en sert pour tresser une couronne. Il pourrait donc s'agir encore de la modération nécessaire dans l'utilisation des sens physiques enrichi d'une éventuelle référence à des vertus plus précises. L'honneur et l'amour, deux qualités symbolisées par les fleurs dans le contexte de la noblesse, figurent également dans le portrait de la perfection féminine.

L'honneur, synonyme de bonne renommée, est un concept très présent dans la littérature didactique[1600]. Affaire personnelle et familiale, l'honneur repose en grande partie sur le comportement de la femme vertueuse défini surtout par la chasteté. Le Chevalier de la Tour Landry rappelle que « la bonne dame qui…est renommée en honneur et en bien » travaille « a tenir nettement son corps et son honneur »[1601]. Pour donner forme à ce concept, il souligne les conséquences néfastes pour les filles déshonorées avec des cas concrets[1602]. Christine de Pisan

[1598] *Cf. supra,* p. 146-147.

[1599] D'autres personnifications ayant le miroir pour attribut, telles que prudence, bonne renommée et bien sûr la chasteté, seraient complémentaires à l'image féminine idéale. *Cf. infra,* p. 425-427.

[1600] A.-M. de Gendt, *Stratégies éducatives pour nobles damoiselles...*, p. 65.

[1601] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 225.

[1602] Les récits de « la fille du roy de Dannemarche, qui perdit le roy d'Angleterre par sa folle contenance » (p. 25-28) et « Comment la fille du roy d'Arragon par sa folle manière perdy le roi d'Espaigne » (p. 30-32), mettent en scène des personnages féminins dont le comportement offensif leur coûte un mariage honorable. L'impact de ces histoires devient plus percutant grâce à l'expérience personnelle du père-auteur qui raconte comment il a lui-même refusé la main d'une fille en raison de la « legière manière » de celle-ci (p. 28-29). *Ibid.,* p. 25-32.

assimile l'honneur explicitement à l'odeur. Les bienfaits de l'honneur ne se limitent pas à celle qui jouit de sa bonne renommé, car cette vertu :

> …sert et pres et loing [et] eslieve son honneur par toute la terre. Et est ainsi de bonne renommee en une personne comme se il estoit possible que du corps d'une creature ysist si grant odeur qu'elle s'espandist par tout le monde, si que toutes gens la flairassent : tout ainsi par l'odeur de la renomme qui par tout court d'une valable personne, toutes gens peuent avoir le goust et le flair de bon exemple[1603].

L'*Odorat* illustré rappelle l'image de cette « si grant odeur » répandue par l'honneur, alors que le singe sur le banc peut être rapproché de ceux qui « peuent avoir le goust et le flair de bon exemple ». Tout comme la figure simiesque du panneau du *Goût*, le singe est ici plus qu'une illustration explicite du sens physique : symbole de la nature humaine, il peut éventuellement apprendre du comportement honorable de la dame. Dans son traité, Anne de France s'appuie plusieurs fois sur le concept de l'Honneur (ou Bonne Renommée) et démontre que cet état résulte d'un comportement modèle défini par certaines vertus. Le parangon féminin acquiert « honorable bruit[1604] » et aura droit à « gloire éternelle[1605] » grâce à ces qualités de douceur, d'humilité, de courtoisie et de chasteté. Comme le chapelet de vertus du prince parfait décrit par Christine de Pisan[1606], la noblesse féminine est également « aournée de vertus[1607] ». Attribut non seulement de Dame Honneur [Figure 73], la couronne de fleurs est également associée à Dame Vertu[1608] : dans le *Chapelet des Dames* écrit par Jean Molinet à l'honneur de Marie de Bourgogne, cette figure tresse des fleurs, chacune symbolique d'une vertu spécifique[1609].

Si l'honneur est un objectif primordial de l'éducation féminine, la place de l'amour dans les traités de moralité féminine est plus ambigüe. Bien qu'il s'agisse d'un élément fondamental de la culture nobiliaire, on reconnaît facilement le danger que l'amour présente pour la vertu féminine. Par conséquent, l'amour et l'honneur vont de pair – le premier entraînant souvent la perte du second. Cette question est explorée notamment dans le « débat » entre le Chevalier de la Tour Landry et sa femme, dialogue qui forme le troisième chapitre du livre d'enseignements pour ses

[1603] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 42.

[1604] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 53-54.

[1605] *Ibid.,* p. 131.

[1606] *Cf. supra,* p. 147.

[1607] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 57.

[1608] *Cf. supra,* p. 148.

[1609] La couronne est constituée de marguerites ancolie, rose, ypericon et églantine. Outre le symbolisme floral, ce motif identifie la souveraine célébrée : la première lettre de chaque fleur est une lettre du prénom de la duchesse. *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age,* 1992, p. 821.

filles[1610]. Si le père admet que l'amour ait le pouvoir d'inciter les hommes à se surpasser et qu'il offre un agréable divertissement convenable à la noblesse, son épouse condamne ces pratiques pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les filles amoureuses ne peuvent « jamais servir Dieu de fin cuer[1611] » car sous l'emprise de Vénus, elles se laissent emporter par les sentiments joyeux ou mélancoliques, terribles distractions qui viennent troubler « la foy et le service et la devocion que l'en a vers Dieu[1612] ». Les autres raisons touchent surtout la question d'honneur, qu'il s'agisse des risques posées par les flatteries prononcées par les hommes trompeurs[1613] ou bien des rumeurs qui peuvent être tout autant destructeurs pour l'honneur[1614]. Damoiselles et dames honorables doivent certes faire « bonne chière et liée » mais la fille à marier, comme la femme mariée, met son avenir en péril si elle aime « par amours ». La première court le risque de perdre sa bonne renommée, la seconde de faillir à son seigneur à qui elle doit loyauté et amitié « selon Dieu et le saint sacrement de sainte eglise[1615] ». Madame de La Tour-Landry se sert, comme le fait son mari, d'exemples concrets pour illustrer ses propos, notamment à travers ses propres expériences. Ses avis tranchés sur la question de l'amour courtois, ainsi que son apparente froideur, étonnent le Chevalier qui trouve sa femme « bien male et merveilleuse[1616] ». Néanmoins, les propos de son épouse font écho des leçons exposées ailleurs par le chevalier; les idées de leur mère donnent ainsi plus de force aux modèles de comportement que les filles doivent reproduire afin de maintenir l'honneur personnel et familial[1617].

A leur tour, Christine de Pisan et Anne de France se méfient de l'amour courtois en raison du danger qu'il pose à l'honneur, mais elles promeuvent le vrai amour vertueux du mariage. Selon Christine « la noble princepce qui en toutes choses vouldra suivre la regle d'onneur se maintendra

[1610] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 246-265.

[1611] *Ibid.,* p. 249.

[1612] *Ibid.,* p. 250.

[1613] *Ibid.,* p. 251-252.

[1614] *Ibid.,* p. 259.

[1615] *Ibid.,* p. 258.

[1616] *Ibid.,* p. 253 et p. 261.

[1617] En réalité, ce passage ne représente pas la transcription d'une vraie conversation entre père et mère, mais plutôt une astuce pédagogique. Ce dialogue permet de montrer aux lectrices que leurs deux parents partagent les mêmes idées. Bien que le chevalier semble jouer l'avocat du diable en incitant des propos véhéments de son épouse, son épouse ne fait que de réitérer les idées exposées ailleurs par son mari. Que son repositionnement résulte d'une subtilité psychologique ou d'une technique de rhétorique, le Chevalier se positionne comme modéré et raisonnable dans son approche pédagogique, rendant l'essence de ses leçons plus accessibles pour les jeunes filles qu'il éduque. D. Bohler, « Père, mère et filles : les gestes du désir dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, » *Cahiers de Recherches médiévales* (*XIII^e^-XV^e^ s.),* volume IV, année 1997, « Etre père à la fin du Moyen Age, » sous la direction de Didier Lett, p. 73 et p. 77.

vers son seigneur… en toutes le manieres que bonne foy et vraye amour en tel cas commande[1618] ». Plus loin elle traite de la question de l'amour charnel dans un chapitre sur le gouvernement des femmes de cour[1619]. Ici, l'auteur condamne les plaisirs courtois en raison des dangers auxquels ils exposent la vertu féminine et n'autorise que des jeux honnêtes, des « dances ou autres esbatemens gracieusement et sans lubrece[1620] ». Si Christine emprunte les arguments classiques en faveur de l'amour[1621], c'est pour mieux démontrer le grand péril que l'amour présente à l'honneur féminin[1622], en raison du comportement dangereux[1623], des rumeurs[1624], des paroles trompeuses des amants[1625]– bref, les mêmes arguments avancés par Madame de la Tour Landry. Dans les chapitres qu'elle écrit sur l'amour, Anne de France fait écho du *Livre du Chevalier de la Tour Landry* et surtout du *Livre des trois vertus*[1626]. Comme Christine, elle recommande « le parfait amour » vertueux du mariage à sa fille, et ensuite la met en garde contre « cet autre amour » qui « n'est que faulce deablerie et ypocrisie, laquelle [elle] commande [à sa fille de] fouyr »[1627].

Bien que la dame au chapelet dans la tenture Le Viste reproduise un motif vu maintes fois dans l'illustration des *artes amandi*, il est difficile de remettre en question sa vertu. D'abord (on le répète), sa chasteté ou virginité est confirmée par le jardin clos et la licorne qui protège le lieu et ses occupants. En comparant cette scène à des sujets similaires mais sans aucun doute issu du contexte courtois, on voit que la dame ne pratique pas les arts de l'amour car il manque un élément indispensable à ceci – un amant. L'échange de chapelets entre amoureux est, certes, une représentation des plus communes dans le repertoire courtois. Mais à la différence des illustrations

[1618] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 53.

[1619] *Ibid.,* p. 72-73.

[1620] *Ibid.,* p. 73

[1621] « …ne vous fiez es foles pensees que pluseurs joennes femmes ont, qui se donnent a croire que ce n'est point de mal d'amer par amours, mais qu'il n'y ait villennie…et que on vit plus lieement et que de ce faire on fait un homme devenir vaillant et renommé a tousjours mais. Ha ! ma chiere dame, il va tout autrement. » *Ibid.,* p. 113.

[1622] Christine évoque les exemples « de telles grandes maistresses…qui pour seulement estre soupeçonnees de telle amour, sans que la verité en fust oncques atteincte, en perdoient honneur et la vie ». La perte d'honneur affecte toute la famille et l'entourage de la femme déchue, car les enfants d'une dame déshonorée peuvent être soupçonnés d'illégitimité. *Ibid.,* p. 113.

[1623] Christine note d'abord que la « contenance » de la dame amoureuse est changeante (p. 110-111) et surtout que l'amour est une forme de servitude, non seulement parce qu'il préoccupe, mais surtout parce que la dame sera à la merci de tous ceux qui gardent ses secrets honteux (p. 118-119). *Ibid.,* p. 110-111 et p. 118-119.

[1624] *Ibid.,* p. 114.

[1625] *Ibid.,* p. 115

[1626] Ces deux ouvrages constituent deux sources probables pour la duchesse dont les bibliothèques contenaient les œuvres de Christine de Pisan et le *Livre du Chevalier de la Tour Landry . Cf. supra* note 1536 et note 1541.

[1627] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 31.

du *fin'amor* contemporaines [Figure 216 & Figure 217], le panneau de l'*Odorat* présente une dame seule, tout comme l'image du mois d'avril dans les *Heures d'Anne de Bretagne* [Figure 106]. Ces deux exemples empruntent la connotation aristocratique du motif courtois, mais rapproche le sujet féminin du champ sémantique de vertu représentée par le jardin clos où se situe l'action. Rencontré dans moults contextes, le motif du chapelet offre diverses significations ; dans le domaine de la représentation de la femme, il devient l'attribut de la femme vertueuse, constituant un moyen efficace pour communiquer plusieurs principes liés à l'éducation féminine et à la noblesse.

v. Le Toucher

Le panneau du *Toucher* [Figure 5] met en scène un personnage féminin dans une posture décidemment masculine, rappelant l'image du chevalier armé. Nonobstant cette référence à une masculinité idéale, une telle représentation correspond également à des modèles féminins rencontrés dans la littérature didactique. On reconnaît facilement un lien visuel entre cette dame et la représentation des Preuses[1628]. La force héroïque suggérée ici est aussi une caractéristique de la femme vertueuse dont la bonne réputation est construite et préservée par sa chasteté. Le Chevalier de la Tour Landry compare donc les efforts de la femme qui s'évertue à rester chaste aux exploits périlleux qui méritent honneur et bonne renommée au preux[1629]. Avec son digne maintien et ses armes de guerrier, la dame du *Toucher* caractérisée par le courage du lion et la pureté de la licorne qui l'accompagnent dans le jardin clos, semble bien illustrer la « preude femme » du Chevalier de la Tour Landry. Celle-ci :

> …met paine et travail à tenir nettement son corps et son honneur, et refuse sa juennesce les faulx delis et folles plaisances dont elle puet recovrer et recevoir blasme. Comme…dit du bon chevalier qui telle peine sueffre pour estre mis ou nombre des bons, ainsi le doit faire toute bonne femme et bonne dame et y penser… [1630]

L'assimilation de l'idéal de la virginité à l'image de la guerrière est évidente dans certaines caractérisations des vierges martyres comme sainte Ursule [Figure 194] qui reproduit la même pose et tient les armes chevaleresques, tout comme la dame du *Toucher*.

vi. A MON SEVL DESIR

Le sixième panneau [Figure 6] de la tenture de la *Dame à la licorne* offre, comme les cinq autres, une variété de lectures possibles. Cette scène a déjà été étudiée pour identifier les différents

[1628] *Cf. supra,* p. 307.

[1629] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 225

[1630] *Ibid.,* p. 225.

idéaux qui y sont illustrés dans le contexte d'une noblesse parfaite, et ces mêmes concepts apparaissent souvent dans les recommandations morales adressées aux femmes. Si le Chevalier de la Tour Landry évoque la vertu cardinale de charité[1631], Christine de Pisan et Anne de France y ajoute la vertu sociale de largesse ou libéralité, essentielle à l'identité nobiliaire. Pour Christine, la sage princesse doit pratiquer charité et largesse, en faisant des « dons…hors de l'ordre commun » mais toujours guidés par la discrétion et la prudence. Il s'agit non seulement du devoir chrétien de secourir les démunis, mais également « une des choses du monde qui plus essauce la renommee des grans seigneurs et dames[1632] ».

Conclusion éventuelle à l'allégorie des cinq sens, ce panneau peut illustrer le sixième sens qui assure la bonne utilisation des facultés. Qu'il s'agisse de l'entendement, de la raison ou du cœur qui domine les sens et informe les choix nécessaires à une vie vertueuse, cette idée est très courante dans la littérature didactique. Le Chevalier de la Tour Landry développe une longue exposition opposant la vie guidé par le vice à celle de la vertu pour arriver à la source de la perdition et de la nature féminine – « Eve nostre première mère » et ses « folies »[1633] . Le père-auteur commence par évoquer le choix entre le bien et le mal qui se présente à tous, notant que la plupart des gens « se gouverne selon le delit de la char et selon la vainne gloire du monde »[1634], mais guidée par l'entendement ou le cœur, la dame du sixième panneau ne fait point ce choix. Opposés à la longue liste des pécheurs qui suit, il y a ceux qui « ont plus le cuer et l'esperance en Dieu »[1635] : leurs vertus sont celles que l'on peut voir incarnées par les dames de la tenture qui utilisent leur sens de manière honnête et chaste. Le lien entre le péché et les sens physiques est très clairement établi par le Chevalier de la Tour Landry lorsqu'il décompose l'acte d'Eve en neuf « folies » partagées entre des comportements négatifs typiquement féminins (désobéissance, bavardage) et l'utilisation imprudente des sens physiques. La bonne utilisation de ceux-ci est donc essentielle à la préservation de la vertu et l'honneur féminins : l'éventuel choix illustré par le sixième panneau résume les considérations spirituelles et rationnelles d'une telle victoire sur le corporel.

D'autres pédagogues avancent la vertu de tempérance (sobriété ou modération) comme le moyen de surmonter les tentations sensuelles et de garantir le salut du corps et de l'âme. A cette fin, Christine de Pisan consacre un chapitre à la nécessité pour la princesse de « attraire a soy toutes

[1631] Au lieu proposer une définition de la charité, le Chevalier de la Tour Landry illustre cette qualité avec des exemples de l'Ancien Testamet, des Evangiles et des vies de saintes. *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 169-173.

[1632] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 77.

[1633] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 82-97.

[1634] *Ibid.,* p. 82.

[1635] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 83.

vertus »[1636], ce qui passe par le fait d'être « bien informée par bons sages que est bien et que est mal, afin que le bien puist eslire et le mal eschiver[1637] ». La dame vertueuse dépend autant de son entendement que de son cœur pour faire le bon choix que l'on veut voir illustré par ce sixième panneau ; et la vie idéale, d'après Christine, se constitue des vertus que l'on voit incarnées par les dames des autres panneaux. Or, dans le *Livre de trois vertus*, Dame Prudence recommande deux vertus fondamentales à la princesse qui souhaite maintenir non seulement la santé mais surtout l'honneur – chasteté et sobriété, deux éléments signifiés constamment à travers la tenture Le Viste.

Un siècle plus tard, Anne de France recommande la vertu et la modération à sa fille, et ces deux qualités sont preuve d'entendement car elles « sont cause de réduire les folz désordonnez en leur charnalité, à bonne voye[1638] ». La duchesse de Bourbon est très explicite lorsqu'elle note qu'en « toutes choses le moïen est vertueux[1639] ». Ce juste milieu est par ailleurs « honorable » et mérite à celle qui l'emprunte d'acquérir « la grâce de Dieux, et l'amour de ses amys, pour laquelle avoir on doit mectre peine de soy gouverner par leur conseil[1640] ». Cet honneur se gagne également par la vertu de celles qui « sçavent vivre en purité de conscience et chasteté[1641] ». Elles mériteront non seulement honneur et louanges qui peuvent être symbolisés par la tente du sixième panneau[1642], mais aussi la gloire éternelle[1643].

L'honneur (ou la bonne renommée) est non seulement une autre valeur au cœur de l'identité nobiliaire[1644], mais aussi un principe fondamental dans l'éducation féminine[1645]. L'obligation de maintenir la bonne réputation incombe aux hommes et aux femmes. Or, pour celles-ci le poids du devoir est particulièrement lourd en raison des paradoxes définissant la femme parfaite (par exemple la chaste procréatrice[1646]) et de la misogynie des attitudes les plus répandues. Par conséquent, la perception que les femmes pourvues de toutes ces qualités soient rares fera de la femme vertueuse une figure admirable à célébrer. Comme l'explique le Chevalier de la Tour Landry :

[1636] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 28-33.

[1637] *Ibid.,* p. 28-29.

[1638] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 131.

[1639] *Ibid.,* p. 92.

[1640] *Ibid.,* p. 119.

[1641] *Ibid.,* p. 129.

[1642] *Cf. supra,* p. 114.

[1643] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 131.

[1644] *Cf. supra,* p. 138-139.

[1645] *Cf. supra,* p. 338.

[1646] F. Sinclair, « Defending the Castle...», p. 9.

> Nulle chose n'est si noble que de bonne femme, et playst à Dieu et aux angels en partie plus que l'omme, et doit avoir plus de merite, selon rayson, pour ce que elles sont de plus foible et legier couraige que n'est l'homme, c'est-à-dire que la femme feust traitte de l'omme, et, de tant comme elle feust plus foible et elle puet bien resister aux tamptacions de l'ennemy et de la chair, et, en l'aventure, de tand doit-elle avoir plus grant merite que l'omme[1647].

Le seul désir pourrait donc être la volonté de vaincre les sens physiques et de préserver l'honneur personnel et familial, ce qui peut s'illustrer de différentes manières. Selon le proverbe conteporain, « Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée[1648] ». En rangeant la somptueuse chaîne[1649], la dame préfère l'honneur aux choses matérielles et illustre la victoire de la vertu sur la tentation. En revanche, elle peut également recevoir le coffret comme signe de son honneur, car celui-ci est aussi décrit comme un trésor précieux. En recommandant la vie vertueuse à sa lectrice, Christine de Pisan s'exclame « O le tres grant tresor a princepce ou halulte dame que bonne renommee ![1650] ». Anne de France à son tour incite sa fille à prier Dieu et la Vierge Marie afin qu'elle puisse vivre « en toute purité et netteté » et préserver l'honneur, ce « trésor précieux, lequel doit estre gardé chèrement »[1651]. Il s'agit d'une richesse plus chère que les biens mondains, car « le tresor commun ne la puet servir qu'environ elle, mais cellui de bonne renommee lui sert et pres et loing, qui eslieve son honneur part toute la terre[1652] ». Ce trésor est à la fois l'honneur et celle qui le possède, car « il est ainsi que toute femme honourable, bonne et sage doit estre reputee comme un beau tresor et une notable et singuliere chose digne d'onneur et de reverence[1653] ». Placée ainsi devant la tente, signe de distinction et de prestige, la belle dame vertueuse du sixième panneau reçoit son attribut – le trésor qui symbolise à la fois sa personne et sa bonne renommée.

Le désir de préserver vertu et honneur féminins concerne non seulement celle qui doit se maîtriser, mais aussi celui qui enseigne et transmet les leçons de vie. En particulier, les pédagogues écrivant pour leurs propres enfants ou membres de leurs familles expriment constamment leur propre désir de voir leurs enfants faire les bons choix dans la vie. Tel est l'objectif explicité au début du livre du Chevalier de la Tour Landry qui compose son ouvrage dans le but d'éduquer ses filles

[1647] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 234.

[1648] E. Bourassin, *Pour Comprendre le XV^e^ Siècle*, p. 78.

[1649] Carl Nordenfalk identifie cette parure précisément comme une ceinture. C. Nordenfalk, 1985, p. 9.

[1650] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 42.

[1651] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 126-127.

[1652] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 42.

[1653] Ces paroles de Christine inspirent sans doute Anne de France dans ses admonitions contre la coquetterie, lorsque la duchesse note que « le plus noble et plaisant trésor qui puisse estre en ce monde, est de veoir une femme de grand façon belle, jeune, chaste, et bien moriginée ». C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 133 ; *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 30.

comme « tout père et mère selon Dieux et nature doit enseignier ses enfans et les destourner de male voy et leur monstrer le vray et droit chemin, tant pour le sauvement de l'ame et l'onnour du corps »[1654]. Résultat d'une éducation réussie, un tel comportement vertueux et le discernement moral qu'il décrit rappellent clairement l'allégorie des sens physiques dominés par la faculté supérieure du sixième panneau. L'autre résultat de l'accomplissement du devoir parental d'éduquer ses enfants est la « si parfaite joye » que le chevalier imagine si ses enfants « se tournoyent à bien et à honnour en Dieu servir et amer » [1655]. Pour Anne de France, « en ce monde n'a telle joie au père et à la mère que avoir enfans saiges et bien endoctrinez[1656] » ; elle conseille donc à sa fille, future mère, de ne rien demander à Dieu à propos de ses enfants sauf qu'ils soient bons et vertueux[1657]. Associés aux signes d'honneurs tels que le trésor et le pavillon brodé, la dame du sixième panneau est célébrée pour sa vertu et sa noblesse : elle est l'incarnation d'une éducation réussie, unique désir du bon père.

En fin de compte, les six personnages principaux de la tenture peuvent s'interpréter comme l'illustration du résultat escompté par un père soucieux de projeter non seulement une image de sa propre noblesse, mais aussi un modèle utile pour celles qui doivent perpétuer et maintenir l'honneur familial. Ce seul désir, comme l'éducation féminine à la fin du Moyen Age, exprime un autre objectif : faire de ses filles de bonnes épouses. En cherchant à cultiver et préserver la vertu féminine, les pédagogues préparent les filles à la responsabilité qu'elles doivent assumer en tant que membres d'une classe sociale et en tant que femme – le mariage. Compte tenu de l'importance des alliances matrimoniales dans les stratégies sociales des élites laïques et des rôles féminins au sein de la famille, il semble pertinent d'explorer la possibilité que le seul désir exprimé soit une autre préoccupation du père noble – que sa fille fasse bon mariage.

C. Les mariages des filles de Jean Le Viste IV

L'idée qu'un mariage soit la motivation pour la commande de la tenture Le Viste a été reprise plus d'une fois et autant rejetée[1658]. La faiblesse définitive des efforts pour situer la *Dame à la licorne*

[1654] *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 4-5.

[1655] *Ibid.,* p. 4.

[1656] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p 104.

[1657] *Ibid.,* p. 103.

[1658] Les défenseurs de cette thèse sont nombreux : H. Martin, *« La Dame à la licorne »*, p. 148 ; C. Nordenfalk, « Les Cinq Sens… », p. 27 ; *id.* « Qui a commandé… », p. 53-55 ; *id*., « The Five Senses… », p. 8 ; K. Gourlay, *« La Dame à la licorne … »*, p. 67. Or, les arguments basés sur les règles de l'héraldique ont été répétés plus d'une fois : A. Erlande-Brandenburg, « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », p. 167-168 et 1989, p.

dans un contexte nuptial est l'identification des tapisseries comme un cadeau de noces fait par un homme à son épouse. En effet, l'iconographie de l'amour courtois, vraisemblablement présent à travers la série, serait adaptée à un éloge de la bien-aimée du commanditaire. Par ailleurs, les cadeaux somptuaires, y compris les tapisseries, jouent un rôle important dans le mariage aristocratique à la fin du Moyen Age : la nouvelle épouse est célébrée par son trousseau qui matérialise le prestige de ses parents ; les cadeaux reçus du mari indiquent, quant à eux, l'honneur dont elle jouira dans sa nouvelle famille[1659]. Mais s'il s'agissait bien d'un monument célébrant une union particulière, l'écu non seulement de l'homme mais aussi celui de son épouse figureraient dans la série, pratique témoignée par l'exemple de tapisseries aux armoiries de couples mariés [Figure 8 & Figure 79].

Il est impossible d'accepter l'hypothèse que les tapisseries ont été conçues comme cadeau de noces. Néanmoins dans l'hypothèse que Jean IV en soit le commanditaire, il ne faut pas écarter définitivement la possibilité que les mariages imminents de ses filles aient pu influencer la conception et la réception de l'iconographie de la tenture. La tenture n'a certes pas été commandée expressément pour les noces de l'une ou l'autre fille, mais que cette œuvre (que l'on voit comme revendication de statut social[1660]) puisse contribuer à ses ambitions réalisées par la stratégie matrimoniale. Même si son imagerie était parfaitement indépendante des mariages, il est probable que Jean Le Viste ait déployé sa tenture lors des fêtes de noces, car au-delà de son éventuel rôle décoratif, la *Dame à la licorne* projetterait une série d'images riches et polyvalentes qui auraient leur place dans la célébration d'un mariage. Une image de noblesse suggestive de féminité parfaite peut servir l'ambition sociale du commanditaire non seulement en rattachant les idéaux illustrés à sa personne et à sa famille à travers les armoiries, mais aussi en promouvant ses filles en tant que futures épouses. Le mariage de ses filles est à la fois une marque d'honneur pour Jean Le Viste IV et un moyen de consolider ses avancées socioprofessionnelles, puisque ses gendres seront d'utiles appuis dans le milieu royal et reflètent la dualité de son identité.

1. *Jean Le Viste IV : fin de carrière, fin de vie, fin des ambitions ?*

Né vers 1435, sans doute peu après le mariage de ses parents en 1434, Jean Le Viste décède le 1 juin 1500 âgé d'environ 65 ans. S'il en est bien le commanditaire, l'époque de réalisation de la tenture de la *Dame à la licorne* coïncide avec les dernières années de sa vie. A l'apogée de sa

66-67 ; G. Souchal, « 'Messeigneurs Les Vistes' … », p. 212-215 ; F. Joubert*, La Tapisserie médiévale au musée de Cluny,* p. 91; C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 355.

[1659] D. O. Hughes, « Regulating Women's Fashion, » dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (USA): The Bellknap Press, 1992, p. 141.

[1660] *Cf. supra,* p. 114-115.

carrière, il se retrouve sans héritier mâle et donc dans l'obligation de céder les armoiries pleines ainsi que certaines propriétés familiales (comme la maison ancestrale de la rue du Palais à Lyon) à une branche cadette de sa famille[1661]. Mais la fin d'une lignée ne signifie pas la fin des ambitions, et les destins de Claude et Jeanne Le Viste deviennent le moyen de continuer les ambitions familiales. Avec trois filles, le mariage est une obligation qui s'impose pour Jean IV à l'époque même où il aurait fait réaliser la tenture de la *Dame à la licorne.* Bien que sa lignée personnelle s'éteindra par manque d'héritier mâle, les noces de Claude et Jeanne, comme la tenture de la *Dame à la licorne*, seraient un dernier moyen pour Jean IV d'afficher sa réussite socioprofessionnelle et d'avancer ses ambitions. Point d'orgue d'une éducation réussie, la réalisation d'un mariage convenable pour ses filles représente un des accomplissements les plus honorables pour un père noble. Ces alliances continuent et consolident la montée sociale commencée par la famille au XIV^{e} siècle.

Pour les femmes à la fin du Moyen Age, le mariage est une source de prestige et une garantie de sécurité, surtout parmi la noblesse[1662]. En plus d'être un confort psychologique et matériel, il s'agit du moyen de salut pour les « filles d'Eve » qui se rachètent en accomplissant le devoir conjugal d'utiliser leur corps pour satisfaire le mari et produire des héritiers légitimes[1663]. Parmi les couches supérieures de la société, la motivation prénuptiale à cette époque est donc surtout d'ordre économique et sociopolitique[1664]. La dot est une source d'enrichissement potentiel ; grâce au lien créé entre deux familles partageant un certain nombre d'intérêts communs, l'union matrimoniale est un puissant moyen d'avancement social. Les mariages des deux filles aînées de Jean Le Viste, Claude avec le noble Geoffroy de Balsac et Jeanne avec l'influent parlementaire Thibaut Baillet, semblent être réglés par ces facteurs.

Or, le mariage aristocratique est également une affaire de transfert de propriété, ce qui motive les héritages endogames tendant à exclure les cadets et les filles des successions terriennes que l'on espère préserver au sein d'une même famille[1665]. Préférant des dots constituées de biens meubles ou d'argent, la noblesse favorise ses fils (surtout aînés) avec l'héritage des terres. Cependant, Jean Le Viste IV n'a pas la possibilité de maintenir son patrimoine ancestral ni ses domaines personnels au sein de sa famille immédiate. Selon le testament de son grand-père, l'héritage paternel ne peut point échoir à une femme ; à moins de favoriser un cousin ou un neveu Le Viste au détriment de ses propres filles, les biens acquis par son héritage maternel finiront entre les

[1661] *Cf. supra,* p. 182.

[1662] J. Solé, *Être femme en 1500: La vie quotidienne dans le diocèse de Troyes*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2000, p. 143-144.

[1663] D. Lett, « Comment parler à ses filles ? », p. 80.

[1664] J. Verdon, *Le Plaisir au Moyen Age*, p. 25.

[1665] *Cf. supra,* p. 317 ; E. Koch, « Entry into Convents… », p. 107-108.

mains de ses gendres. Grâce à ce patrimoine constitué de la fortune et les seigneuries personnelles de Jean IV, les filles de celui-ci sont de bons partis offrant argent et terres à leurs futurs maris. Au lieu de mettre en place une règle de dévolution masculine pour maintenir ses propriétés au sein de sa famille paternelle, Jean Le Viste se sert de son patrimoine à la fin de sa vie pour contracter de beaux mariages pour ses filles. Sa stratégie augmentera son honneur ainsi que celui de ses enfants : ceux-ci seront garantis d'une vie convenable à leur rang social, et leur père, ayant accompli son devoir de trouver un mari digne de ses filles, sera l'ascendant d'une éventuelle lignée prestigieuse.

2. *Les époux de Claude Le Viste : Geoffroy de Balsac et Jean de Chabannes*

De ses trois filles, seules deux ont certainement été mariées[1666]. L'aînée, Claude est connue notamment à travers les traces écrites laissées du fait de ses deux mariages. Son premier mari, Geoffroy de Balsac est issu d'une vieille lignée auvergnate dont le patronyme se réfère au hameau situé aujourd'hui dans la commune de Saint-Géron (Haute-Loire). Grâce à leur dévouement à la cause royale, les Balsac sauront accumuler la fortune et le prestige qui leur évitent de tomber en ruine pendant la Guerre de Cent Ans. Le grand-père de Geoffroy, Jean I^{er}, se fait remarquer pour ses exploits militaires contre les anglais et pour son allégeance à Charles VII. Nommé grand-maître de l'hôtel du roi, il est entouré d'autres membres de sa famille dans ce milieu, ses beaux-frères Jacques et Antoine de Chabannes étant non seulement de grands héros militaires mais aussi respectivement grand-maître de France et grand-panetier du Roi.

Roffec II (vers 1420/1430 – 25 octobre 1473), père de Geoffroy de Balsac, commence sa carrière au service du duc de Bourbon qu'il sert, non pas avec les lois comme Jean Le Viste IV, mais avec les armes. Grâce à cette position et à ses capacités militaires, Roffec II récupère la moitié de sa seigneurie de Châtillon qui appartenait à la famille Jossard. Ayant reçu l'ordre du duc d'attaquer les Jossard, Balsac est récompensé pour sa victoire avec la pleine possession du domaine de Châtillon dont une moitié constituait la dot de sa femme Jeanne d'Albon qu'il avait épousée le 16 février 1453[1667]. Comme son seigneur, Roffec II embrasse la cause de la Ligue du Bien Public, mais son opposition à Louis XI sera de courte durée. S'étant finalement rallié au roi, il est nommé sénéchal de Beaucaire le 11 juin 1465, la première d'une longue série d'appointements militaires au sein de l'armée royale[1668]. Il participe ainsi aux différentes campagnes contribuant à la réduction de grands

[1666] La benjamine Geneviève est décédée jeune. BnF, ms Fr. 7553 f° 777 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris ...*, p. 197.

[1667] J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XV^{e} siècle », *Châtillon et sa région : Histoire du départment du Rhône*, Actes des journées d'études 1991, Lyon, Union des sociétés historiques du Rhône/Archives départementales du Rhône, 1992, p. 56.

[1668] *Ibid.,* p. 56-60.

feudataires : entre 1471 et 1473, il joue un rôle important dans le long siège menant à la capitulation de Lectoure dans le conflit avec Jacques V d'Armagnac ; aux mois de juin et juillet 1472, il lutte contre Charles le Téméraire à Beauvais, puis en août contre les armées de François II de Bretagne à Ancenis.

Outre ces déplacements, Roffec II séjourne fréquemment dans la ville de Lyon du fait de sa charge de capitaine général du quart de l'armée des francs-archers pour la région du sud-est du royaume. Non seulement recevra-t-il de nombreux émoluments de la part du consulat lyonnais[1669], mais aussi il devient voisin de la famille Le Viste lorsque le 13 mai 1471[1670] il acquiert le domaine de la Rigaudière « joignant au chemin traversant de Bellecourt[1671] » [Figure 189]. Décédé le 25 octobre 1473, Roffec II sera inhumé dans l'église Saint-Julien de Brioude dans la région dont sa famille est originaire[1672]. De son mariage avec Jeanne d'Albon, Roffec II laissent sept enfants – deux garçons et cinq filles[1673]. L'aîné, Roffec III fera une carrière militaire comme son père ; contrairement à celui-ci, il laisse peu de traces en dehors de sa mort lors de la campagne bretonne entreprise par Charles VIII aux mois de juillet et août 1490[1674].

Etant le deuxième des sept enfants de Roffec II et Jeanne d'Albon mariés en 1453, Geoffroy de Balsac est probablement né vers 1455-1460. Au décès de son père en 1473 il prend les titres de seigneur de Montmorillon et de Saint-Clément ; ses domaines s'accroissent suite à la mort prématurée de son frère Roffec III qui, n'ayant pas d'enfants, lègue tout à son frère. Il acquiert ainsi les seigneuries de Châtillon d'Azergues et de Bagnols et le domaine de la Rigaudière à Lyon. Après son enfance passée à la cour de Charles VIII en tant que page[1675], Geoffroy de Balsac intègre la maison du roi servant de premier valet de chambre et de chambellan[1676]. Malgré le passé illustre de sa famille, il ne se distinguera jamais sur le champ de bataille : chevalier de nom seulement, Geoffroy

[1669] Outre le remboursement des « dépenses faites à l'hôtel du Chapeau Rouge par noble homme messire Ruffet, Chevalier, seigneur de Balsac et sénéchal du Beaucayre » (CC 428 n° 1, Quittance des dépenses faites à l'hôtel du Chapeau Rouge par Roffec de Balsac, datée du 8 mars 1466), la ville de Lyon lui fait différents dons gracieux comme les 5 aunes « de drapt de soye veloux » (CC 431 n° 9, don de 5 aulnes de velours fait à Roffec de Balsac, mandat daté du 26 juillet 1466) ou encore les dix aunes « de drapt de soie de Damas » (CC 440 n° 30, mandat daté du 28 juillet 1471). Arch. mun. Lyon .

[1670] J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 59.

[1671] Arch. Mun. Lyon, CC 8-2 f° 26v.

[1672] A. Vachez, *Châtillon d'Azergues, sa chapelle et ses seigneurs*, deuxième édition, Lyon, Librairie ancienne d'Auguste Brun, 1883, p. 26.

[1673] Anne épouse Guillaume de Joyeuse ; Marie épouse Louis de Malet, seigneur de Graville, amiral de France ; Philippine épouse Louis de Montlaur en 1497 ; Marguerite épouse Philippe de Lespinasse ; Antoinette est religieuse à l'Ordre de Fontevrault à Varinville. *Ibid.,* p. 26-27.

[1674] J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 61-63.

[1675] A. Vachez, Châtillon d'Azergues... *Châtillon d'Azergues...*, p. 28.

[1676] J. Odin, « Claude LeViste, Châtelaine beaujolaise… », p. 25.

de Balsac « marque une période plus calme » dans l'histoire de sa famille[1677]. Il jouit tout de même d'une certaine faveur royale. En 1484 Charles VIII accorde une foire au bourg de Saint-Clément et en 1488 lui offre les biens confisqués au disgracié Jean Boudet. Enfin le 30 octobre 1490, le roi lui fait l'honneur de faire escale au château de Bagnols sur le chemin qui le mène à Lyon[1678]. Le 4 janvier 1492 [n. st.], Geoffroy de Balsac épouse Marie de Montbéron[1679] ; or, cette union n'a duré que très peu de temps car l'année suivante, il convole avec Claude Le Viste.

C'est donc le 26 août 1493 que la fille aînée de Jean Le Viste IV sera « mariée par contrat reçu Moine, notaire, à noble et puissant seigneur Geoffroy de Balzac, chevalier, seigneur dud. lieu de Balzac, de Prillat, de St Martin, de Bunzac, Chatillon d'Azergues, de Baignoulx et Montmorillon, conseiller du roy et son chambellan »[1680]. Claude sera richement dotée : de sa famille elle reçoit 25.000 livres[1681] ; son futur époux lui promet la terre de Montmorillon et 600 livres de rente[1682]. Bien qu'elle ne soit pas issue d'une vieille lignée d'épée, Claude Le Viste est un parti intéressant non seulement pour la fortune qu'elle apporte à son mari, mais aussi pour ce que représente son père en tant qu'officier éminent. Par ailleurs, Claude sera l'héritière principale de Jean IV qui lui lègue notamment les seigneuries d'Arcy et de la Bussière[1683], compléments idéaux aux biens des Balsac. Situés de part et d'autre des frontières partagées par la Bourgogne, le Lyonnais et le Bourbonnais, les propriétés Le Viste s'ajoutent stratégiquement au domaine centré sur les châteaux de Bagnols et Châtillon que Geoffroy de Balsac semble préférer à ses terres auvergnates[1684].

Le couple Le Viste-Balsac entreprend de nombreux projets de construction et de rénovation dans leurs seigneuries, mettant au goût du jour les édifices et marquant ainsi leurs territoires avec des signes de propriété. Claude Le Viste et son mari termineront les projets commencés par le père de celle-ci au château d'Arcy et dans la chapelle seigneuriale dans l'église de Vindecy[1685] ;

[1677] J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 63.

[1678] A. Vachez, *Châtillon d'Azergues…*, p. 28.

[1679]Son mariage avec Marie de Montberon fait de Geoffroy de Balsac, beau-frère de son propre cousin, Jacques II de Chabannes, mari de Jeanne de Montbéron J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 64.

[1680] Arch. de la Société Eduenne, Autun, fond Cucherat, dossier Arcy, copie du testament de Jean II LE Viste du 18 juillet 1418 et notes compléntaires du f° 5v, cité par J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 425.

[1681] 1.000 livres de cette somme proviennent de son grand-père maternel Mathieu de Nanterre qui les lui lègue hypothéqués sur la seigneurie d'Argigny et de Liergues. J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 425.

[1682] *Ibid.,* p. 425.

[1683] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 240.

[1684] Sans doute en raison d'une plus forte concentration de biens mieux situés près du pouvoir royal qui séjourne souvent à Lyon, le mari de Claude Le Viste vendra Paulhac non loin de Balsac à son oncle Robert de Balsac le 23 janvier 1499. J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 66.

[1685] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 243.

l'implication des époux est évidente dans la présence des armoiries mi-parties à l'emblème Le Viste et Balsac[1686] [Figure 168] qui s'ajoutent aux écus plein de Jean IV [Figure 167][1687]. A Châtillon-d'Azergues, résidence préférée de Geoffroy de Balsac, ils font exécuter d'importants travaux aux côtés nord et sud du château, ainsi que les peintures de la salle de justice et l'élévation d'une nouvelle chapelle sur le côté gauche de l'église seigneuriale dont ils restaurent la façade[1688]. Dans cette demeure seigneuriale on retrouve, comme à Arcy, une répétition prononcée des écus de Geoffroy de Balsac et Claude Le Viste en plusieurs endroits[1689] ; il existe également un fort lien stylistique entre le portail de la chapelle basse à Châtillon [Figure 176] et l'entrée principale du château d'Arcy [Figure 158], les deux structures formées par un cadre ogival relevé de crochets en choux frisé et surmonté de deux pinacles latéraux[1690].

Contrairement à son père qui se distingue par ses exploits martiaux, Geoffroy de Balsac accompagné de sa femme, Claude Le Viste, laisse son empreinte dans la pierre, travaillée dans le style flamboyant du gothique tardif pour marquer ses propriétés de ses signes personnels. L'unité stylistique et héraldique apparaissant en divers endroits contribue à la cohérence de son domaine, qui ponctue régulièrement la zone située au carrefour de trois régions – l'Auvergne, la Bourgogne et le Lyonnais. L'importance que Geoffroy de Balsac y attache se manifeste dans son choix pour l'emplacement de son monument funéraire : au lieu de choisir le berceau familial en Auvergne, il préfère l'héritage maternel de Châtillon-d'Azergues, cœur de son domaine. Décédé le 9 janvier 1510 [n. st.], il y sera inhumé dans la chapelle seigneuriale où sa pierre tombale [Figure 178] reproduit la forme traditionnelle. Habillé en cotte de maille et armures, il repose la tête sur un coussin et les pieds sur un lion avec une épée à sa gauche et son écu surmonté d'un heaume à sa droite. L'inscription entourant la plaque suit la formule courante : CY GIST NOBLE ET PUISSANT SEIGNEU[R] MESSIRE GEOFFRAY DE BALSAC CH[EVA]L[IE]R [ET] S[EIGNEU]R DUDICT LIEU ET DE CHATILLON EN SON VIVANT P[RE]MIER VARLET DE CHA[M]BRE DU ROY CHARLES VIIJE Q[UI] TRESPASSA LE IXE IO[UR] JA[N]VIER MIL VC NEUF. DIEU AYE SON AME.

Geoffroy de Balsac avait testé 6 mois avant son décès, le 9 juin 1509, désignant sa femme héritière universelle[1691]. Le choix de Claude Le Viste comme principal bénéficiaire est pour le moins étonnant, même si le couple n'a pas eu d'enfant. A la fin du Moyen Age dans le lyonnais (région où se situent les biens et le lieu d'enterrement de Geoffroy de Balsac), les testateurs jouissent d'une

[1686] D'azur à trois flanchis d'or au chef de même, chargé de trois flanchis d'azur.

[1687] A. et C.-M Fleury, *Le Château d'Arcy* ..., p. 68.

[1688] A. Vachez, *Châtillon d'Azergues...*, p. 28.

[1689] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy…*, p. 67.

[1690] *Ibid.,* p. 68-69 ; J.-B. de Vaivre, « Messire Jehan LeViste… », p. 425 ; J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 66.

[1691] A. Vachez, *Châtillon d'Azergues...*, p. 29-30.

grande liberté dans la rédaction et l'exécution de leur dernières volontés[1692]. Ainsi, les paysans, artisans ou commerçants laisser souvent l'administration et l'usufruit de leurs biens, ainsi que la tutelle de leurs enfants à leurs épouses. Or parmi la noblesse, les patrimoines sont en règle générale plus strictement séparés, et les femmes sont rarement désignées comme héritière ou administratrice du patrimoine de leur défunt mari[1693]. Les testateurs aristocratiques préfèrent plutôt un parent mâle, même éloigné, afin de garantir la bonne gestion des domaines et de maintenir les terres au sein d'une même famille. Geoffroy de Balsac n'est pas dépourvu de parents masculins, néanmoins il confie son patrimoine considérable à sa femme Claude Le Viste, acte que l'on pourrait éventuellement interpréter comme un signe, sinon d'affection, du moins d'une grande confiance qui existe entre les deux époux. Quoi qu'il en soit, grâce à son héritage composé non seulement du patrimoine paternel mais aussi des seigneuries de Montmorillon, de Châtillon-d'Azergues et de Bagnols légués par son mari, Claude Le Viste redevient un parti très intéressant.

En secondes noces, elle épouse Jean de Chabannes, cousin de son premier mari et frère de Jacques II de Chabannes, maréchal de la Palisse. La fortune de la veuve est sans doute une importante motivation pour celui-ci. Comme les Balsac, les Chabannes offrent l'exemple d'une dynastie d'épée qui réussit à s'élever au « premier rang » de « l'échelle nobiliaire » grâce aux services rendus au roi[1694]. Or, leur âpreté au gain et l'acharnement avec lequel ils cherchent la faveur royale leur méritent le surnom de « vautours de cour »[1695], laissant croire que Jean de Chabannes voit un mariage avec Claude Le Viste comme l'opportunité de récupérer non seulement les biens de son cousin, mais aussi l'héritage non-négligeable légué par Jean Le Viste IV à sa fille. Effectivement, la famille de Chabannes se livrera à une lutte acharnée contre Antoine Le Viste II et sa fille Jeanne afin de récupérer le patrimoine laissé après les disparitions de Claude Le Viste en 1523[1696], et de son second mari en février 1524[1697]. Bien que cette alliance explique la présence de tapisseries apparentées à la *Dame à la licorne* dans la collection d'Eléonore de Chabannes à la fin du XVI^{e} siècle[1698], elle ne sera pas prise en compte dans le présent examen de l'avancement des intérêts

[1692] M.-T. Lorcin, « Retraite des veuves et filles au couvent: quelques aspects de la condition féminine à la fin du Moyen Age », *Annales de démographie historique*, 1975, p. 189-193.

[1693] *Ibid.,* p. 196.

[1694] Ph. Contamine, *La Noblesse au Royaume de France...*, p. 84.

[1695] J. Girel, « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XVe siècle », p. 49.

[1696] C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne* ...», p. 360.

[1697] Jean de Chabannes succombe à une blessure subie à l'épaule lors de la bataille de Robecco, le 24 février 1524. H. de Chabannes, *Histoire de la maison de Chabannes*, I, p. 203.

[1698] *Cf. supra,* p. 7-8.

paternels à travers le mariage des filles. Conclue au plus tard en 1513[1699], l'union Chabannes-Le Viste se situe après le décès de Jean Le Viste IV, donc hors du cadre contextuel de ce sujet. Or, le mariage de Jeanne, deuxième fille de Jean IV, avec Thibaut Baillet date d'avant 1500, marquant ainsi un des derniers efforts dans la stratégie sociale du père. Contemporaines de l'exécution de la *Dame à la licorne*, les noces de Jeanne Le Viste permettent à son père d'avancer ses intérêts, non pas grâce au prestige d'un gendre de la classe d'épée bien introduit dans le milieu royal, mais en se rapprochant davantage d'une des familles les plus puissantes et anciennes dans le milieu des officiers.

3. *Le mariage de Jeanne Le Viste, épouse Baillet*

Comme Jean Le Viste IV, son gendre Thibaut Baillet est « un de ces hommes de robe que Louis XI [utilise] pour asseoir son autorité mais qui [accroissent] en même temps leur fortune[1700] ». Notables parisiens, les Baillet commencent leur montée au tournant du XIV^e^ siècle, lorsque leur nom apparaît pour les premières fois dans les comptes royaux[1701]. Comme d'autres hommes enrichis grâce au commerce et prêts à investir leur fortune à l'avantage du roi dans l'espoir d'augmenter leur prestige, ils débutent dans les finances royales. Henry Baillet est trésorier de France sous Philippe VI, et son fils Jean (I^er^) sera anobli par le roi Charles V, le 25 mai 1357 en reconnaissance des services rendus[1702]. Dans la première moitié du XV^e^ siècle, la famille se réoriente vers le domaine plus noble des lois, et les fils de Jean I^er^ font la première entrée au Parlement de Paris. Les Baillet comptent parmi les plus importantes dynasties parlementaires, exerçant une influence considérable au sein de la cour, non seulement du point de vue juridique mais également en tant que force de cohésion. Car :

> [à] la fin du XIV^e^ et au XV^e^ siècle, les Baillet, les Boucher, les Le Picart, les Jouvenel et [les] Raguier siègent au Parlement, mais surtout par la multitude des alliances qui les unit à la fois entre eux et aux autres membres de la Cour, ils sont de ceux qui ont transformé le Parlement en une affaire de famille[1703].

Le mariage de Jeanne Le Viste avec Thibaut Baillet illustre parfaitement les dynamiques de cette « affaire de famille » dont les membres sont unis par le sang et le mariage, ce dernier étant la meilleure façon de consolider les liens et d'étendre le réseau. Avant les noces de Jeanne Le Viste et Thibaut Baillet (conclues à une date inconnue), les deux familles s'étaient déjà rapprochées par l'union entre Jeanne Baillet (sœur de Thibaut) et le parlementaire Aubert Le Viste, cousin de Jean IV et père d'Antoine II. En mariant sa fille avec le beau-frère de son cousin, Jean Le Viste IV renforce

[1699] G. Souchal, «"Messeigneurs Les Vistes"… », p. 239.

[1700] *Id.*, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 38.

[1701] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...,* III, p. 1817.

[1702] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 38.

[1703] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 78.

davantage les liens préexistants entre les deux clans d'une ancienneté et d'un record au service royal comparables.

Le père de Thibaut, Jean II fait preuve d'un dévouement zélé à la cause de Charles VII[1704] pour lequel il sera récompensé lorsqu'il est choisi le 1er décembre 1436 « pour servir le Parlement à Paris, après la réduction de cette ville en l'obeissance du Roy[1705] ». A l'avènement de Louis XI, il est nommé maître des Requêtes de l'Hôtel du roi, puis rapporteur à la chancellerie. Tout comme ses pairs, Jean II augmente son prestige et diminue la nouveauté de la noblesse familiale en acquérant des seigneuries, comme le domaine de Sceaux où Louis XI fait escale en revenant du pays de la Loire au mois de janvier 1471[1706]. Comme d'autres officiers, Jean II se servira du mariage afin de s'agréger à l'ancienne aristocratie : son union avec Nicole de Fresnes, fille de Pierre, seigneur de Pontherive, offre à la fois l'intégration à une ancienne famille d'épée francilienne et une source de nouvelles terres à acquérir de sa belle-famille ruinée. Plusieurs enfants naissent de cette union, dont l'éminent évêque d'Auxerre Jean Baillet III[1707]

Thibaut Baillet, né vers 1445, est leur deuxième fils ; son parcours professionnel continue la vocation familiale de service royal et marquera l'apogée de la dynastie[1708]. Après ses débuts en tant que conseiller au Parlement de Paris, il devient, à l'instar de son père, maître des Requêtes de l'Hôtel du roi en 1474 puis Président du même en 1484, pour finir un des cinq présidents du Parlement de Paris. Grâce à Anne de Beaujeu, il entre au Conseil du Roi dès 1483 et sera désormais un diplomate apprécié sous Charles VIII et Louis XII[1709]. Tout en représentant l'autorité royale, Thibaut Baillet est très impliqué dans les affaires de la ville de Paris[1710] : les origines parisiennes et le prestige de sa famille en font un arbitre très écouté par le conseil municipal. En 1499, il contribue à la gestion des difficultés reliées à l'effondrement du Pont Notre-Dame survenu le 25 octobre[1711] : le 7 novembre 1499, il participe donc à l'assemblée qui décide de la reconstruction du pont et de l'installation d'une barque pour le service public, le passage de charrettes et de marchandises[1712]. Sans doute en raison de sa position au sein de la population parisienne et de sa renommée de juriste, il reçoit

[1704] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...,* III, p. 1821.

[1705] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne... », p. 38.

[1706] *Ibid.,* p. 38.

[1707] *Cf. supra,* p. 271-272.

[1708] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne... », p. 46-48.

[1709] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...,* III, p. 1823-1824.

[1710] *Ibid.,* p. 1825-1826.

[1711] *Cf. supra,* p. 25.

[1712] Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, II, p. 897; pièce justificative de l'Extrait des Registres de l'hôtel de ville de Paris, reproduit V, p. 323.

d'importantes missions juridiques. Louis XII le charge avec Roger Barme, avocat du roi au Parlement, de la rédaction, l'arrêt, l'enregistrement et la publication des coutumes de la prévôté et vicomté de Paris[1713].

La date de son mariage avec Jeanne Le Viste reste inconnue, mais se situe avant 1500, lorsque Thibaut Baillet fête ses secondes noces avec Jeanne d'Aunoy. Deux fils naissent de son union avec Jeanne Le Viste, mais les deux garçons décèdent en bas âge, suivis de près de leur mère. Le premier mariage de Thibaut Baillet n'est qu'une étape utile dans sa propre évolution sociale, puisque son second mariage est encore plus prestigieux : fille de Philippe d'Aunoy et de Catherine de Montmorency, Jeanne d'Aunoy descend de « Marie d'Artois, Princesse de Sang Royal de France [1714] ». Cette union semble donner l'impulsion (psychologique et/ou financière) à « une politique systématique d'acquisitions terriennes »[1715] accroissant dès les premières années du XVI[e] siècle son patrimoine personnel, dont les domaines de Sceau et de Silly hérités de son père. Devenu propriétaire de biens immobiliers urbains, mais surtout de plusieurs seigneuries, champs et forêts, il se dote d'une fortune typique de ces serviteurs royaux traduisant le prestige de la nouvelle noblesse par la pierre et la terre.

Ces années marquent également l'apogée de sa carrière, en tant que président du Parlement de Paris. Son importance dans le milieu politique justifie sa participation aux funérailles d'Anne de Bretagne en janvier 1514[1716]. Avec Antoine du Prat autre président du Parlement à ses côtés, il est à la tête du cortège d'une vingtaine de conseillers parlementaires qui défile au-devant du corps jusqu'à Notre-Dame-des-Champs. Ils font révérence à la défunte reine dont le corps y restera pendant deux jours avant la procession jusqu'à l'abbaye royale de Saint-Denis. Puis, habillés des robes et manteaux écarlates, signes des privilèges de leur office, Thibaut Baillet et trois autres présidents du Parlement de Paris participent à cette dernière procession. A son décès le 19 novembre 1525, Thibaut Baillet est inhumé aux côtés de sa famille et sa seconde épouse dans la chapelle familiale de l'église Saint-Merry[1717].

Bien qu'il ne soit pas issu de la même classe que Geoffroy de Balsac, Thibaut Baillet est un mari prestigieux pour Jeanne Le Viste et un allié utile pour Jean IV. Les deux gendres du commanditaire hypothétique de la *Dame à la licorne* incarnent effectivement les deux facettes de l'identité des grands officiers royaux et des intérêts favorisés grâce aux stratégies matrimoniales.

[1713] *Ibid.,* p. 913.

[1714] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne ... », p. 48.

[1715] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...*, III, p. 1827-1832.

[1716] Dom M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris,* II, p. 914-915; pièce justificative des extraits des registres du Parlement de Paris reproduit dans le tome IV, p. 627.

[1717] G. Souchal, « Précisions historiques sur l'Histoire de saint Etienne... », p. 47 et p. 47 note 77.

Les bénéfices résultant de ces mariages ne sont pas à sens unique : si les intérêts de Jean Le Viste sont bien servis grâce aux liens renforcés par le mariage de ses filles, il en est de même pour les belles-familles.

4. *L'avancement des intérêts socioprofessionnels à travers le mariage des filles*

Dans le milieu des officiers, le choix des époux traduit souvent les intérêts sociopolitiques ou professionnels des parents. Plus qu'un moyen d'initier des alliances, le mariage sert surtout à consolider les rapports préexistants entre les clans plus ou moins rapprochés. Il n'est donc pas étonnant de trouver des liens entre les Le Viste et leurs belles-familles avant la célébration des mariages des filles de Jean IV. Celui-ci sert les mêmes maîtres que Roffec II et Geoffroy de Balsac, tous trois étant au service de la maison de Bourbon et des rois de France. En mariant sa fille, Claude, avec le chevalier de Balsac, Jean IV renforce ses appuis à la cour de Bourbon et au sein du milieu royal. Il se rapproche également de figures encore plus éminentes comme Louis Malet de Graville, l'époux de Marie de Balsac, quatrième enfant de Roffec II et Jeanne d'Albon[1718]. Le beau-frère de Geoffroy de Balsac connait sans doute les Le Viste bien avant que Claude Le Viste ne devienne sa belle-sœur, car Malet de Graville est amiral de France et membre du Conseil du roi dont Jean Le Viste IV fait également partie[1719].

Pour cette nouvelle belle-famille, Jean Le Viste IV doit être une relation très utile dans le milieu de la haute judicature. Etant lié avec des figures importantes, comme les Baillet, les Nanterre et tout le réseau compliqué qui les unit [Tableau 3 & Tableau 4], il offre un contact personnel ou professionnel avec toutes les grandes dynasties d'officiers. S'y ajoute son influence dans le milieu fiscal où il occupe l'office de président de la Cour des Aides à partir de 1489. Chargé ainsi de présider tout procès touchant les revenues extraordinaires du royaume (c'est-à-dire les impôts), Jean Le Viste IV serait un allié très utile pour quiconque veut se préserver des ennuis fiscaux.

Le prestige Le Viste dans la ville de Lyon peut également intéresser les Balsac. Ceux-ci y sont présents depuis l'époque du commandement de Roffec II, capitaine de l'armée des francs-archers du sud-ouest du royaume ; à la fin du XV^{e} siècle, les séjours du roi Charles VIII dans la cité rhodanienne attirent ses proches comme Geoffroy de Balsac. Le domaine de la Rigaudière a bien servi de « pied-à-terre » lors des passages plus ou moins longs dans la ville, mais il a peut-être aussi aidé à rapprocher Claude Le Viste et Geoffroy de Balsac, puisque cette propriété était voisine du

[1718] A. Vachez, *Châtillon d'Azergues...*, p. 26.

[1719] On peut également rapprocher Malet de Graville de la famille Le Viste grâce aux commandes artistiques. Commanditaire du groupe sculpté de la *Mise au tombeau*, réalisé par Adiren Wincart à partir d'un modèle de Colin d'Amiens, Louis Malet de Graville sollicite le même cercle artistique dont la *Dame à la licorne* est issue. *Cf. supra,* p. 42.

tènement de Bellecour [Figure 189]. Les détails précis de la rencontre des futurs époux et la négociation de leur union ne seront jamais éclairés, mais il n'en reste pas moins que nombreux sont les liens potentiels qui existent entre les deux familles avant qu'elles n'officialisent leur alliance.

Cette union offre donc différents avantages aux deux clans. Si les deux peuvent profiter mutuellement de leurs réseaux professionnels, les Le Viste en tirent un signe d'honneur et d'intégration supplémentaire. Le mariage avec les membres de l'ancienne noblesse avait servi les générations antérieures à accumuler des terres et un peu de pretige nobiliaire, lorsque les hommes de loi et leurs vastes fortunes attiraient les demoiselles des familles appauvries. Or, les Balsac sont aussi riches et nantis que les Le Viste : même si l'argent les intéresse, ils n'ont pas besoin de ce mariage pour préserver leurs domaines, comme cela avait pu être le cas pour la famille maternelle de Jean Le Viste IV. Basée sur le service civil, la noblesse de celui-ci est plus récente que celle de sa nouvelle belle-famille. Néanmoins, ce modèle d'excellence sociale est de plus en plus en vue et accepté, s'ajoutant à la tradition militaire qui définissait les valeurs nobiliaires depuis des siècles. Il n'est donc pas rare de voir certains nobles, tel Geoffroy de Balsac, se détourner des armes pour servir autrement. Bien que le beau-frère de celui-ci occupe les plus hautes charges militaires en tant qu'amiral de France, Louis Malet de Graville est issu d'une ancienne famille noble qui s'est distinguée par son service militaire et civil[1720]. La question de ce qu'est la noblesse à cette époque ne se résume plus par des fonctions mais dépend des vertus qui sont éventuellement illustrées par les personnifications de la tenture de la *Dame à la licorne*. Ces images polyvalentes auraient été très efficaces pour afficher l'identité des Le Viste selon le contexte spécifique de leurs utilisations. En face d'une belle famille dont la noblesse est plus ancienne que la leur, Jean IV prouve que les

[1720] La grand-mère paternelle de Louis Malet de Graville, Jacqueline de Montagu descend d'une vieille lignée noble ayant occupé les plus hautes offices. Jean de Montagu I[er] est éminent parlementaire ; conseiller, maître des requêtes, puis président à mortier, il compte parmi les Marmousets de Charles V . Son frère Gérard est secrétaire de Charles V ; très apprécié du monarque, il est nommé premier syndic du collège des notaires et secrétaires du roi, puis garde des chartes et titres royaux et chambellan du roi. Les trois fils de Gérard mènent des carrières brillantes au service de l'Eglise et la couronne. Gérard est évêque de Poitiers, puis de Paris ; d'abord nommé évêque de Chartres, Jean obtiendra l'archevêché de Sens et servira de chancelier de France. Or, c'est surtout l'aîné Jean II qui se distingue devenant une figure incontournable pendant le règne de Charles VI . Il accumule richesse et pouvoir à travers une série d'appointements et grâce à sa position des plus privilégiées auprès du roi. Son influence et sa position lui attirent les jalousies d'un grand nombre de personnages de haut rang qui finiront par le faire condamner à mort pour trahison et crime de lèse-majesté en 1409. Les enfants issus de son mariage avec Jacqueline de la Grange (fille d'Etienne, président du Parlement de Paris) contracteront des mariages qui traduisent l'ambition et le statut de leur famille : Charles de Montagu épouse Catherine d'Albret fille de Charles, sire d'Albret et connétable de France. En premières noces, Jacqueline de Montagu épouse Jean de Craon ; suite au décès de celui-ci, elle convole avec Jean Malet. Leur fils, Jean Malet épouse Marie de Montauban ; ils sont les parents de Louis Malet de Graville. L. Merlet, « Biographie de Jean de Montague, grand maître de France (1350-1409) », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1852, tome 13, p. 248-284; BnF, ms. Fr. 7553, f°594 transcrit par M. Popoff, *Prosopographie des gens du Parlement de Paris...*, p. 150.

membres de sa famille (et surtout ses filles, futures épouses) possèdent la vertu essentielle et propre à l'état nobiliaire.

Or, cette image de noblesse ne se limite pas à l'illustration des idéaux de la classe d'épée. Tout comme la complexité de cette identité nourrie des valeurs diverses de chevalerie, de clergie et du service civil, les intérêts d'un homme comme Jean Le Viste IV s'avancent sur plusieurs fronts. Ils sont autant servis par les alliances avec la noblesse d'épée que par celles conclues avec des dynasties d'officiers. Ses pairs offrent du prestige, des appuis au sein des institutions et des ouvertures sur d'autres réseaux socioprofessionnels. Les Le Viste sont déjà alliés aux Baillet depuis le mariage d'Aubert avec Jeanne Baillet . L'union entre Jeanne Le Viste et Thibaut Baillet consolide ces relations : celui-ci n'offre pas simplement un lien de plus mais surtout l'appui d'un personnage de premier ordre dans le milieu parlementaire. Grâce aux alliances conclues par ses différents membres, la famille Le Viste–Baillet est apparentée aux plus grandes dynasties d'officiers et des anciennes lignées d'épée [Tableau 3 & Tableau 4]. Les filles jouent un rôle indispensable dans ses stratégies socioprofessionnelles, et pour Jean IV dépourvu d'héritier mâle, il s'agit d'un unique moyen de prolonger ses aspirations au-delà de sa propre vie.

***

L'honneur de Jean Le Viste IV sera perpétué grâce à ses filles. Qu'il s'agisse de progéniture masculine ou féminine, la bonne éducation des enfants est un moyen important de garantir sa propre immortalité, et la figure du père éducateur aimant est une image, réelle ou idéalisée, fréquemment proposée à l'aube de l'ère moderne. Dans l'hypothèse où Jean IV est le commanditaire de la *Dame à la licorne*, ces questions d'amour et d'obligations paternels offrent ainsi une première perspective permettant d'appréhender le caractère féminin de l'imagerie. Bien qu'issue d'une commande ou d'une acquisition personnelle, une tenture est un objet à laisser à la postérité et constitue un élément du patrimoine à transmettre à ses héritiers. L'héritage d'un homme noble est à la fois matériel et psychique : le père noble assure sa descendance non seulement en produisant des enfants mais ensuite en les éduquant et en leur laissant les moyens de mener le genre de vie noble. La tenture Le Viste semble accomplir ces deux derniers objectifs. Il s'agit d'un objet matériel à forte connotation aristocratique qui serait léguée à l'une des filles du commanditaire hypothétique. Son programme iconographique contribuerait à la stratégie sociale de celui-ci en projetant les modèles d'une noblesse qui auraient une forte résonance auprès d'un public féminin. En effet, ces images délicates et moralisatrices peuvent être interprétées comme l'équivalent visuel des programmes didactiques pour jeunes filles aristocratiques. On peut y identifier une subtile synthèse des idéaux nobiliaires avec les principes fondamentaux de

l'éducation féminine. Si celle-ci vise surtout à préparer la jeune fille à ses obligations familiales en tant qu'épouse et mère, on peut imaginer que la tenture Le Viste joue également un rôle dans le mariage des filles du commanditaire hypothétique.

Je ne suggère point que cette œuvre ait été expressément commandée pour décorer les festivités nuptiales de l'une ou l'autre fille de Jean Le Viste IV, mais plutôt qu'elle aurait eu sa place dans un tel contexte. Les tapisseries sont des objets adaptables grâce à leurs caractéristiques matérielles et iconographiques. Très prisées lors des célébrations et des mariages, les mille-fleurs y sont souvent tendues pour créer un décor éphémère évoquant des thèmes propices à l'événement. L'iconographie du jardin d'amour, souvent citée dans les interprétations de la série, est évidemment un thème parfaitement adapté aux noces. Les figures incarnent différents aspects du statut social auxquels le commanditaire souhaite associer sa personne, éventuellement face à la noblesse plus traditionnelle de son gendre et la famille de celui-ci. Plus particulièrement, l'image de la perfection féminine visible à travers la représentation des personnages est également propice à la célébration de la mariée. Avec deux mariages à financer à l'époque d'exécution de la *Dame à la licorne*, Jean IV aurait pu se servir de sa tenture plus d'une fois.

Or, la commande de cette imagerie mettant en scène des illustrations de la perfection féminine n'est pas attribuable définitivement à Jean Le Viste IV. Son cousin Antoine II est un commanditaire tout aussi probable pour lequel les images d'une féminité idéalisée auraient servi les intérêts. Ainsi, la question se pose : s'il s'agit d'une commande d'Antoine II, comment l'image de la femme fonctionne-t-elle dans la représentation de l'homme célibataire ?

Chapitre 11. La femme parfaite d'Antoine II

Les dames de la tenture sont des figures para-héraldiques : habillées des couleurs Le Viste et entourées des armoiries, elles affirment le statut social de l'homme. Cette fonction se réalise de différentes manières grâce à l'imagerie féminine. La forte connotation courtoise de l'iconographie peut prouver la noblesse du commanditaire qui célèbre la gente féminine à travers une exposition des *artes amandi*[1721]. Puisque la vertu occupe une place grandissante dans la définition de l'excellence humaine au tournant du XVI[e] siècle[1722], l'allégorie moralisante doit également figurer dans l'image Le Viste. Ce thème permet surtout d'expliquer le caractère fortement féminin de la tenture : son iconographie s'appuie sur la convention artistique des personnifications qui donnent forme aux concepts abstraits à travers des figures féminines. A la fois expression allégorique et illustration de noblesse, les dames incarnent les différentes qualités nobiliaires rattachées à l'identité Le Viste[1723]. Le programme se complexifie par la coexistence de ces registres qui ne sont pas mutuellement exclusifs : au contraire, les différents niveaux de signification sont complémentaires.

Les personnifications sont des figures polysémiques au travers desquelles Antoine II exprimerait non seulement une identité personnelle, mais aussi son dévouement à la gent féminine. Or, l'image de la femme parfaite qui se dégage des six panneaux se nourrit de plusieurs traditions : si elle reflète les principes d'une noblesse parfaite, elle est également conforme à la définition de l'épouse parfaite. Qui plus est, l'illustration de celle-ci peut contribuer à l'affirmation du statut social, car le mariage constitue un élément indispensable à la réussite d'une famille noble.

La place qu'occupe le mariage dans la société est une question pertinente dans la compréhension de la *Dame à la licorne*. Le sujet est abordé dans des traités didactiques, des sermons, des ouvrages d'économie ou de « science politique » cherchant à définir l'état marital, et les devoirs des époux. Le mariage préoccupe aussi les humanistes qui y voient un élément fondamental de la société. L'idéal d'un couple amoureux et vertueux trouve son écho dans un genre de romans courtois dont l'intrigue se résolut systématiquement grâce au mariage des amants. En même temps que la définition du mariage s'élabore, les artistes le représentent de différentes manières reflétant ces principes. A travers ces sources, on aperçoit une autre vision de l'état marital contrastant avec le dédain ecclésiastique et la misogynie satirique des contes et des fables. Dans tous les cas, ce modèle propose le mariage comme preuve d'excellence humaine et facteur indispensable au bien commun de la société. Par rapport à l'individu, l'amour de l'épouse est signe de la qualité

[1721] *Cf. supra,* p. 122.

[1722] *Cf. supra,* p. 134.

[1723] *Cf. supra,* p. 143-153 et p. 283-292.

d'un homme, surtout pour celui ayant des responsabilités envers la Chose publique. En fin de compte, le mariage joue un rôle dans les stratégies sociales des élites laïcs non seulement parce qu'il permet d'avancer les intérêts familiaux ou personnels, mais également parce que l'état marital contribue au portrait de l'homme accompli. Un rapprochement de la *Dame à la licorne* avec diverses représentations littéraires et visuelles du mariage permettront de mieux appréhender l'image de la femme projetée et son rôle dans l'affirmation du statut social du commanditaire.

A. Le mariage et l'épouse parfaite dans la littérature et les arts

Les sources littéraires et iconographiques délivrent des images variées et parfois opposées du mariage à cette époque. Si les contes et fabliaux font écho de la misogynie ecclésiastique en présentant la plupart des épouses comme des mégères, des sottes ou des débauchées, d'autres sources mettent en évidence de nouvelles idées sur les relations homme-femme. Les devoirs conjugaux sont réciproques et définissent la femme parfaite paradoxalement comme chaste et sexuelle. Limitée à un rôle subordonné au sein du couple, l'épouse doit incarner de nombreuses vertus (énumérées et exposées en détail dans la littérature didactique féminine) ; néanmoins, certains auteurs vont reconnaître le pouvoir positif de la femme mariée. La variété iconographique de la *Dame à la licorne* rappelle non seulement la richesse du répertoire visuel féminin, mais aussi la complexité des rôles assignés à la femme dont les multiples obligations et idéaux semblent difficilement conciliables.

Pendant plusieurs siècles, deux modèles de mariage s'opposent en Europe occidentale, représentant les objectifs et les intérêts des deux sphères d'influence politique et culturelle : le modèle laïc cherchant à préserver le patrimoine foncier au cœur du système féodal et le modèle ecclésiastique visant à refréner les pulsions de la chair[1724]. Dans les deux conceptions des liens matrimoniaux, l'acte sexuel joue un rôle primordial. Dans le modèle laïc, le mariage sert à perpétuer un héritage en créant une descendance propice à maintenir les biens matériaux et les traditions psychosociales dans une même famille. La valorisation des lignées et la transmission du patrimoine sont assurées par l'union physique des deux conjoints qui confirment leur contrat tout en assurant la procréation et la continuité du lignage.

La sexualité est également au cœur des préoccupations ecclésiastiques relatives au mariage ; or, il ne s'agit point d'un rite de passage indispensable à la validité d'un mariage. Au contraire, l'acte sexuel est un problème auquel l'Eglise doit remédier pour réduire la fornication. A cette fin, on

[1724] R. Leushuis, *Le Mariage et « l'amitié courtoise » dans le dialogue et le récit bref de la Renaissance*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2003, p. 10-16.

avance le principe de consentement mutuel comme acte définitif du mariage désormais établi par la simple volonté de deux personnes à se prendre pour époux. Le prix de la facilité avec laquelle on peut se marier est l'indissolubilité théorique des liens créés. Basé sur la primauté de la volonté individuelle, le modèle ecclésiastique s'oppose au modèle laïc fondé sur les intérêts socio-économiques de la famille et ne tient guère compte des réalités de la société. La représentation et la conception du mariage à l'époque de la réalisation de la tenture Le Viste trouvent leurs origines dans ces deux traditions. Or, les principes des modèles féodal et ecclésiastique seront modifiés dès la fin du XIV^{e} siècle par l'apport d'une nouvelle vision du mariage dont les principes offrent les bases d'un autre cadre interprétatif pour l'iconographie de la *Dame à la licorne*.

1. *La nouvelle conception du mariage*

A la fin du Moyen Age, l'amour est un élément novateur mais problématique dans la conception du mariage. Souvent évoqué, ce sentiment paraît difficile à situer dans la réalité des relations matrimoniales. Bien que souvent identifié comme le fondement de la vie conjugale, l'amour n'est pas un facteur évident dans les unions arrangées par les familles nobles selon leurs intérêts matériels et sociaux, voire politiques[1725]. Par ailleurs, dans sa conception la plus pure, l'amour courtois n'a pas de pouvoir entre les époux[1726] : à l'opposé des rapports marituax, il résulte des émotions personnelles inspirées par les qualités individuelles de deux personnes dont la relation devient adultère si consommée. Néanmoins, à la fin du Moyen Age, cette conception évolue et l'amour trouve sa place dans le mariage. Opposé au « fol amour », il s'agit du « bon et vrai amour[1727] », un sentiment évoqué dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry*[1728]. Avec l'idée d' « amer par amours » dans le contexte nuptial, le père-auteur semble évoquer la nouvelle vision des relations conjugales qui émerge au tournant du XV^{e} siècle[1729] annonçant la conception humaniste du mariage.

a. Le Ménagier de Paris : un témoignage didactique et personnel

La première grande manifestation de cette nouvelle attitude vient d'un auteur anonyme, le « Ménagier de Paris », qui rédige un traité didactique à l'intention de sa nouvelle femme. Bien que

[1725] C. Opitz, 1992, p. 282 ; J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, p. 131.

[1726] M. Cazenave *et al., L'Art d'aimer...*, p. 27.

[1727] J. Verdon, *Le Plaisir au Moyen Age*, p. 28

[1728] *Cf. supra,* p. 358-359.

[1729] J. Verdon, *Le Plaisir au Moyen Age*, p. 79-81.

son nom ne soit pas connu, il est possible de reconstituer son milieu socioculturel à partir de quelques indices textuels[1730] : la référence à un ami avocat au Parlement de Paris suggère des liens avec la cour souveraine ; impliqué dans les événements du début du règne de Charles VI, il est sans doute un officier ou magistrat issu de la bourgeoisie parisienne[1731]. Son texte offre également quelques indications sur sa personnalité : les références à diverses sources littéraires sacrées et profanes confirment un niveau d'instruction considérable ; la description du confort matériel et des loisirs envisagés pour sa femme suggèrent un cadre de vie très aisé ; le langage affectueux et l'attitude raisonnable dont il fait preuve à l'égard de son épouse attestent de sa gentillesse et de son humilité. Ce couple nouvellement marié est donc constitué d'un homme établi et de sa jeune épouse, âgée de quinze ans lors de leurs noces. C'est précisément en raison de la jeunesse et du manque d'expérience de sa femme, que celle-ci demande au Ménagier de l'éduquer. En réponse à sa requête, il entreprend la rédaction de son ouvrage.

Daté à partir de deux références historiques dans le texte, entre juin 1392 (date à laquelle le frère de Charles VI devient duc d'Orléans) et septembre 1394 (date de l'expulsion des Juifs parisiens)[1732], le texte est divisé en trois « distinctions » avec plusieurs « articles » permettant un mélange de genres littéraires. La première distinction (ou livre) est consacrée aux questions de piété, moralité et comportement relatives à la vie d'une jeune femme et plus particulièrement de l'épouse. Comme la majorité des auteurs abordant ces questions pour un public féminin, le Ménagier commence son exposition avec les devoirs religieux et passe ensuite aux questions de la nature des vertus et des vices. Il se sert d'une grande variété d'exemples afin d'illustrer ses propos de manière captivante. Son traité didactique s'enrichit de liens avec le genre littéraire du traité d'économie domestique : des conseils pour sa jeune épouse dans son rôle de maîtresse de maison sont ainsi mélangés aux recommandations morales et spirituelles. Ce contenu pratique est longuement élaboré dans la deuxième distinction qui présente des questions bien concrètes, comme la cuisine, le jardinage, le choix des chevaux ou la gestion de la domesticité. Malgré son caractère presqu'utilitaire, cette section est très intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, ces chapitres d'économie domestique sont situés dans un cadre moralisant, car la deuxième « distinction » s'ouvre avec une transcription du poème allégorique de *La Voie de Povreté et de Richesse* écrit par Jacques

[1730] K. Ueltschi, Introduction au *Mesnagier de Paris,* édité par Georgina E. Brereton et Janet M. Ferrier, traduction et notes par Karin Ueltschi, Paris, Librairie Générale de France, 1994, p. 8.

[1731] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 142 ; D. Boornstein, *The Lady in the Tower...*, p. 54.

[1732] A. A. Hentsch, *De la littérature didactique du Moyen Age...*, p. 141.

Bruyère[1733]. Puis, l'expertise et l'énergie avec lesquelles le Ménagier abordent les questions pratiques manifestent son intérêt pour la gestion de sa maison où règne un grand confort. A titre d'exemple, le sujet culinaire n'est pas simplement une liste de conseils mais un véritable livre de cuisine proposant des recettes détaillées et des menus complets. Enfin, ses efforts pour présenter ces sujets de manière engageante et complète attestent non seulement de son désir d'éduquer sa femme afin d'en faire une bonne maîtresse de maison, mais aussi de la grande valeur qu'il attribue à la contribution féminine. La troisième distinction est un traité de fauconnerie et reste incomplet, car l'auteur comptait à l'origine se consacrer à une présentation plus générale des loisirs convenables pour son épouse. Cette distinction, comme la précédente, est doublement intéressante pour les détails qu'il fournit sur les techniques des activités précises et pour l'éclairage qu'il jette sur la vie d'une femme du milieu de la nouvelle noblesse.

Si le traité du Ménagier de Paris partage un même contenu avec les écrits du Chevalier de la Tour Landry, de Christine de Pisan ou d'Anne de France dans la présentation des conseils moraux et spirituels, il s'en distingue à plusieurs égards. En premier lieu, il innove par le mélange de certains genres littéraires. Plus important, la relation à sa lectrice est déterminante, car il ne s'agit pas ici d'un parent écrivant pour son enfant, mais d'un mari exprimant ses propres attentes. Or, malgré son âge, sa position sociale importante et son autorité masculine, il maintient un grand respect pour sa jeune épouse tout au long du texte. Outre son langage courtois (« chiere seur »), son affection s'exprime également dans ses attentes raisonnables, sa sollicitude pour sa femme, et ses efforts à rédiger un texte adapté et captivant. Sous sa plume (et sans doute dans sa vie), le mariage est un partenariat marqué par la réciprocité et surtout par l'affection et les sentiments positifs. Effectivement, sa vision de l'union nuptiale fait une grande place à l'amour qu'il décrit avec une sensibilité capable d'émouvoir le lecteur moderne :

> Par Dieu, je croy, quant deux bonnes preudegens sont mariez, toutes autres amours sont reculees, anichilees et oublyees fors d'eulx deux ; et me semble que quant ilz sont presens et l'un devant l'autre ilz s'entreregardent plus que autres, ilz s'entrepinsent, ilz s'entrehurtent et ne font signe ne ne parlent voulentiers fors l'un a l'autre, et dient en leur cueur : « Quant

[1733] Le Ménagier identifie l'auteur du poème qu'il transcrit comme un « bon proudome et soubtil appellé feu Jehan Bruyant, qui jadis fut notaire du roy Chastellet de Paris » (Ménagier, 1994, p. 410-412). Si cela permet de situer cet écrivain dans la même catégorie socioprofessionnelle que les Le Viste et éventuellement du Ménagier, le prénom donné par celui-ci est erroné. Il s'agit plutôt de Jacques Bruyant qui donne son nom en acrostiche dans une prière à Notre-Dame. Le poème de la *Voie de Povreté ou de Richesse* s'inspire du *Roman de la Rose* dans sa mise en scène à travers le voyage rêvé le long duquel l'auteur rencontre de nombreux personnages allégoriques. Or, au lieu d'explorer une thématique à connotation purement aristocratique, Bruyant formule une apologie du travail comme chemin menant à l'enrichissement que l'on qualifie « du seul « miroir du bon ouvrier » ». (*Dictionnaire des lettres françaises*, 1992, p. 727) Outre sa transcription dans le traité du Ménagier du Paris, qui s'en sert sans doute pour inciter sa jeune femme à fuir la paresse, le poème sera plagié par Pierre Gringore pour devenir le *Chasteau de Labour* en 1499. A. Långfors, « Jacques Bruyant et son poème *La Voie de Povreté et de Richesse*, *Romania*, Tome XLV, 1918-1919, p. 49-83 ; *Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Age*, 1992, p. 727-728.

> je le verray je lui feray ainsi, je lui diray ainsi, je le prieray de tel chose. » Et tous leurs plaisirs especiaul, leurs principaulx desirs et leurs parfaictes joyes, c'est de faire les plaisirs et obeissances l'un de l'autre.[1734]

L'omniprésence de l'amour n'est qu'un point commun entre le traité du Ménagier de Paris et l'iconographie de la *Dame à la licorne.* Bien que le nombre de manuscrits restant soit limité, une copie datée du début du XVI[e] siècle[1735] indique que cet auteur continue à susciter de l'intérêt à l'époque où la tenture est réalisée. Le fait que le Ménagier soit un homme du même milieu que les Le Viste, préparant sa nouvelle épouse pour leur vie ensemble, offre d'autres arguments pour mettre ses idées en rapport avec l'imagerie de la tenture. Une autre indication de la pertinence durable du traité du Ménagier figure dans les similarités entre ses propos et les sermons du XV[e] siècle. En commençant avec Jean Gerson et jusqu'au XVI[e] siècle, les prédicateurs français font l'écho des idées du mari-auteur dans leur promotion du mariage chrétien.

b. Une autre vision ecclésiastique du mariage

Si l'attitude ecclésiastique honorant la femme mariée trouve ses origines chez Robert de Sorbon et Hugues de Saint-Victor [1736], cette conception figure de manière importante dans l'œuvre pastorale de Jean Gerson, source explorée plus haut pour comprendre différents champs interprétatifs de la *Dame à la licorne*[1737]. Soucieux de fournir des modèles moraux à la fois transcendants et accessibles, il aborde souvent la question du mariage. L'amour, thème récurrent dans son œuvre[1738], figure de manière importante dans les discours que Gerson prononce sur les relations maritales. Deux prêches prononcés pour la fête de l'Epiphanie en 1403[1739] traitent de ce sujet devant ses paroissiens de Saint-Jean-en-Grève : Gerson leur présente le mariage sous différents aspects offrant des modèles de comportement, des références bibliques ainsi que des solutions et des conseils très concrets. Suivant l'exemple de Marie et Joseph qui « …estoient religieux a Dieu, amoureux a soy, songneux a leur enfants[1740] », il définit ainsi trois objectifs centrés sur l'amour pour le couple marié. Les époux doivent aimer Dieu, s'aimer entre eux et aimer leur(s) enfant(s), trois

[1734] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 250-252.

[1735] Luxembourg, Bibliothèque nationale du Luxembourg, MS. I:95. http://www.arlima.net/mp/mesnagier_de_paris.html (dernière consultation le 14 octobre 2011).

[1736] L. Taylor, *Soldiers of Christ* ..., p. 160.

[1737] *Cf. supra,* p. 118-120, p. 139-141, et p. 331-333.

[1738] J. P. Boudet, Jean Gerson et la *Dame à la licorne*, p. 556.

[1739] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374 et n° 375], *Œuvres complètes,* VII-2, P. Glorieux (éd.), 1968, p. 857-865.

[1740] *Id.*, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374], p. 858.

obligations qui correspondent aux « trois biens du mariage : sacrement…foy…lignee[1741] ». Reconnaissant que pour la majorité des hommes et des femmes, les liens matrimoniaux ne s'établissent point en considération de leurs sentiments, il explique que l'amour peut naître de l'union dans laquelle « se doivent amer les deux personnes ainsi conjoincts[1742] ».

Gerson expose la nature de l'état marital à travers douze points, ces « excellances qui couronnent mariage »[1743]. Bien que son exposition puise certains arguments dans la tradition biblique, il s'éloigne parfois considérablement de l'avis ecclésiastique général. Le mariage a mérité les louanges de Dieu : s'agissant d'un sacrement, c'est le premier à avoir été instauré « …quant en paradis terrestre en l'estat d'innocence il ordonna le premier sacrement mariage, le premier miracle en la formacion de Eve et l'autre aux noces ». Le fait que « Dieu voult sauver pour le temps du deluge ceux et celles seulement qui estoient en mariage » est une preuve supplémentaire de la faveur divine dont jouissent les couples mariés, ainsi qu'une indication de leur rôle indispensable en tant que géniteurs. Si l'état marital était condamnable, Dieu n'aurait pas choisi Marie pour porter l'Enfant, car « Dieu voult que sa mere fust en mariage ». Aux exemples biblico-historiques s'ajoutent des exemples encore plus pertinents relatifs aux bienfaits du mariage qui doivent concerner le public de Gerson. Il peut s'agir de la paix sociale et « amitie … engendree et conservee par tout ung lignage ou en ung pais autrefois par mariage », conséquence heureuse de ces unions dictées par les intérêts familiaux ou politiques. Enfin, Gerson se démarque radicalement de la majorité des ecclésiastiques et se montre particulièrement compréhensif envers de la réalité vécue par ses paroissiens (malgré son propre vœu d'abstinence) lorsqu'il déclare que « plaisance charnelle qui seroit vicieuse et mortele est excusee par mariage ».

Toujours dans l'objectif d'encourager un modèle en accord avec les principes chrétiens et la réalité des hommes et des femmes, Gerson se penche sur la place des deux partenaires dans cette relation. S'il maintient le principe d'inégalité entre l'homme et la femme, il insiste sur la réciprocité des devoirs mutuels d'amour, d'aide et de respect[1744]. Chacun doit faire des efforts pour considérer l'autre, car s'il incombe à l'épouse de supporter avec patience les défauts de son époux, « les maris … doivent soustenir la fragilite des femmes »[1745]. Mêlant les exemples de situations concrètes qui peuvent compliquer la vie conjugale aux récits d'épouses exemplaires, Gerson esquisse le portrait de la femme mariée idéale. Celle-ci correspond à la définition fournie par la littérature didactique

[1741] *Ibid.,* p. 858.

[1742] *Id.*, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 862.

[1743] *Id.*, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374], p. 859, *passim*.

[1744] *Id.*, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 863.

[1745] *Ibid.,* p. 862.

dirigée aux femmes de l'époque : bonne ménagère, elle se caractérise par les vertus de tempérance, honnêteté, frugalité, loyauté, patience et chasteté. Puisque sa femme peut être jeune ou peu instruite, l'homme doit guider, voire la corriger (de préférence avec «paroles doulcement », mais éventuellement « de verges »)[1746]. Il n'en reste pas moins que le mariage implique deux partenaires, et la femme apporte non seulement un confort matériel ou physique, mais également un soutien moral, intellectuel et spirituel car elle doit « benignement supporter et amonester » son mari[1747].

Au cours du XV^e^ siècle et au-delà, les idées de Gerson seront maintenues et développées dans les milieux ecclésiastiques. Une formulation éloquante de la vision positive est issue du milieu monastique. Denys le Chartreux[1748] entreprend *De laudabili vita conjugatorum*, à la demande de ses amis mariés « bien aimés » afin de leur proposer un modèle de vie vertueuse réconciliant les traditions patristiques et théologiques avec les besoins du couple chrétien[1749]. Un changement plus généralisé dans la compréhension des rapports conjugaux se remarque également dans le milieu

[1746] *Ibid.,* p. 862.

[1747] *Ibid.,* p. 862-863.

[1748] Grande figure du spiritualisme mystique, Dionysius de Leeuwis naît vers 1402 à Rijkel dans la province de Limbourg. Il intègre l'université de Cologne en 1421 et termine ses études en 1424 avec le titre de *magister artium*. Ayant été refusé par les Chartreux vers 1420 en raison de son jeune âge, il intègre enfin leur monastère de Roermond vers 1425. Etudiant passionné et écrivain prolifique, son zèle attire la désapprobation de ses supérieurs plus d'une fois : dans les années 1440 il est interdit d'écrire et en 1446 est censuré par le chapitre général des Chartreux. Malgré ces conflits, il produit une vaste œuvre comprenant des commentaires sur divers ouvrages (la Bible, les *Sentences* de Pierre Lombard, la *Consolation de Philosophie* de Boèce, tous les écrits du Pseudo-Denys l'Aréopagite). Largement inspiré de Thomas d'Aquin, il compose une *Somme* sur les vices et les vertus, plus de 900 sermons et de nombreux traités touchant sur des sujets philosophiques, théologiques, et pastoraux. Cette diversité se reflète également dans ses sources, car Denys le Chartreux trouve inspiration non seulement chez saint Thomas mais aussi chez les philosophes anciens, hébreux et arabes. K. Emery, Jr., « Denys the Carthusian », dans *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*, édité par Jorge J.E. Gracia et Timothy B. Noone, Oxford (UK), Blackwell Publishing, 2006, p. 243-244.

[1749] Rédigé avant 1450 en latin pour son public laïc et instruit, *De laudabili vita conjugatorum* élabore plusieurs justifications du principe selon lequel le mariage est bon, et marque comme les prêches de Gerson, une certaine divergence avec la tradition dominante dans l'Eglise. L'état marital, quoiqu'inférieur à l'état du célibat, est issu du sacrement du mariage, et par conséquent l'acte conjugal qui en résulte est nécessairement bon. Dans la vision de Denys le Chartreux, les rapports entre époux deviennent une œuvre de charité ou d'amour spirituel lorsqu'ils visent la procréation ; l'acte sexuel entre mari et femme est également acceptable lorsqu'il sert à éviter le péché de fornication. Au cœur de cette exposition figure l'idée critique de l'amour entre les époux : il s'agit d'un sentiment complexe et heureux touchant la spiritualité, la nature humaine, les relations sociales et les rapports sexuels. Sacrement émanant de Dieu, le mariage est bon: il va de soi que deux personnes mariées peuvent s'aimer mutuellement grâce notamment aux plaisirs qu'elles partagent dans la vie conjugale pour autant que ceux-ci restent dans la limite acceptable de la modération. Bien que sa vision annonce une nouvelle conception du mariage et de la place de l'amour et du plaisir au sein de cette relation, l'impact de l'œuvre de Denys le Chartreux ne se fait pas sentir immédiatement. Néanmoins, ses idées seront largement diffusées au milieu du XVI^e^ siècle à partir de la première édition imprimée de *La Vie exemplaire des couples mariés* en 1530. J. T. Noonan, *Contraception : A History of its treatment by the Catholic Theologians and Canonists*, Cambridge (MA), Bellknap Press of Harvard University Press, 1966, p. 304-305.

universitaire. Professeur de théologie, Martin Le Maistre[1750] fera entendre ses idées lors des leçons et formalisera sa conception de la nature du mariage dans le second livre de son traité des *Quaestiones morales*[1751]. Etonnant pour sa franchise et son bon sens, il situe les rapports conjugaux dans le cadre aristotélicien de la quête de vertu par le juste moyen, et il finit par démentir la plupart des condamnations de l'acte sexuel entre époux. D'après Le Maistre, l'amour et la sexualité sont les moyens non seulement de remplir le devoir conjugal et d'éviter la fornication, mais aussi de maintenir la santé corporelle et spirituelle avançant ainsi les objectifs primaires du mariage. Touchant un public plus large au tournant du XVI^{e} siècle, les sermons populaires de prédicateurs comme Guillaume Pepin[1752] ou Michel Menot[1753], ne perpétuent pas la condamnation sans appel de la femme[1754]. Cette vision moins négative s'accompagne d'une valorisation du mariage[1755] dans lequel l'amour tient une place importante.

[1750] D'origine modeste, Martin Le Maistre naît à Tours, fils d'un boucher. Son intelligence et sa prédisposition aux études lui permettent d'intégrer le collège de Navarre, et ses études culminent avec le titre de *doctoris theolgi*. Il enseigne la théologie morale au collège de Sainte-Barbe qu'il dirige de 1474 jusqu'à sa mort en 1482 Parallèlement, il sert de confesseur à Louis XI de 1476 à 1482, position qu'il partage avec Jean Nervet. Grâce à son influence auprès du roi, Le Maistre obtient la suppression des censures des œuvres des nominalistes dont il partage les idées. Il est également un grand soutien d'artistes et d'hommes de lettres, et son activité de mécène comme son grand savoir lui valent les louanges d'Octavien de Saint-Gelais, son élève au collège de Sainte-Barbe. G. Minois, *Le confesseur du roi : Les directeurs de conscience sous la monarchie française*, Paris, Fayard, 1988, p. 233 ; O. de Saint-Gelais, *Le Séjour d'honneur*, édition critique, introduction et notes par Frédéric Duval, Genève, Librairie Droz, S.A., 2002, p. 325-326.

[1751] Présentée dans les *Quaestiones morales*, sa défense de l'état marital est influencée par une vision pragmatiste et la conception nominaliste du monde. En abordant la question de la nature du mariage, il fait la synthèse de plusieurs traditions, se servant d'Aristote, saint Augustin, Thomas d'Aquin et Guillaume d'Occam afin d'établir une franche approbation de l'acte conjugal. La sexualité du couple permet d'assouvir les désirs et d'éviter le péché de luxure ou d'adultère. La spiritualité en est même servie, car l'amour conjugal permet d'apaiser les esprits qui peuvent ainsi mieux se tourner vers Dieux. De surcroît, les bienfaits physiques qui en découlent mettront les deux époux dans un état de santé disposé à la procréation. Si les idées de Le Maistre ne sont pas immédiatement influentes, elles seront reprises par la génération suivante au début du XVI^{e} siècle. J. T. Noonan, *Contraception : A History…*, p. 306-310.

[1752] Prédicateur français, Guillaume Pépin est actif à la fin du XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle. Son œuvre pastorale exerce une très grande influence bien au-delà de sa période d'activité, et ses sermons seront imprimés jusqu'au XVII^{e} siècle. L. Taylor, « Images of Women in the Sermons of Guillaume Pepin (c. 1465-1533) », *Journal of the Canadian Historical Association*, 1994, p. 266.

[1753] Né vers 1440, Michel Menot est prédicateur franciscain. Il étudie le droit à Orléans et enseigne la théologie dans la maison franciscaine à Paris . A la fin de sa vie, il est supérieur du couvent franciscain de Chartres où il décède le 30 décembre 1530. *Dictionnaire des lettres françaises*, *le XVI^{e} siècle*, sous la direction de Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001, p. 832.

[1754] S'éloignant de la dichotomie opposant la Vierge et la pécheresse, Pepin propose des idées reflétant la réalité de la société laïque dans laquelle chacun trouve sa place selon son sexe, sa classe et son âge. Dans sa vision du monde, les femmes sont des êtres très pieux ayant un rôle positif dans l'histoire chrétienne. Plus important, il n'identifie pas la femme comme la source du péché : selon ce prédicateur influent, la responsabilité individuelle est déterminante. A titre d'exemple, la beauté féminine n'est pas une menace pour les hommes ou la société, mais seulement pour la femme dont les actions et les attitudes relatives à son apparence auront des conséquences. L. Taylor, « Images of Women in the Sermons of Guillaume Pepin (c. 1465-1533) », p. 269 et p. 271-272 ; L. Taylor, *Soldiers of Christ...*, p. 158.

Denys le Chartreux, Martin Le Maistre et les prédicateurs français situent le couple dans un contexte réel comprenant les difficultés et les bonheurs de la vie conjugale qui doit se régir par un principe de réciprocité et de partenariat. S'agissant d'une égalité spirituelle et non pas temporelle, l'homme demeure supérieur à sa femme. Néanmoins, cette dominance ne doit pas résulter de la peur, mais de l'amour entre les deux époux. Ces héritiers de Gerson sont à la fois la continuation de sa tradition et l'annonce de l'avenir. D'une part leurs arguments en faveur du mariage viennent d'un long héritage. De l'autre, leurs propos évoquent la vision humaniste qui situe l'amour vertueux, le mariage et la responsabilité de l'individu au cœur des questions relatives à la moralité et au bien commun.

c. Erasme : continuité et renouveau des traditions

La vision humaniste du mariage représente l'effort de réconcilier la conception ecclésiastique avec la réalité sociale et d'avancer un idéal de l'individu en tant que membre de la société et de la chrétienté[1756]. Remède à la fornication et moyen de propager une lignée, le mariage est un élément indispensable au bien public[1757]. A ce sujet, les humanistes du *quattrocento* tels Leon Battista Alberti et Francesco Barbaro identifient le mariage et l'agrandissement de la famille comme le premier devoir de l'homme[1758]. A l'époque de la *Dame à la licorne*, ce sont des thèmes récurrents chez Erasme de Rotterdam. Abordant les questions de la nature du mariage, ainsi que de son utilité morale et sociale, il produit un corpus d'écrits[1759] « imprégnés de l'esprit d'engagement social[1760] ».

Composée entre 1494 et 1498, l'*Encomium matrimonii*[1761] est la première expression de la conception érasmienne du mariage. Présenté sous la forme d'une déclamation ou louange de l'état matrimonial, le traité vise à l'origine à convaincre son premier destinataire à se marier avec la jeune

[1755] Guillaume Pepin célèbre l'état conjugal, le comparant à l'union entre le Christ et l'Eglise, notant que le mariage est un partenariat d'égalité tel que prouvé par la création d'Eve, non pas d'une partie basse du corps de son mari, mais bien de la côte d'Adam. L. Taylor, *Soldiers of Christ* ..., p. 161

[1756] R. Leushuis, *Le Mariage et « l'amitié courtoise »*..., p. 34.

[1757] D. L. Krohn, « Rites of Passage : Art Objects to Celebrate Betrothal, Marriage and the Family », dans *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008, p. 60.

[1758] P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art*..., p. 21.

[1759] Après sa rédaction manuscrite dans les dix dernières années du XV^{e} siècle, l'édition imprimée de l'*Encomium matrimonii* apparaitra en 1518. L'année suivante la *Note sur la Première Epître de saint Paul aux Corinthiens* (1519) est publiée, suivie en 1523 *l'Institution du mariage chrétien* (1523) dédiée à Catherine d'Aragon.

[1760] R. Leushuis, *Le Mariage et « l'amitié courtoise »*..., p. 35.

[1761] Bien que la dédicace à William Blount date de 1497 ou 1498, il est probable que le texte ait été écrit vers 1494. Dans son apologie à Briard (1519) où il défend ses positions sur le mariage et les rapports sexuels entre époux, Erasme note qu'il avait composé son traité 25 ans plus tôt. E. V. Telle, *Erasme de Rotterdam et le septième sacrement,* Genève, Librairie E. Droz, 1954, p. 155.

fille qui lui est promise au lieu de se dévouer à la vie monastique. A cette fin, le texte se divise en deux parties. La première est une affirmation du « mariage chaste » : confirmé par de nombreux arguments fournis par les sources bibliques et historiques, cet idéal cher à Erasme permet aux laïcs de vivre selon les principes de Dieu[1762]. La deuxième partie célèbre les joies du mariage, dont le bonheur résulte en grande partie de l'épouse idéale. Dans sa démonstration du rôle de la femme dans la vie conjugale, Erasme avance en même temps une image positive des rapports entre l'homme et la femme et de la place de celle-ci dans la famille et la société. Le mariage offre la possibilité d'une amitié parfaite et surtout la douceur de l'amour d'une épouse vertueuse ; le bon mari est également bon citoyen car il élève sa progéniture dans la foi et selon les lois de la société. Les bienfaits du mariage continuent au-delà de la vie terrestre car l'homme marié atteindra une forme d'immortalité grâce à ses enfants qui continuent sa lignée et maintiennent son souvenir.

Les idées formulées dans l'*Encomium matrimonii* vers 1494 restent valides pendant plusieurs années. Bien que sa première publication et sa diffusion à un grand public datent seulement de 1518, le contenu du traité et la portée de ses idées sont représentatifs de la mentalité de l'époque à laquelle il a été rédigé[1763]. Par ailleurs, son public, avant la date de l'édition imprimée, ne se limite point au seul destinataire d'origine, car « l'opuscule était connu en manuscrit depuis plus de vingt ans [avant la première édition de 1518] et courait de mains en mains à travers l'Europe[1764] ». Dans l'hypothèse où la *Dame à la licorne* puisse projeter une image de l'épouse parfaite, la pensée érasmienne a sa place dans la compréhension de ce programme. Contemporain de la tenture, l'*Encomium matrimonii* est sa première expression sur le sujet, mais ce traité continue dans la lignée établie et poursuivie depuis la fin du XIV^{e} siècle. Les arguments qu'Erasme avance pour défendre l'état marital se rencontrent, par exemple, dans l'œuvre pastorale de Gerson ; à l'instar du Ménagier de Paris, l'humaniste de Rotterdam conçoit l'éducation d'une épouse par son mari comme le moyen d'assurer le bonheur de celui-ci[1765]. L'amour, la chasteté, les plaisirs physiques, le juste moyen sont des principes au cœur de la conception érasmienne du mariage. Formulées pour la première fois à la fin du XV^{e} siècle dans l'*Encomium matrimonii*, ces idées reviendront à plusieurs reprises à travers son œuvre, offrant ainsi un certain nombre de points communs avec l'iconographie de la *Dame à la licorne.*

[1762] A. W. Reese, « Learning Virginity : Erasmus' Ideal of Christian Marriage », *Biblitothèque d'Humanisme et Renaissance,* t. 57, n° 3 (1995), p. 551.

[1763] A. Hyma, « Erasmus and the Sacrament of Matrimony », *Archiv für Reformationsgeschichte*, vol. 48, 1957, n° 1, p. 155.

[1764] E. V. Telle, *Erasme de Rotterdam et le septième sacrement*, p. 155.

[1765] A. D. Cousins, « Humanism, Female Education, and Myth : Erasmus, Vives, and More's 'To Candidus' », *Journal of the History of Ideas*, vol. 65, n° 2 (April 2004), p. 217.

d. La littérature courtoise

L'incompatibilité de l'amour courtois avec le mariage constitue une idée reçue dans l'historiographie des femmes, de la culture et de la littérature de l'Europe médiévale. Or, il existe une catégorie de romans plaçant le mariage dans le cadre du *fin'amor*[1766]. Etabli au XII^e^ et affirmé au XIII^e^ siècle le thème des louanges de l'amour conjugal maintient sa popularité au-delà du bas Moyen Age[1767]. Au XV^e^ siècle notamment la parution d'un certain nombre de « romans de couple » semble coïncider avec les nouvelles conceptions du mariage basées sur la réciprocité affective de l'amour conjugal. Le premier roman de ce genre à apparaître au XV^e^ siècle est *Ponthus et Sidoine* (vers 1400). Vers les années 1430, les romans de *Cleriadus et Méliadice* et de *Paris et Vienne* apparaissent ; ce dernier connaîtra une telle popularité qu'elle sera traduite en latin, anglais, allemand et arménien. L'intérêt pour ce genre littéraire dépasse parfois de loin l'époque à laquelle les romans sont composés : l'histoire de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (1453) sera publié vingt fois au XVI^e^ siècle pour ensuite entrer à la *Bibliothèque bleue* en 1620 et continuera à être diffusée jusqu'au XIX^e^ siècle.

L'immense popularité de ces ouvrages ainsi que leur contemporanéité sont une première indication du potentiel qu'ils offrent dans une compréhension de l'iconographie de la *Dame à la licorne* en tant qu'illustration de l'amour vertueux. Ces romans mettent en scènes des couples-héros qui s'aiment passionnément selon les principes courtois, mais leur amour se caractérise par une monogamie perpétuelle. En traduisant la loyauté et les passions courtoises en fidélité et amour conjugaux, les protagonistes des romans de couple affirment les valeurs ecclésiastiques et rejettent la polygynie, le divorce et l'adultère[1768]. La fornication est condamnée implicitement car l'érotisme de ces ouvrages est tempéré par la chasteté, les amants attendant toujours la célébration publique de leurs noces avant de consommer leur relation. Au XV^e^ siècle, de tels romans avertissent contre le péché charnel[1769] tout en célébrant le bonheur du couple licite. Les descriptions des effets

[1766] L. Otis Cour, « Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux », *Le Moyen Age*, *Revue d'histoire et de philologie*, tome CXI, 2005, p. 275-291Cousins (A. D)., « Humanism, Female Education, and Myth : Erasmus, Vives, and More's 'To Candidus' » *Journal of the History of Ideas*, vol. 65, n° 2 (April 2004), p. 275-291.

[1767] Ces « romans de couples » ou « romans sentimentaux » suivent un même schéma narratif commençant avec un amour initial interrompu par une séparation. Les amants se retrouvent après une série d'épreuves et leur histoire se termine par le mariage des deux protagonistes dont les prénoms fournissent le titre du roman. Le roman de *Floire et Blancheflor* apparaît vers 1160 et existe en deux versions, l'une populaire et l'autre aristocratique ; les deux seront traduites et adaptées une vingtaine de fois entre le XIIe et le XVIe siècle. Le genre continue au XIII^e^ siècle avec la parution d'*Amadas et Ydoine*, *L'escoufle* de Jean Renart et *Jehan et Blonde* de Philippe de Remy. *Ibid.,* p. 277, *passim*.

[1768] *Ibid.,* p. 278-279.

[1769] *Ibid.,* p. 280.

psychologiques et physiques des plaisirs conjugaux trouveront écho chez Denys le Chartreux, Martin Le Maistre et Erasme.

Tout comme la conception humaniste du mariage, les romans de couple offrent une réconciliation entre les modèles de mariage aristocratique et ecclésiastique[1770]. Les valeurs nobiliaires sont le plus souvent représentées par les familles des protagonistes qui s'opposent à la relation des amants ou leur imposent des obligations socio-familiales. En maintenant leur amour et leur engagement de fidélité, les jeunes amants incarnent le principe du consentement mutuel, qui est au cœur de la conception ecclésiastique du mariage. L'intrigue du roman de couple se termine toujours par la résolution du conflit et l'intégration des amants au sein de la famille et de la société. En fin de compte, l'union conjugale représente une réconciliation entre la volonté parentale et la volonté personnelle dans le choix de l'époux, permettant à tous de préserver la famille, la fortune, l'honneur et l'amour.

Les protagonistes du roman de couple vivent un amour personnel et passionnel dont les sentiments les incitent à s'inscrire dans les règles et les lois de la société. Loin d'enfreindre la morale chrétienne ou nuire à l'honneur familial, il s'agit « [d'un] amour…qui ennoblit la personne qui aime. Parce qu'il aime, l'amant est un meilleur individu, un meilleur membre de la société et un meilleur gouvernant[1771] ». Outre le fait que ces romans, tout comme les œuvres des prédicateurs et des humanistes, soulignent les bienfaits du mariage pour la société, ils présentent l'amour de l'épouse comme un précepte indispensable au bon gouvernant. Ce principe s'illustre, par exemple, à la fin du roman de *Ponthus et Sidoine*, lorsque Ponthus délivre des conseils à son cousin avant le mariage de celui-ci. Son discours est un « véritable miroir du prince[1772] », esquissant les vertus et les comportements nécessaire au jeune prince, qui doit :

> estre doulx et aimable, large et ouvert selon vostre puissance à vos barons et aux chevalliers et escuiers et à ceulx dont vous ouez avoir mestier […] Aussi est entendu que vous le devez plus faire à vostre femme que à nulle autre qui soit par plusieurs raisons, car, par honneur et courtoisie lui porter, vous tendrez l'amour d'elle ralié à vous. Car, par lui estre divers et rude, elle se pourra changier, et l'amour dont vous devreiz joïr, elle la pourroit baillier à ung autre dont elle pourroit prendre plaisance telle dont vous pourriez estre dolent et que vous ne pourriés pas retraire quant vous vouldriez. Si y a grant peril et grant maistrise à garder l'amour de mariage.[1773]

Dans une exposition de sa perfection morale et psychologique en tant que membre de la classe gouvernante, Antoine Le Viste II pourrait ainsi inclure une célébration de la dame évoquant

[1770] L. Otis Cour, « Mariage d'amour, charité et société... », p. 283-285.

[1771] *Ibid.,* p. 289-290.

[1772] *Ibid.,* p. 289.

[1773] *Le Roman de Ponthus et Sidoine,* édition critique de Marie-Claude de Crécy, Genève, Droz, 1997, p. 181.

non seulement la culture courtoise, mais également cet « amour de mariage ». A la fois preuve de sa propre vertu et élément indispensable dans son avancement socioprofessionnel, l'amour de l'épouse s'ajoute donc aux autres critères nécessaires au bon gouvernant que l'on a vus ci-dessus[1774]. Si les figures allégoriques représentent le commanditaire en portant ses couleurs et en évoquant des qualités propres au noble homme, elles correspondent également aux images typiques de la représentation de l'épouse. Celle-ci figure dans une variété de contextes iconographiques offrant un grand nombre de parallèles visuels et thématiques avec la tenture de la *Dame à la licorne*.

2. *L'épouse dans les arts figurés*

La tenture Le Viste pose un certain nombre de problèmes interprétatifs en raison notamment d'une imagerie ambigüe s'ouvrant à une multiplicité de lectures. Une tension sémantique marque la série entière du fait de la polysémie du jardin clos ; la représentation d'une dame avec une licorne – qu'il s'agisse du motif figé du panneau de *Vue* ou bien des compositions plus libres des autres panneaux – est un signe fort de l'amour courtois et de la virginité. La réconciliation de ces deux champs interprétatifs et d'autres lectures peuvent éventuellement se révéler grâce à l'identification du thème de la célébration de l'épouse idéale. La conception de celle-ci au tournant du XVI^{e} siècle est marquée par la même ambiguïté évidente dans l'iconographie de la tenture Le Viste : la femme mariée doit pratiquer un amour parfait envers son mari, satisfaisant les besoins physiques de celui-ci tout en étant parfaitement chaste. Cet idéal contradictoire de sexualité et chasteté qui apparaît dans la *Dame à la licorne* est fortement mis en valeur dans des représentations de la femme mariée, tout comme d'autres vertus identifiables à travers la tenture.

En effet, les portraits de vraies épouses se conforment strictement aux normes gouvernant la représentation de classe sociale et de féminité. Malgré un réalisme grandissant créant l'illusion d'une fonction documentaire, le portrait féminin à cette époque avance surtout une idéologie par rapport à la dame, sa place dans la famille et dans la société. Ces principes seront également évidents dans les programmes iconographiques de différents types d'œuvres ou d'objets réalisés en *Vue* d'un mariage. Avant d'aborder la forme et le contenu de cette imagerie issue du contexte nuptial et de ses rapports avec la *Dame à la licorne*, il faut commencer par une évaluation des représentations génériques du mariage. Bien que de telles scènes illustrent de simples concepts plutôt qu'un moment ou des personnes réels, leur imagerie s'inspire des pratiques et des coutumes de l'époque afin d'être crédibles auprès du spectateur. Dans la représentation de l'idée de mariage ou de la famille, on retrouve effectivement certains principes au cœur de la représentation de l'épouse parfaite partagés avec l'iconographie de la *Dame à la licorne*.

[1774] *Cf. supra,* p. 143-153 et p. 283-293.

a. La représentation générique de l'épouse

A la fois sacrement de l'Eglise et ciment du système social, le mariage est le garant du bon fonctionnement de la civilisation européenne. Il n'est donc pas surprenant que le mariage – qu'il s'agisse de sa célébration ou bien des festivités qui s'ensuivent – soit un thème récurrent dans la littérature et les arts. Texte primordial, la Bible offre maints exemples du mariage dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Les épouses vertueuses, comme Sarah, Léa ou Rebecca, sont des modèles proposées aux jeunes épouses[1775]. Avec l'épisode des noces de Cana, le mariage de la Vierge offre un argument en faveur du septième sacrement et constitue un thème répandu dans les arts visuels à partir du XIV^e^ siècle. Si la Vierge Marie est constamment promue comme l'ultime exemple de l'épouse idéale, la représentation de son mariage avec Joseph semble plus ou moins reproduire la réalité des cérémonies de la fin du Moyen Age [Figure 218]. Les mariages historiques – qu'il s'agisse d'épisodes de l'antiquité [Figure 219] ou d'une histoire plus ou moins contemporaine [Figure 220 - Figure 222] – prennent aussi une forme visuelle actualisée. Les représentations de noces réelles [Figure 221] dont la célébration est contemporaine de l'exécution de l'image sont rares. Réalisées non pas sur le vif, mais d'après les conventions artistiques basées sur les pratiques courantes de l'époque, ces scènes varient surtout dans l'élaboration de leur détail.

Ainsi, entre le XIV^e^ et le début du XVI^e^ siècle, les artistes donnent au mariage une forme visuelle relativement uniforme. Si une légère variation s'observe dans l'emplacement de la cérémonie (par exemple à l'extérieur [Figure 220] ou à l'intérieur d'une architecture ecclésiastique [Figure 224 - Figure 226]), les époux à travers l'histoire et les cultures se marient par le même geste des mains jointes en présence d'un officiant et de témoins plus ou moins nombreux [Figure 218 - Figure 226]. Une attention particulière est donnée à l'épouse dans ces scènes. Elle peut être distinguée par sa coiffure, soit avec de longs cheveux détachés [Figure 218**,** Figure 222**,** Figure 224 & Figure 226] pour signifier son état virginal, soit avec un couvre-chef élaboré [Figure 219**,** Figure 220**,** Figure 221**,** & Figure 225] pour suggérer son importance dans la scène, voire dans la société. Les vêtements du couple nuptial sont évidemment les plus somptueux, mais la décoration de la robe de mariée surpasse souvent celle de tous les autres. Le raffinement supérieur du costume féminin peut être signalé de manière très détaillée par la représentation de parures élaborées [Figure 221 - Figure 226] et de tissus somptueux ou bien avec l'indice très simple de la couleur de la robe. Les

[1775] Le Chevalier de la Tour Landry les cite comme les incarnations des vertus féminines les plus importantes – chasteté, obéissance, modestie. *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 162-168.

étoffes bleues et surtout rouges étant les plus coûteuses à produire[1776], le port de ces couleurs est le privilège des membres les plus fortunées de la société.

La représentation du couple marié figure également dans les traités de science naturelle, de philosophie ou de « science politique », catégories littéraires d'une popularité grandissante, surtout sous forme de traductions à partir du XIV^e^ siècle. Dans ce contexte, les époux sont présentés non pas dans un cadre anecdotique illustrant les cérémonies et les festivités des noces, mais dans un cadre théorique accompagnant l'exposition de l'union conjugale et sa place dans les hiérarchies de l'univers et de la société. Les considérations scientifiques et philosophiques appellent parfois une explication de la nature respective des deux époux, ainsi que de leurs rôles dans le ménage et par extension dans la société. Exemple fondamental du sujet, l'œuvre d'Aristote exerce une influence prépondérante sur la pensée médiévale, devenant accessible à un public grandissant grâce aux traductions de Nicole Oresme et Laurent de Premierfait. Selon la vision aristotélicienne, trois éléments sont nécessaires pour constituer un foyer – le maître (l'homme/le mari/l'agriculteur), son épouse et un bœuf (ou un ouvrier). Si l'un d'eux manque, l'unité socioéconomique du ménage sera imparfaite et ne pourra contribuer au bien commun[1777]. Une division très claire est établie entre les sphères masculine et féminine, car chaque époux doit contribuer à la vie partagée selon ses capacités naturelles.

Il n'est pas étonnant de voir cette séparation des tâches illustrée : dans les miniatures [Figure 227], la division du champ pictural permet de donner une forme visuelle à la distinction des rôles et responsabilités respectifs des époux. La nature des espaces et des activités attribués à l'homme et à la femme mariés sont opposés mais complémentaires : l'homme travaille les terres se livrant aux exigences manuelles du labour ; la femme est associée à la vie domestique pour assurer le confort de la maison et le bien-être de la famille. Bien que l'homme et la femme soient assignés chacun à un espace bien délimité, ces deux composants visuels s'unissent et l'harmonie du champ pictural matérialise pour le lecteur la nature d'une union parfaite. L'illustration de la conception aristotélicienne du ménage situe donc le plus souvent le mari à l'extérieur dans des postures actives suggérant la force physique nécessaire à son travail ; son épouse est confinée à l'intérieur où elle accomplit les tâches d'une domesticité exemplaire, telles que le filage et le soin des enfants. Or, l'existence d'autres groupes sociaux se manifeste dans certaines versions de ces traités où le modèle familial est mis à jour pour refléter l'idéologie du lecteur ou les réalités de la société[1778].

[1776] F. Pipponier et P. Mane, *Se vêtir au Moyen Age*, p. 25.

[1777] C. Richter Sherman, « Representations of Maternal and Familial Roles in French Translations of the Pseudo-Aristotelian 'Economics' Book I », *Tributes to Lucy Freeman Sandler, Studies in Illuminated Manuscripts*, Kathryn A. Smith and Carol H. Krinsky (éds.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 289.

[1778] *Ibid.,* p. 292-294.

Différents types de famille existent désormais et se font représenter dans les traités, la forme visuelle du sujet découlant sans doute du statut social du lecteur. Si la représentation de l'unité familiale paysanne concerne les rois et les grands princes dont la responsabilité envers le peuple motive l'intérêt pour cette image, d'autres types de lecteurs cherchent des leçons applicables à leur propre vie. Il n'est donc pas étonnant de trouver l'illustration d'autres modèles – bourgeois ou nobles – que celui de la famille paysanne. La caractérisation passe d'abord par la représentation du vêtement : la famille s'élargit pour englober non seulement ses membres biologiques mais également les domestiques, les uns et les autres étant identifiables grâce aux marqueurs sociaux vestimentaires. On observe également une modification dans les occupations attribuées selon l'âge et le sexe. Les exemples bourgeois et seigneuriaux réduisent, voire effacent, le rôle masculin du laboureur, déplaçant cette activé aux domestiques ou aux paysans [Figure 229]. Le nouveau père est surtout gardien et protecteur de la propriété familiale. Il peut s'agir d'une richesse matérielle se présentant sous la forme d'objets de valeur [Figure 228] ou des domaines seigneuriaux [Figure 229 & Figure 230].

Bien que le travail respectif des deux époux semble moins bien défini, il n'en reste pas moins que l'homme est responsable du travail à l'extérieur et la femme de l'intérieur domestique. Les rôles s'expriment dans l'organisation de la composition, mais plutôt que de dépeindre une activité manuelle, l'artiste représente les places des uns et des autres, chacun dans leur domaine : l'époux noble est situé à l'extérieur avec les terres de sa seigneurie, et son épouse est placée à côté de la demeure, la rapprochant de cet intérieur domestique dont elle doit assurer la bonne gestion. Or dans ces nouveaux modèles, l'homme peut également être représenté à l'intérieur. L'espace intérieur attribué en théorie à la femme est désormais le lieu de travail pour bon nombre de ces hommes, qu'il s'agisse de marchands ou de nouveaux nobles[1779]. Par ailleurs, l'éducation est un devoir masculin à réaliser non seulement auprès des enfants mais aussi auprès de tous ceux se trouvant sous la tutelle du père[1780]. Celui-ci peut donc assumer le rôle d'éducateur illustré notamment par les gestes de rhétorique ou de discours suggérant son autorité [Figure 228]. Ici, la femme assume un rôle moins actif : bien qu'elle demeure responsable de ses enfants qui deviennent ses attributs, la complémentarité des rôles semble se réduire.

Il est certes impossible de considérer ces images comme des documents témoignant de moments précis de la réalité ou du quotidien des couples mariés. Il n'en reste pas moins que certains exemples offrent la possibilité d'évaluer l'impact des dynamiques sociales sur la place de

[1779] Les entrepôts, magasins, bureaux et études sont non seulement des espaces intérieurs mais également des lieux situés fréquemment dans le même édifice que la résidence du professionnel.

[1780] J. Mulliez, « La désignation du père », p. 67.

l'homme et la femme dans la famille. D'autres sont intéressants parce que leur représentation de la femme s'élabore à partir de signes communiquant des idées intrinsèques et fondamentales à la conception de la femme mariée. L'universalité de certaines idées ou l'efficacité d'autres éléments sont démontrées par leur utilisation dans la représentation de vraies épouses, notamment dans le portrait féminin.

b. Le portrait féminin

Après sa « redécouverte » au XIV^e^ siècle, le portrait se développe pleinement au XV^e^ siècle signalant plusieurs changements techniques, stylistiques et philosophiques de cette période charnière située entre le Moyen Age et la Renaissance. Les plus anciens portraits indépendants conservés du Moyen Age datent de la seconde moitié du XIV^e^ siècle et se réservent aux plus hauts rangs de la société. La représentation de l'individu à cette époque est d'inspiration classique : qu'il soit homme ou femme, le modèle se présente de profil. Le portrait d'une princesse de la National Gallery de Washington, DC[1781] correspond à cette règle mais démontre certaines caractéristiques propres au portrait féminin. Bien que la vraisemblance avec laquelle la particularité des traits est représentée suggère un portrait « fait sur le vif », l'apparence de la dame correspond surtout à la définition d'une beauté féminine idéale. La tendance au naturalisme idéalisant sera un aspect constant dans la représentation des sujets féminins. Le vêtement est un autre élément fondamental, signifiant le statut social, l'état civil, la richesse, l'appartenance familiale, l'identité, voire l'état psychologique du sujet. Ici, la richesse des matières, dans lesquelles le bleu et les fils d'or dominent, indique clairement la condition sociale élevée de la dame. Un tel luxe est réservé aux classes supérieures non seulement pour des raisons économiques, mais également à cause des lois somptuaires. La fantaisie des coupes est un autre signe de sa haute appartenance sociale : la consommation excessive des matières tout comme la complexité des styles sont des indications tant du coût des vêtements que de la grande sophistication de la personne[1782].

Les primitifs flamands apportent d'importantes innovations grâce à une utilisation quasi systématique de la peinture à l'huile. Permettant une simulation convaincante des textures et des effets de lumière, cette technique marque une avancée majeure dans le réalisme, aspect indispensable du portrait. Les peintres des Pays-Bas bourguignons explorent également une forme

[1781] France ou Pays-Bas, *Portrait d'une dame*, vers 1410, huile sur bois, 53 x 37,6 cm, Washington, DC, National Gallery. Reproduction numérique : http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.25.html.

[1782] Dans son analyse du cycle du calendrier des *Très riches heures du duc de Berry*, J. J. G. Alexander note non seulement que l'absence des vêtements sert à caractériser les paysans comme dépourvus de culture, voir comme bestiaux, mais aussi que l'extravagance matérielle du costume nobiliaire souligne le raffinement psychologique de la classe régnante. J. J. G. Alexander, « *Labeur* and *Paresse*: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor », *Art Bulletin*, vol. 72, n° 3 (septembre 1990), p. 439 & p. 449.

qui éloignera leurs portraits du format traditionnel du profil. Présentant leur modèle au-dessus du buste et tourné de trois-quarts, Jan van Eyck et Robert Campin sont les premiers à le repositionner de cette manière, augmentant ainsi le potentiel de leur style réaliste et le « contact » entre le spectateur et la personne représentée. Leur formule sera reprise et élaborée par leurs héritiers : si Roger van der Weyden persiste dans l'emploi d'un fond abstrait[1783], d'autres artistes comme Petrus Christus[1784] ou Dieric Bouts situent leur modèle dans un intérieur[1785], pouvant éventuellement communiquer des aspects de l'identité[1786]. Ces changements ne modifient pourtant pas les objectifs tendant à préserver l'apparence d'un individu et à projeter son statut social au travers de l'image. Dans ce contexte, la représentation de l'épouse reflète non seulement l'individualité du sujet féminin et le statut social de sa famille, mais aussi la conception positive du mariage.

Le portrait de femme constituant la moitié d'un diptyque attribué à Robert Campin[1787] démontre les caractéristiques du portrait féminin. La jeune épouse est dépeinte avec un très grand réalisme, mais l'artiste accroît sa beauté en soulignant certains aspects de son apparence, telles que la lisse blancheur de sa carnation rehaussée par ses joues et sa bouche roses, ou la perfection des traits réguliers et fins. Le statut social est signalé par ses vêtements : bien qu'elle porte une robe de couleur sombre et une guimpe, cette dame n'est pas issue des classes modestes. La doublure de fourrure de sa robe et la bague dorée qu'elle porte la situent parmi les membres de l'oligarchie urbaine qui constituent la clientèle de Campin. Son couvre chef, composé de plusieurs couches de lin blanc très fin est à la fois signe de statut social et d'état d'esprit : ce voile coûteux est l'accessoire d'une femme mariée appartenant à une famille aisée ; la couleur blanche dénote la pureté de l'âme de celle qui la porte. Son état intérieur s'exprime également à l'extérieur : avec ses mains jointes et ses yeux tournés pour ne pas rencontrer le regard du spectateur, elle fait preuve de la grande réserve

[1783] Roger van der Wedyen, *Portrait de Francesco d'Este,* vers 1460, huile sur panneau de chêne, 30 x 20 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/w/weyden/rogier/16portra/07este.html&find=portrait.

Id., *Portrait d'une dame*, vers 1455, huile sur panneau de chêne, 37 x 27 cm, Washington, DC, National Gallery of Art. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/w/weyden/rogier/16portra/05lady.html&find=portrait.

[1784] Petrus Christus, *Portrait d'une jeune fille*, vers 1470, huile sur bois (chêne), 29 x 23 cm, Berlin, Staatliche Museen. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/html/c/christus/2/woman.html.

[1785] Dieric Bouts, *Portrait d'un homme (Jan van Winckele ?)* 1462, huile et tempera sur bois (chêne), 31.6 x 20.5 cm, Londres, National Gallery. Reproduction numérique : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/dirk-bouts-portrait-of-a-man-jan-van-winckele.

[1786] Petrus Christus, *Portrait d'Edward Grimston*, 1446, huile sur bois, 34 x 25 cm, Londres, Earl of Verulam Collection. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/html/c/christus/2/grimston.html.

[1787] Robert Campin, *Portrait d'une femme* (volet gauche d'un diptyque) vers 1435, huile et tempera sur bois, 40,7 x 28,1 cm, Londres, National Gallery. Reproduction numérique : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/robert-campin-a-woman.

exigée des femmes vertueuses. Son regard se tourne d'ailleurs vers sa droite et donc vers l'homme qui occupe la place d'honneur sur l'autre volet du diptyque à dextre. Ainsi positionnée, la dame démontre sa vertu et un dévouement à son mari auquel elle est soumise. Placés côte à côte, les deux époux sont unis par leurs regards et par leurs coiffes dont les pans de tissus semblent se toucher à l'endroit où les deux panneaux se rejoignent. Ensemble ils sont représentatifs du nouveau modèle d'amour conjugal promu dans la littérature de l'époque.

Le lien physique et psychologique entre deux époux est davantage manifeste dans le double portrait de l'artiste et de sa femme du Maître de Francfort[1788]. Dans cet exemple, le couple se situe dans un même espace figuré sur un seul panneau, et ils partagent une collation placée sur la table qui sépare les modèles du spectateur. Malgré cette différence dans l'utilisation du champ pictural, le Maître de Francfort et sa femme sont comparables à l'homme et la femme du double portrait réalisé par Campin. L'artiste, situé à dextre est plus âgé que son épouse : l'inscription sur le cadre originel du portrait précisait qu'en 1496, lors de l'exécution du tableau, le peintre avait 38 ans et sa femme, 27. Une telle différence d'âge est typique des mariages à cette époque, et dans l'autoportrait, comme dans le double portrait de Campin, elle est évidente dans le contraste des caractérisations physiques de l'homme et de la femme. En effet, le Maître de Francfort souligne certains aspects de l'apparence physique de son épouse dont la jeunesse et la fraîcheur sont communiqués non seulement par la beauté de ses traits, mais également par son teint blanc légèrement rosé. Cette jeune épouse exprime son dévouement conjugal d'une part avec ses yeux dirigés vers son mari, et d'autre part avec sa main droite offrant une fleur, gage de son amour. Cette relation amoureuse est également exprimée par le geste du mari : bien qu'il tourne ses yeux pour fixer le regard du spectateur, sa main gauche est placée sur la hanche gauche de sa femme qu'il rapproche de lui avec ce geste possessif et affectueux. Malgré l'emploi d'un certain nombre de conventions dans la représentation, tant des figures humaines que des objets symboliques, le Maître de Francfort exprime ses sentiments envers sa femme de manière très personnelle. Ce double portrait pourrait bien être un témoignage de la réalité d'une relation conjugale basée sur cette réciprocité affectueuse, cœur de la nouvelle conception du mariage.

Dans le *Portrait des époux Arnolfini*[1789], le réalisme hors pair de Jan van Eyck augmente l'efficacité d'une composition singulière pour projeter une image à la fois personnelle et idéalisée de la relation conjugale et du statut social de modèles. L'artiste place Giovanni Arnolfini et son épouse

[1788] Maître de Francfort, *Autoportrait avec son épouse*, 1496, huile sur bois, 47,2 x 31,1 x 3,2 cm, Anvers, Musée royal des Beaux-arts . Reproduction numérique : http://www.kmska.be/fr/collectie/albums/DeSchilderEnZijnVrouw.html.

[1789] Jan van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, 1434, huile sur bois (chêne), 82 x 60 cm, Londres, National Gallery. Reproduction numérique : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait.

dans un même espace ; mais à la différence du double portrait du Maître de Francfort, ils sont situés dans un lieu réel (ou réaliste du moins). Parfois identifié comme étant l'intérieur de la maison du couple, cet espace est effectivement un lieu domestique : la pièce éclairée par une grande fenêtre à gauche est meublée d'un coffre, d'un banc aux coussins rouges, d'une chaise en bois richement sculpté et d'un grand lit paré d'une tenture rouge. La richesse des meubles est égalée par les éléments de décor comme le lustre en laiton suspendu au plafond, le tapis oriental au sol ou le miroir accroché au mur du fond. Les époux sont positionnés de manière symétrique dans cette pièce, et leur placement les associe à leurs rôles respectifs dans la famille et la société.

Giovanni Arnolfini se tient à dextre, près de la fenêtre et donc de l'extérieur, que l'on aperçoit à travers la fenêtre. Un riche manteau en velours marron violacé doublé de fourrure, un pourpoint de velours noir, un immense chapeau – ces vêtements d'extérieurs signfifient non seulement son statut social et sa fortune, mais également sa vie publique. Ses obligations familiales, professionnelles et sociales s'accomplissent en dehors de la maison : il subvient aux besoins de sa famille, accroît l'honneur familial et participe à la société en travaillant et en réussissant dans les affaires. Cet aspect de son identité est également suggéré par la paire de socques dans le coin gauche inférieur et par les oranges placées sur le coffre devant la fenêtre. Portées à l'extérieur pour protéger les chaussures de la boue, les socques semblent avoir été enlevés par Arnolfini qui est rentré à la maison, mais elles restent tournées vers l'extérieur, leur forme pointue dirigeant l'œil du spectateur vers l'espace identifié avec leur propriétaire. Les oranges, également positionnées vers l'extérieur sont un produit exotique procuré par le commerce international, source de la fortune et de la réussite socioprofessionnelle de cet homme.

Le placement de son épouse révèle les rôles d'une femme de cette classe privilégiée. Giovanna Cenami est située à l'intérieur domestique et plus précisément à côté du lit. Elle est protégée de l'extérieur et rapprochée de l'intimité de ce meuble, suggérant ainsi deux aspects de la vie de l'épouse idéale qui évite les dangers des lieux publics pour se consacrer à sa maison et à sa famille. La sexualité évoquée par le lit est tempérée par le placement du meuble sur le tapis oriental dont la forme et le motif floral rappelle le jardin clos, astuce typiquement eyckien pour signifier ce symbole marial [Figure 99]. Si le tapis est placé dans un contexte parfaitement vraisemblable, son potentiel symbolique n'en est pas pour autant réduit. Ce jardin clos sommaire rappelle non seulement la chasteté de la Vierge mais aussi les autres qualités de l'épouse évoquées dans le *Cantique des cantiques,* source du motif du *hortus conclusus*. La dualité de l'obligation conjugale de la femme à être chaste et féconde est également suggérée par la décoration de la chaise placée derrière Giovanna Cenami. Représentant une femme sortant de la bouche d'un dragon, cette figure sculptée est identifiée comme sainte Marguerite, patronne des femmes en couches. Les

responsabilités domestiques de l'épouse en tant que maîtresse de maison sont symbolisées par la balayette accrochée à la base de la statuette de la sainte.

Comme celui de Giovanni Arnolfini, l'habillement de Giovanna Cenami rappelle ses vertus et ses devoirs. Elle est richement vêtue une robe verte à long train doublée de fourrure blanche par-dessus une robe bleue bordée de fourrure blanche ; son voile est composé de plusieurs couches de lin blanc finement pliées. L'élégance des coupes et la richesse des matières concrétisent la fortune du couple. Les couleurs de ce costume symbolisent les vertus de l'épouse parfaite : le vert est la couleur de l'amour, le bleu représente la fidélité, et le blanc est signe de pureté. Sa perfection est également suggérée par sa physionomie. Van Eyck se montre parfois un portraitiste impitoyable, tel qu'attestent les portraits de Giovanni Arnolfini[1790], Baudoin de Lannoy[1791], voire d'un modèle féminin[1792] parfois identifié comme sa propre femme[1793]. Or, dans cette représentation de Giovanna Cenami, le peintre adoucit sa description visuelle en idéalisant son modèle. Teint crémeux, traits fins et réguliers, front haut, les éléments de ce visage féminin s'animent délicatement par une expression douce et réservée traduisant son for intérieur vertueux.

La caractérisation du masculin et du féminin est ainsi renforcée par l'apparence et par l'association de l'homme et de la femme avec des objets placés de manière stratégique. Or, ces deux sphères bien distinctes du mariage sont unies grâce à la composition. Les époux avec leurs attributs occupent chacun une moitié du tableau, mais s'unissent par un geste partagé : au point central, ils se tiennent la main signifiant l'union physique et spirituelle de deux personnes mariées. L'axe vertical qui passe par leurs mains se poursuit en bas par le chien et en haut par le lustre, deux détails suggestifs de la dualité de la relation conjugale. Le chien est symbole de fidélité et de copulation : il évoque donc la qualité nécessaire pour un mariage stable ainsi que l'acte sexuel visant la procréation. Le lustre ne tient qu'une seule bougie. Celle-ci évoque la présence du Christ et donc la

[1790] Jan van Eyck, *Portrait de Giovanni Arnolfini,* vers 1435, huile sur bois (chêne), 29 x 20 cm, Berlin, Staatliche Museen, Berlin. Reproduction numérique :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/e/eyck_van/jan/02page/20arnolf.html&find=portrait.

[1791] Jan van Eyck, *Portrait de Baudoin de Lannoy*, vers 1435, huile sur bois (chêne), 26 x 20 cm, Berlin, Staatliche Museen. Reproduction numérique :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/e/eyck_van/jan/02page/19lannoy.html&find=portrait.

[1792] Jan van Eyck, *Portrait de Femme (Margareta van Eyck ?)*, 1439, huile sur bois, 32,6 x 25,8 cm, Bruges, Groeninge Museum. Reproduction numérique :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/e/eyck_van/jan/02page/28margar.html&find=portrait.

[1793] J. Snyder, *Northern Renaissance Art…*, p. 114 ; J. C. Smith, *The Northern Renaissance*, p. 99.

nature sacramentelle du mariage, tout en rappelant la chandelle nuptiale allumée la nuit des noces et éteinte une fois le mariage consommé par un nouveau couple[1794].

Outre leur fonction en tant que symboles pour les aspects divers et complexes du mariage, ces différents éléments – vêtements, meubles, accessoires, décor – contribuent également à la construction d'une image de classe sociale. Articulée par la reproduction visuelle et le placement stratégique des objets luxueux et raffinés, la représentation des époux Arnolfini soulignent le confort matériel de leur vie pour signifier la fortune et, par extension, la réussite socioprofessionnelle du mari. Un élément indispensable au portrait de l'homme accompli est le mariage : sa femme sert non seulement comme moyen d'exhiber sa richesse (à travers les vêtements), mais également comme preuve que le mari accomplit tous ses devoirs envers sa famille et la société. L'originalité du *Portrait des époux Arnolfini* en tant que double portrait indépendant dont les modèles sont représentés de pied dans un intérieur domestique n'est pas passée inaperçue. Or, l'objectif de représenter une image basée sur la fortune, les liens familiaux et la réussite socioprofessionnel est partagé avec un grand nombre de portraits italiens du XV^{e} siècle.

La représentation de la femme au *quattrocento* maintient le positionnement traditionnel du modèle de profil. Qu'il s'agisse d'une dame noble ou issue de l'oligarchie urbaine, le portrait féminin en Italie cherche moins à préserver une image vraisemblable du sujet que de la faire se conformer aux idéaux relatifs à la beauté, au comportement et au rôle de la femme dans la famille et la société. La représentation de l'épouse, tel que le *Portrait d'une femme en jaune*[1795] ou le *Portrait de Giovanna degli Albizzi*[1796], tend ainsi vers une idéalisation de l'identité afin de projeter des valeurs, la richesse et le statut social de la famille[1797]. Ainsi, la caractérisation du modèle féminin se conjugue grâce aux vêtements, aux parures, et aux armoiries ornant son corps. Dans le portrait de profil, la physionomie individuelle se réduit à un contour de visage dont les particularités sont minimisées et d'autres aspects soulignés afin d'inscrire l'apparence dans le canon de beauté féminine. Contrastant avec l'idéalisation du visage, les détails vestimentaires sont recréés avec un grand réalisme. Les robes correspondent toujours aux modes les plus élégantes et raffinées de l'époque ; la représentation des matières simule les tissus les plus somptueux. Si les types d'étoffes représentées ne correspondent

[1794] C. Harbison, « Sexuality and Social Standing ... », p. 263.

[1795] Alessio Baldovinetti, *Portrait d'une dame en jaune*, vers 1465, tempera sur bois, 63 x 41 cm, Londres, National Gallery. Reproduction numérique : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alesso-baldovinetti-portrait-of-a-lady.

[1796] Domenico Ghirlandaio, *Portrait de Giovanna delgli Albizzi*, 1488, tempera sur bois, 76 x 50 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Reproduction numérique :

http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/ghirland/domenico/7panel/07tornab.html&find=albizzi.

[1797] P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art...*, p. 49.

pas forcément à la vie réelle[1798], l'artiste s'efforce à reproduire une réalité visuelle en simulant les textures et les effets lumineux des différentes matières luxueuses. Les vêtements et les parures suggèrent ainsi la fortune et le rang social de celle qui les porte, signifiant par extension l'honneur de sa famille. Outre cette suggestion de classe social, une identification est très littéralement figurée grâce aux motifs héraldiques et à d'autres emblèmes familiaux décorant les vêtements[1799].

Les représentations des couples privilégient également le portrait du profil. Tournés l'un vers l'autre sans s'ouvrir au spectateur, les deux époux sont engagés dans une « conversation » fermée qui traduit le dévouement conjugal sous une forme visuelle efficace. Qu'il s'agisse d'un double portrait sur panneau unique ou d'un diptyque, l'image de la femme dans ces exemples est conforme au portrait féminin individuel où le contour du profil, les traits de visage idéalisés et les riches détails vestimentaires et ornementaux réalistes forment l'image et communiquent les valeurs à associer à l'individu et sa famille. La stricte organisation de l'espace imposée par l'utilisation du diptyque permet également de bien définir et représenter les sphères ou les idéaux attribués à chacun des époux.

L'importance de l'union des deux moitiés du couple est signifiée par le *Portrait d'un homme et une femme* de Fra Fillipo Lippi [Figure 231]. Placé au milieu de l'espace pictural dont elle occupe plus de la moitié, la femme est ici le sujet principal dans ce double portrait. Elle est caractérisée surtout par la richesse de sa toilette, d'une somptuosité à suggérer la tenue de mariée et l'honneur de la famille Scolari, identifiée par les armoiries placées sur le bord de la fenêtre de gauche[1800]. Cette ouverture vers l'extérieur est le point d'entrée pour le second sujet du portrait. Seule l'extrémité droite du profil masculin pénètre l'espace architectural : l'homme est ainsi situé dans son attribut – le monde extérieur. Au contraire, la dame occupe entièrement l'intérieur, et cette organisation picturale souligne la place de chacun des deux époux dans la famille et dans la société. Comme dans le *Portrait des époux Arnolfini*, l'homme est identifié avec l'extérieur : non seulement est-il placé dehors mais cet espace masculin est représenté en plus grand détail à travers la deuxième fenêtre, située derrière la dame. Celle-ci est fermement située à l'intérieur, protégée par les murs de l'espace domestique où elle doit accomplir ses devoirs. Malgré sa composition plus simple, ancrée dans une tradition ancienne, le double portrait de Lippi communique le même message essentiel du *Portrait des époux Arnolfini*. Le mariage se constitue de deux moitiés opposées et complémentaires dont

[1798] Un grand nombre de tissus, tels que les brocarts d'or, sont tellement coûteux qu'ils sont à la portée d'une très petite portion des populations qui ne les revêt que pour les occasions les plus exceptionnelles. Le port de telles étoffes somptueuses sont réservées par les lois somptuaires dans certaines villes. Pour le grand prestige qu'elles suggèrent, ces matières sont souvent représentées dans les portraits bien qu'elles ne soient jamais portées dans la vie. R. Duits, « The Value of Gold Brocade… », p. 60 & p. 67.

[1799] *Cf. supra*, p. 350.

[1800] P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art...*, p. 53.

l'union est indispensable à l'honneur familial, à la réussite socioprofessionnelle et au bien commun de la société. Tout comme les idéaux et les réalités de l'union nuptiale sont formés par la culture ecclesiastique et laïque, la représentation du mariage et surtout de l'épouse dépend de signes visuels empruntés aux traditions sacrées et profanes. Ces sources fourniront des signes capables d'exprimer la complexité des relations conjugale non seulement aux portraits d'épouse, mais également à la décoration d'objets produits en vue d'un mariage. En Italie, les meubles produits sur commande sont destinés à décorer la chambre nuptiale tout en projetant des images propices à encourager les époux à réaliser leurs obligations. Si les *cassoni, forzieri, lettucci*, *lettiere* et autres meubles nuptiaux sont propres à la culture italienne, le livre d'heures est un cadeau de noces ou objet de trousseau offert aux jeunes femmes à travers l'Europe occidentale entre le XIV[e] et le XVI[e] siècle[1801]. Outre le contenu religieux, les épouses y trouvent des illustrations contribuant à leur compréhension des devoirs conjugaux. Tout comme l'iconographie de la *Dame à la licorne*, cette imagerie se caractérise par la fréquente coexistence de thèmes sacrés et profanes[1802], non seulement parce qu'il s'agit d'un texte religieux destiné à une laïque, mais surtout parce que les rôles féminins se construisent autour de modèles issus des deux domaines.

c. Les livres d'heures

Les *Heures de Jeanne d'Evreux*[1803] sont depuis longtemps reconnues comme un livre de prières commandé par un mari pour sa jeune épouse. Lorsque Jeanne d'Evreux lègue le manuscrit au roi Charles V, on note qu'il s'agit d'un « petit livret d'oroisons que le roy Charles [IV]…avoit faict faire por Madame, que Pucelle enlumina[1804] ». Conçu et réalisé dans un contexte historique marqué par le déclin d'une dynastie trahie par l'infidélité féminine et souffrant d'un manque d'héritier mâle, ce livre d'heures est une commande masculine destinée dans un premier temps à un public féminin précis. Les images et leurs différents niveaux de lecture fonctionnent ensemble pour proposer des modèles conformes aux conseils typiques de l'éducation féminine[1805]. Si le contenu religieux et

[1801] S. G. Bell, « Medieval Women Book Owners… », p. 753.

[1802] J. J. G. Alexander, « Chastity, Love and Marriage in the Margins of the Wharncliffe Hours », in *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honor of Margaret M. Manion*, Bernard J. Muir (éd.), Exeter: University of Exeter Press, 2002, p. 201.

[1803] Jean Pucelle, *Les Heures de Jeanne d'Evreux*, vers 1324-1328, grisaille, tempera et encre sur vélin, 9,2 x 6,2 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum, 54.1.2. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/70010733?img=13.

[1804] Cité par L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, D. Morgand, 1910, p. 25.

[1805] M. Caviness, « Patron or Matron ? A Capetian Bride and a Vade Mecum made for her Marriage Bed », *Speculum*, vol. 68, n° 2, avril 1993, p. 333-362 ; J. A. Holladay, « The Education of Jeanne d'Evreux : Personal Piety and Dynastic Salvation in her Book of Hours at the Cloisters », *Art History*, vol. 17, n° 4, December 1994, p. 585-611.

didactique est destiné à l'origine à une jeune femme, les intentions motivant le choix des sujets relèvent des intérêts du mari royal Charles IV, dernier espoir de la dynastie capétienne.

Ses préoccupations dynastiques se traduisent par une imagerie relative à la naissance d'enfants et à la fécondité qui rappellent à Jeanne son devoir de produire des enfants (mâles de préférence)[1806]. De nombreux lapins se retrouvent dans la marge des pages : qu'ils soient seuls ou poursuivis par un chasseur, le *cuniculus* ou « con » en français moyen est un symbole de la fertilité et un terme référant aux organes génitaux féminins. La marge au folio 177[1807] est décorée d'une scène de la chasse à la licorne qui incorpore l'image d'un lapin coincé entre le chasseur et la bête fabuleuse. Cette petite composition offre une illustration divertissante dont la polysémie suggère la chasteté, l'amour et la fécondité que l'on exige de l'épouse royale[1808]. L'importance de la descendance légitime est signalée par les différentes représentations d'enfants ; le fait qu'il s'agisse uniquement de garçons rappelle à la fois l'importance pour toute reine de produire un héritier et plus particulièrement l'urgence pour Jeanne d'Evreux et Charles IV d'avoir un fils afin d'assurer la continuité de leur lignée. Inquiété par l'absence d'un héritier mâle, mais également hanté par le souvenir d'une femme adultère, Charles IV se sert des images pour contrôler la sexualité de sa jeune épouse (la dernière de trois) en décourageant des pratiques et des comportements déviants[1809]. Des symboles phalliques agressifs, des créatures hybrides affublées de membres suggestifs, et des *exempla in malo* féminins comptent parmi les nombreuses figures dans les marges servant à inspirer le dégoût chez Jeanne d'Evreux qui doit rester fixée sur ses devoirs en tant qu'épouse, mère et reine.

Cet objectif est très clairement communiqué par la miniature de l'Annonciation[1810]. Le moment de la conception du Christ est un thème très populaire avec les jeunes épouses espérant être mères elles-mêmes[1811]. Représentée ici en prière dans la lettre D commençant le mot *Domine*,

[1806] M. Caviness, « Patron or Matron... », p. 344 ; J. A. Holladay, « The Education of Jeanne d'Evreux... », p. 604.

[1807] Reproduction dans M. Caviness, « Patron or Matron », fig. 16, s. p.

[1808] M. Caviness, « Patron or Matron... », p. 344.

[1809] *Ibid.,* p. 338-355.

[1810] Folio 16r. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/70010733?img=13#fullscreen.

[1811] Un exemple particulièrement éloquent de cette pratique vient des *Heures de Marie de Gueldre.* L'épisode de l'Annonciation ouvre l'Office de la Vierge et se situe, comme dans les *Heures de Jeanne d'Evreux* en face de l'Arrestation du Christ. Or, l'iconographie de l'annonce de la naissance du Christ à sa mère se modifie de manière remarquable. L'ange tenant le phylactère ne salue pas Marie avec la phrase habituelle *Ave Maria, gratia plena…* mais la phrase en dialecte néerlandais *O milde Maria* (O Marie bienveillante). Autre différence, cette scène se passe non pas dans la maison de la Vierge ni dans un espace ecclésial, mais dans un jardin clos. Bien qu'il s'agisse d'un symbole marial primordial, ce lieu n'est pas habité par la Vierge Marie . Habillée à la mode élégante des années 1420, la saluée n'est pas la mère du Christ mais une autre Marie, la duchesse de Gueldre qui après dix ans de mariage n'avait toujours pas eu d'enfants avec son mari Renaud IV de Gueldre. Le thème de l'Annonciation est ainsi situé à sa place habituelle dans le cycle de prières mais devient à la fois portrait et image votive. La propriétaire est représentée de manière convenable à son rang social mais adresse

Jeanne d'Evreux semble contempler cet épisode qui inspire la maternité. Située à l'intérieur de l'initiale divine dont la colonne est formée par une sentinelle, la jeune reine est protégée des dangers évoqués par les figures des bas de page. La représentation de son comportement pieux et sa dévotion à la naissance du Christ sont à la fois une illustration de l'utilisation du livre d'heures et un comportement à reproduire dans sa vie.

Les préoccupations de Charles IV sont également évidentes dans le cycle hagiographique accompagnant les heures de saint Louis. L'originalité de cet ensemble ne vient pas uniquement de la relative rareté du cycle de prières, mais surtout du programme iconographique résultant d'un choix de scènes calculé pour renforcer les objectifs didactiques des *Heures de Jeanne d'Evreux*. La vie du saint royal est proposée ici comme un modèle exemplaire et accessible pour la lectrice qui y voit des vertus particulièrement féminines pratiquées par son ancêtre[1812], la plus éminente figure de la dynastie capétienne. La discipline et l'ascétisme de Louis IX sont très clairement illustrés, servant littéralement de sujet de dévotion dès l'ouverture du cycle[1813]. Rappelant la mise en page de l'Annonciation, Jeanne d'Evreux est ici représentée en prière devant une image du saint roi au folio 102v ; la scène du châtiment de Louis IX au folio 103 y est mise en parallèle. La chasteté et la continence qui sont encouragées par un tel comportement sont également suggérées par des grotesques et d'autres figures symbolisant la soumission des pulsions charnelles[1814]. La suite de la vie de Louis IX ne reproduit pas le cycle typique de son hagiographie, mais se concentre sur la charité telle que pratiquée par le roi. Quatre exemples le montrent comme acteur et un cinquième comme bénéficiaire de la charité divine[1815]. Si ces cinq miniatures illustrent différents épisodes correspondant chacun à une œuvre de miséricorde[1816], les deux dernières scènes montrent les conséquences de cette vie dévote. A sa mort, l'âme de Louis IX est accueillie au Paradis et le cycle se termine avec la représentation de la translation de ses reliques par Philippe IV.

---

sa supplication en prenant la place de l'ultime modèle maternel, sa sainte patronne la Vierge Marie. J. Snyder, *Northern Renaissance Art…*, p. 75-76. Reproduction numérique : http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/zgothic/miniatur/1401-450/4flemish/00f_1400.html&find=guelders.

[1812] De par son ascendance maternelle, Jeanne d'Evreux est l'arrière-petite-fille de Louis IX .

[1813] Folio 102v-103. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/70010733?img=16#fullscreen.

[1814] M. Caviness, « Patron or Matron... », p. 345.

[1815] A l'ouverture de Laudes, il nourrit un moine lépreux de l'abbaye de Royaumont. A Prime, le roi soigne des malades. A Tierce, il lave les pieds d'un homme pauvre et son écuyer donne des aumônes à un autre mendiant. A Sexte, le roi prisonnier reçoit miraculeusement le bréviaire qu'il avait perdu lors de la bataille de Mansourah. La vie active de Louis IX termine à None où il collecte les ossements des Croisés pour les enterrer.

[1816] Les six premières œuvres sont définies à partir de l'Evangile de saint Mathieu (XXV : 34-36). Il s'agit de nourrir l'affamé, abreuver l'assoiffé, accueillir l'étranger, vêtir les malheureux, soigner les malades et visiter les prisonniers. La septième œuvre, ensevelir les morts, a été définie par l'Eglise au XIII^{e} siècle. J. A. Holladay, « The Education of Jeanne d'Evreux... », p. 591.

Louis IX est ainsi présenté comme l'incarnation de la charité, thème prévalant dans les ouvrages didactiques à l'intention des jeunes femmes nobles. Dans le cas des *Heures de Jeanne d'Evreux* il s'agit d'un modèle offrant des rapports très personnels. D'une part, la charité est une des obligations fondamentales d'une reine ; de l'autre cet exemple vient très précisément de la famille de Charles IV et Jeanne d'Evreux. Enfin, l'utilisation du saint roi comme modèle didactique correspond à ses propres idées sur l'éducation[1817]. Louis IX se voulait un modèle actif pour ses fils qui l'accompagnaient pour distribuer des aumônes et laver les pieds des pauvres ; non seulement les princes voyaient les actes charitables de leur père, mais ils étaient aussi enjoints de l'imiter en y participant[1818]. Le saint roi accomplit son rôle paternel d'éducateur également par la rédaction de traités didactiques[1819] dans lesquels il insiste précisément sur les thèmes de discipline, de charité et de chasteté retrouvés dans l'imagerie des *Heures de Jeanne d'Evreux*.

De nombreux livres d'heures peuvent être situés dans un contexte nuptial : destinés aux épouses (parfois aux couples), les images qui les décorent fonctionnent comme le contenu du manuscrit enluminé par Jean Pucelle. Ces manuscrits mélangent des iconographies sacrées et profanes pour encourager la piété et inculquer le comportement vertueux attendu de sa propriétaire féminine. Les images sacrées et profanes partagent le même espace pictural et se superposent, créant des iconographies complexes afin de former la lectrice en tant que Chrétienne et épouse noble.

L'amour et la chasteté définissent le mariage parfait. Particulièrement attendues de l'épouse, ces deux valeurs sont également au cœur du programme iconographique de la *Dame à la licorne* dont chaque composition s'articule autour du motif du jardin clos. A la fois *locus amœnus* et *hortus conclusus*, cet espace offre une portée symbolique particulièrement féminine qui s'accentue grâce à la présence des dames. Une analyse du programme iconographique dans le cadre de la définition de l'épouse fait ressortir de nombreux parallèles avec différentes représentations littéraires et visuelles de la femme mariée à l'aube de l'ère moderne.

[1817] *Ibid.,* p. 599-600.

[1818] Ces événements sont relatés dans deux passages de la biographie de saint Louis rédigée par Saint-Pathus. *Ibid.,* p. 599.

[1819] S'ajoute aux deux traités adressés à ses filles (*cf. supra,* p. 339-340) un ouvrage didactique rédigé par Louis IX pour son fils, le futur roi Philippe III le Hardi. H.-F. Delaborde, « Le texte primitif des Enseignements de saint Louis à son fils », p. 75.

B. La *Dame à la licorne* : une image de l'épouse parfaite ?

Qu'il s'agisse des éléments les plus basiques comme l'apparence des dames ou bien plus complexes comme la portée du programme iconographique, divers aspects de la tenture Le Viste semblent correspondre aux critères et objectifs de la représentation de la femme à la fin du Moyen Age. L'ambiguïté du symbolisme partagé entre la sexualité et la vertu suggère de manière générale les devoirs conjugaux; déjà explorée dans d'autres cadres interprétatifs, chaque scène offre des liens avec les particularités de la représentation de l'épouse. Enfin, vus ensemble, les six panneaux semblent également présenter un programme célébrant cet idéal féminin tout en exprimant les désirs du commanditaire. L'analyse de ces différents éléments, suivie d'une évaluation des mariages d'Antoine Le Viste II, permettra une meilleure compréhension de l'image féminine projetée au nom de ce commanditaire possible.

1. *La composition*

L'utilisation répétée de l' îlot de verdure recrée de manière succincte et efficace le motif polysémique du jardin. Souvent employé dans les scènes matrimoniales[1820], le jardin renvoie à une gamme de concepts essentiels à la définition du mariage idéal. Puisque le premier devoir de l'épouse est d'aimer son mari d'un amour parfait, le *dilectio*[1821], le jardin est un cadre tout à fait adapté à la présentation d'une image de l'idéal conjugal. Signe d'amour, de fertilité et de virginité, le *hortus conclusus* de la tenture Le Viste situe ses figures dans un lieu symbolique des deux obligations dichotomiques de la femme noble : la procréation et la chasteté[1822]. L'espoir de fécondité se traduit visuellement par les décors des noces constitués de peintures et de tapisseries qui évoquent le thème du *locus amœnus*. La chambre nuptiale du palais Davanzati (Florence) est ainsi richement décorée d'un jardin de plaisir luxuriant, rappelant les tapisseries mille-fleurs tant du point de vue formel que thématique. Compte tenu de leur capacité à créer un jardin de plaisirs virtuel, il n'est pas étonnant que les verdures soient fréquemment employées comme ornement lors des fêtes de noces[1823], pratique confirmée par des illustrations de mariage. Dans le tableau des *Noces de Cana* de Gérard David [Figure 100], un panneau de mille-fleurs est placé derrière la mariée lors du banquet :

[1820] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 102.

[1821] S. Vecchio, « The Good Wife », p. 109.

[1822] Il n'est donc pas étonnant de retrouver le motif du jardin représenté sur des objets élaborés en *Vue* d'un mariage, qu'il s'agisse de portraits féminins, de coffres de mariages ou de plateaux de naissance. Dans ces exemples, le jardin rappelle non seulement l'amour qui existe entre les deux époux, mais aussi la fécondité dont la famille sera bénie grâce aux relations conjugales. R. S. Favis, *The Garden of Love…*, p. 102-103.

[1823] *Ibid.,* p. 105.

ce décor permet à la fois une distinction d'honneur pour l'épouse et une suggestion de ses qualités grâce à la polysémie du jardin clos suggéré par la tapisserie fleurie. Bien qu'il ne s'agisse pas de la représentation d'un mariage réel, le tableau de David, à l'instar d'autres exemples [Figure 218 & Figure 225] s'inspire des usages contemporains et démontre la place qu'occupe les verdures dans les contextes nuptiaux.

S'ajoutant à la symbolique du jardin comme lieu de vertu, d'amour et de fécondité, les animaux qui habitent le fonds floral sont également des signes forts dans le contexte de l'amour et plus particulièrement de l'amour conjugal. Afin d'illuster le devoir féminin d'être « tresprivee et tresamoureuse[1824] » du mari, le Ménagier de Paris se sert non seulement des exemples d'excellence humaine, mais aussi de la nature. Notant que « mesmes les oiseaulx ramages et les bestes privees et sauvaiges, voire les bestes ravissables, ont le sens et industrie de ceste pratique[1825] », il augmente la force de sa démonstration grâce à un exposé détaillé de différents animaux[1826]. Près d'un siècle plus tard, Erasme s'appuiera à son tour sur la nature pour fournir des arguments en faveur du mariage défini comme une institution fondamentale à la société. Non seulement sacrement de l'Eglise et signe de civilisation depuis les temps les plus anciens, le dévouement conjugal est issu également des lois de la nature, tel que démontré par la vie des animaux :

> *Quid ita ? quia necesse est omnibus esse commune, quod communis hominum parens inseuit, et adeo penitus inseuit, vt huius rei sensus non solum ad turtures et columbos, verumetiam ad immanissimas feras pertingat, siquidem leones in vxorem mites sunt. Pro catulis dimicant tigrides. Asinos per obstantes ignes agit prolis tuendae pietas. Atque hoc sane ius naturae vocant, vt efficacissimum, ita latissime patens.*[1827]

Motif standard dans la défense du mariage et dans la promotion des valeurs conjugales, l'énumération des différents animaux et leurs habitudes trouvent éventuellement un parallèle visuel dans le fonds standardisé des mille-fleurs. On y retrouve effectivement une ménagerie semblable dont les bêtes douces et féroces offrent un vaste potentiel symbolique.

Le chien apparaît à plusieurs reprises dans la tenture non seulement comme élément standard des fonds fleuris, mais également comme animal de compagnie du personnage principal dans deux panneaux [Figure 1 & Figure 6]. Attribut de la dame noble, le chien est l'*exemplum* choisi par le Ménagier de Paris pour illustrer la vertu conjugale de fidélité, preuve de l'amour parfait entre mari et femme. Au cœur du modèle marital tel que conçu par les Pères de l'Eglise, *fides* est la vertu

[1824] *Le Mesnagier de Paris*, 1994, p. 178.

[1825] *Ibid.,* p. 178-180.

[1826] *Ibid.,* p. 178-181

[1827] Erasme, « *Encomivm Matrimonii* », *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, édité par Jean-Claude Margolin, volume I, tome 5, Amsterdam & Oxford, North Holland Publishing Company, 1975, p. 396.

salvatrice du couple marié sans laquelle les époux seraient condamnés à une vie charnelle du fait de leur union physique. Pour la noblesse, la fidélité constitue la seule certitude que les héritiers sont bien les enfants légitimes du père[1828]. Or, la connotation du chien est multiple[1829]. Dans le *Portrait des époux Arnolfini*[1830], le petit terrier aux pieds de Giovanna Cenami s'identifie à l'épouse et rappelle la fidélité qui transforme le devoir conjugal d'un simple acte charnel en un élément du sacrement du mariage. Symboles d'*eros* et de *fides* placés dans les fonds floraux et surtout aux côtés des dames du *Goût* et d'*A MON SEVL DESIR*, les figures canines de la tenture Le Viste sont ainsi des figures polysémiques efficaces.

L'amour et la chasteté sont deux des nombreuses thématiques partagées par l'image du mariage idéal et l'iconographie de la *Dame à la licorne*. Exprimée de manière succincte par des motifs comme le jardin ou certains animaux, l'essence de l'épouse parfaite est également suggérée par les personnages de la série. Ces figures féminines offrent de nombreux parallèles avec le répertoire féminin de cette époque : il s'agit non seulement de la représentation de l'ideal phsyique mais aussi, voire surtout, des qualités morales ou sociales.

2. *Les personnages*

Bien qu'il ne s'agisse point d'une série de portraits, la tenture met en scène plusieurs figures féminines dont la conception respecte au moins deux conventions fondamentales dans la forme du portrait féminin – une illustration précise du vêtement et un physique idéalisé. Les robes et les parures portées par les dames s'inspirent des modes courantes au tournant du XVI^{e} siècle, mais leur luxe dépasse de loin la réalité du quotidien. Il en est de même dans les portraits : au lieu de reproduire la réalité des habitudes vestimentaires, le portrait associe le coût et le prestige des habits extravagants à l'individu et à sa famille. Tout comme l'illustration des robes et des parures luxueuses des portraits, la signification de la richesse matérielle des robes dans la tenture doit être associée à son commanditaire. Le lien étroit entre famille et honneur signifié par les matières somptueuses est également établi par l'utilisation de motifs héraldiques sur les vêtements. Les femmes représentées

[1828] Si les auteurs masculins ne conçoivent la fidélité conjugale que du point *Vue* de la faiblesse spirituelle féminine ou de leur propre intérêt, Christine de Pisan offre une interprétation et une application de cette vertu qui tiennent compte des réalités psychologiques de l'épouse. Sachant que les mariages sont déterminés avant tout par l'intérêt socio-économique ou politique des familles, elle reconnaît que l'affection et l'amour peuvent faire défaut. Si l'honneur féminin est constitué de la loyauté au mari et de tout ce qui en découle, celle qui n'aime pas son mari doit faire semblant, tout en restant chaste. Dans la vision réaliste de Christine de Pisan, un tel comportement équivaut la loyauté et par conséquent constitue une forme d'amour conjugal. S. G. Bell, « Christine de Pisan (1364-1430) : Humanism and the Problem of a Studious Woman », *Feminist Studies*, vol. 3, n° 3/4, 1976,, p. 179 ; J. Mulliez, « La Désignation du père », p. 49-50.

[1829] *Cf. supra,* p. 130, p. 156 et p. 291.

[1830] Reproduction numérique : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait.

dans les portraits sont identifiées comme membre d'une famille dont l'emblème ou les armoiries peut apparaître dans le tableau, soit comme écu [Figure 231], soit comme motif décorant le vêtement [Figure 211]. Dans un même esprit, les robes des dames dans les tapisseries sont faites de riches tissus aux couleurs du blason Le Viste : habillées de la sorte, les figures féminines deviennent des emblèmes para héraldiques et leurs significations sont associées au commanditaire et à sa famille.

Les personnages des tapisseries, tout comme les sujets des portraits féminins, perpétuent le canon de beauté de la période. Le visage est un ovale marqué par un front haut et de petits traits délicats. La clarté étant synonyme de beauté, cheveux, yeux et peau sont de teint clair. Leurs élégantes silhouettes accentuées par une taille menue et des seins hauts indiquent qu'elles sont encore jeunes tout en ayant atteint la maturité sexuelle. Cinq des six figures [Figure 1 – Figure 5] correspondent encore plus précisément à l'image de la vierge dont l'état pur est souvent indiqué par de longs cheveux détachés. La dualité partagée entre la maturité sexuelle et la virginité caractérise l'âge de la perfection féminine représentée par la *puella*[1831]. Agé d'environ 16 à 20 ans, ce type féminin est dépeint systématiquement selon les mêmes critères de beauté standardisés ; l'apparence physique est même le signe d'une bonté intérieure. Il n'est donc pas étonnant de retrouver régulièrement une telle caractérisation dans la représentation des modèles de vertu, telles que les saintes martyres [Figure 193 & Figure 194] ou la Vierge de l'Annonciation [Figure 37a, Figure 44, Figure 45, Figure 46 & Figure 47]. La perfection de ce type féminin s'explique par le paradoxe de la sexualité virginale, proche de l'idéal attendu de la femme mariée dans l'accomplissement de ses devoirs conjugaux. La *puella* a la capacité de procréer ; mais pur et innocent, son corps reste intouché et sa virginité, intacte.

Le concept de la *puella* semble en effet influer sur l'apparence des sujets des portraits féminins dont l'âge est difficile à déterminer. La suggestion d'une relative jeunesse est encore plus évidente dans les portraits de couples mariés. La différence d'âge séparant les modèles du diptyque de Robert Campin[1832] ou du *Portrait des époux Arnolfini*[1833] peut s'expliquer par la réalité des mariages unissant une jeune femme et un homme plus vieux d'une dizaine d'années. Or, une telle différence d'âge ne sépare pas Battista Sforza (née en 1447) et son mari Federigo da Montefeltro (né

[1831] K. M. Phillips, « Maidenhood as the Perfect Age of Woman's Life », dans *Young Medieval Women*, Katherine J. Lewis, Noël James Menuge et Kim M. Philips (éd.), Stroud (UK), Sutton Publishing, 1999, p. 12.

[1832] Robert Campin, *Portrait d'un homme et Portrait d'une femme*, vers 1435, huile et tempera sur bois, 40,7 x 28,1 cm (volet gauche), 40,6 x 28,1 cm (volet droite), Londres, National Gallery. Reproductions numériques : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/robert-campin-a-man ; http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/robert-campin-a-woman.

[1833] Reproduction numérique : http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait.

en 1444). Néanmoins, dans leur double portrait[1834], le duc d'Urbino semble plus âgé que son épouse qui est représentée selon la définition d'une beauté idéale. Battista Sforza a la peau claire et lisse, contrastant avec le visage de son mari marqué par une carnation matte et plusieurs imperfections. L'idéalisation du sujet féminin résulte en une apparence suggérant non seulement un âge plus jeune, mais aussi la qualité psychologique ou spirituelle de la duchesse. Son apparence moins individualisée peut être le signe d'un portrait posthume. Or, la suggestion visuelle d'une relative jeunesse peut être un choix dicté autant par une intention iconographique que par une convention artistique pour suggérer le retour vers l'âge idéal. Cet usage se confirme dans les épisodes posthumes de la vie de la Vierge. De telles scènes célestes [Figure 136 & Figure 63], dépeignent la mère du Christ selon le modèle de la *puella* : son apparence signifie le retour à l'âge parfait qui est promis à tout fidèle lors de son arrivée au Paradis. De la même manière, Battista Sforza est représentée selon les mêmes conventions de beauté, bien qu'elle soit bien plus âgée, voire disparue. La duchesse d'Urbino est ainsi dotée d'une apparence idéalisée qui améliore la réalité tout en suggérant la grande vertu qui lui méritera son entrée au Paradis.

Qu'il s'agisse d'une représentation générique ou d'un portrait, l'image féminine idéalisée tend à rapprocher le sujet de la période de la vie où le corps est mature mais toujours préservé de l'acte charnel. L'expression du visage est une autre caractéristique que les dames de la tenture partagent avec les sujets des portraits féminins. Leurs yeux baissés et leurs attitudes solennelles correspondent très précisément aux conseils donnés aux femmes sur leur maintien. S'agissant du comportement à adopter en ville ou à l'église, le Ménagier de Paris décrit en détail la maîtrise du corps et de la parole. Il enjoint à sa femme d'avoir « la teste droite, les paupieres droites basses et arrestees, et la veue droit … sans regarder ou espandre vostre regard a homme ou femme qui soit a destre ou a senestre, ne regarder hault, ne vostre regard changier en divers lieux muablement, ne rire ne arrester a parler a aucun sur les rues[1835] ». Arrivée à l'église, elle doit faire preuve de la même réserve et diriger son attention, son regard et ses pensées vers le Christ. Le mari prévenant rappelle à sa femme qu'un tel comportement manifeste les vertus essentielles de piété, obéissance, et humilité méritant les louanges de sa famille, de la société et de Dieu.

[1834] Piero della Francesca, *Diptyque de Battista Sforza et Federigo da Montefeltro*, 1465-1466, tempera sur bois, 47 x 33 cm (chaque panneau), Florence Galleria degli Uffizi. Reproductions numériques :
http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/p/piero/4/montefe2.html&find=montefeltro (recto)
http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/p/piero/4/montefe4.html&find=montefeltro (verso)

[1835] *Le Mesnagier de Paris,* 1993, p. 46.

Plus ou moins contemporain de la *Dame à la licorne* et issu d'un milieu fréquenté par la famille Le Viste, le *Portrait de Marguerite d'Autriche* par Jean Hey[1836] donne un réel exemple de cette attitude. Le jeune modèle est caractérisé non seulement par une idéalisation raffinée de son apparence propre au style de l'artiste, mais aussi par une contenance digne d'une fille de sang royale. L'expression de son visage s'explique moins par les circonstances infortunées de sa destiné[1837] que par les principes au cœur de l'éducation d'une jeune princesse[1838]. Effectivement, Anne de France écrira son livre des *Enseignements* pour sa fille quelques années plus tard, ouvrage qui reflète sans doute les mêmes principes qu'elle applique depuis toujours dans l'éducation des filles de sa cour dont Marguerite d'Autriche. La duchesse de Bourbon donne des prescriptions très précises pour le maintien[1839] : le « port honorable », la « manière froide et asseurée » ainsi que le « regard humble » se reconnaissent non seulement dans la figure de Marguerite d'Autriche mais de manière générale dans le portrait féminin. Une telle expression de visage, à la fois douce et grave, modeste mais plein de dignité, n'est pas réservée aux femmes réelles et caractérisent les personnages de la *Dame à la licorne*.

Des termes désignant des vertus deviennent des adjectifs pour décrire le maintien, de sorte que l'état extérieur du corps traduit l'intérieur psychologique. En fin de compte, qu'il s'agisse de la description physique ou spirituelle, la vertu est primordiale dans la définition de la femme modèle. Par conséquent, le portrait féminin se limite à la caractérisation de la personne selon ces idéaux, car il existe très peu de possibilités pour libérer la représentation de l'individu des stéréotypes définis par le sexe ou la classe sociale[1840]. L'importance de la vertu dans l'image de la femme, surtout en tant que représentante familiale, explique la forte présence des symboles dans l'iconographie féminine. La polysémie de l'imagerie de la tenture Le Viste permet d'y identifier un grand nombre de principes au cœur des définitions d'excellence morale qu'il s'agisse d'une noblesse ou d'une féminité parfaites. Dans l'hypothèse où les dames de la tenture correspondent à des emblèmes qui projettent l'idéologie du commanditaire relative à la place de l'épouse, ces deux cadres interprétatifs restent valides. Or, il est possible d'identifier un certain nombre de thèmes dans la tenture qui semble ainsi évoquer les valeurs propres à la définition de l'état particulier de l'épouse noble.

[1836] Jean Hey (Maître de Moulins), *Portrait de Marguerite d'Autriche*, vers 1490, huile sur bois (chêne), 32,7 x 23 cm, New York, Metrpolitan Museum. Reproduction numérique : http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/150000120.

[1837] « The hapless circunstances surrounding Margaert's childhood in France seem to be reflected in the somewhat downcast eyes of the girl. » J. Snyder, *Northern Renaissance Art…*, p. 252.

[1838] Ph. Lorentz, « Children's Portraits. Between Politics and Family Memories », dans Dagmar Eichberger (dir.), *Women of Distinction.Margaret of York, Margaret of Austria*, Louvain, 2005, p. 121.

[1839] *Les Enseignements d'Anne de France,* 1978, p. 129.

[1840] P. Matthews, « Apparel, Status, Fashion... », p. 69.

3. *Les Panneaux*

Se déroulant chacune dans le jardin d'amour et de vertu, les scènes sont situées dans un cadre qui évoque la nature ambigüe du devoir conjugal. La répétition de ce motif, tout comme la présence constante de la licorne près des dames, souligne ces aspects de la vie maritale et indiquent la polysémie de ce programme iconographique. Il en est de même pour les sujets précis de chaque panneau, car les gestes et les actions des personnages principaux peuvent s'interpréter de différentes manières.

a. Le *Goût*

Identifié par convention comme une allégorie du *Goût*, ce premier panneau [Figure 1] semble illustrer un sens physique que l'on retrouve dans les conseils donnés aux femmes mariées. Le Ménagier de Paris évoque la nourriture très clairement dans son exposition de la vertu de charité. Présentée comme l'antidote de l'avarice, la miséricorde (autrement dit la charité) est un des sept commandements du saint Esprit, la personne charitable doit donner « a mengier a ceulx qui ont fain[1841] ». Si la représentation de cette vertu semble plus clairement apparentée au sixième panneau de la tenture, la nourriture évoque également la sobriété, vertu importante dans la vie de la bonne épouse et dont la représentation visuelle a déjà été rapprochée de la dame du *Goût*. C'est la première obligation de la bonne ménagère d'après Jean Gerson[1842] puisqu'il s'agit d'un principe réglant tout aspect de la vie comme le rappelle également le Ménagier de Paris[1843]. Clairement applicable aux habitudes alimentaires évoquées par la notion du *Goût*, la sobriété est bénéfique au corps et à l'âme. Cause et effet de l'entendement ou de la raison, cette vertu est vitale, comme le prouvre le Ménagier de Paris avec l'image de l'oiseau :

> Sobriété n'est autre chose que droite mesure qui est moienne entre trop et peu. Sur toutes choses doit avoir l'omme mesure en son cuer et en son sens qui est ainsi comme l'oisel qui se justice par les yeulx de sobrété. Il s'en vole et chiet souventefoiz en las de l'oiseleur, c'est du Deable, qui souvent chasse a prendre cel oysel.[1844]

[1841] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 122.

[1842] « La femme doit maintenir le mesnage en sobresse et honneste, escharcete et frugalite… », J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 863.

[1843] « Sobrieté est contre gloutonnie. Car ainsi comme la sainte vertu de sobrieté est droite mesure contre le pechié mortel de gloutonnie, aussi est la vertu que le don de sapience donne et plante au cuer du glouton contre oultraige. Sobrieté est un arbre moult precieux, car il garde la vie du corps et de l'ame. Car par trop boire et par trop mengier meurt on, et par trop mal parler deult la teste, et fait on tuer corps et ame. Par sobrieté vit le corps en ce siegle longuement en paix, et en [a] l'ame la vie pardurable. » *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 124.

[1844] *Ibid.,* p. 126.

La survie de l'oiseau dépend de ce qu'il a mangé[1845] tout comme l'excès peut entraîner la mort (physique ou spirituelle) de l'homme. L'image de l'oiseau renforce donc les liens entre cette composition et les évocations de sobriété (ou tempérance) : vertu au cœur d'une allégorie moralisante sur la bonne utilisation des sens physiques, sa personnification peut s'accompagner d'un volatile[1846].

Pour la femme, la maîtrise des sens physiques passe surtout par la chasteté, vertu éventuellement évoquée dans cette scène par la coupe remplie d'un contenu difficile à identifier. Pouvant être interprétés comme des perles[1847], ces petits objets ronds de couleur blanche peuvent donc s'apparenter à un symbole de richesse et de pureté. Si ces deux traits sont typiques d'une représentation de la dame noble parfaite, la perle a d'autres connotations adaptées à l'image de l'épouse idéale. Selon la science médiévale, les perles se forment lorsqu'un éclair transperce une huître : interprété comme l'union du feu et de l'eau, ce phénomène symbolise ainsi des aspects essentiels du rôle de la femme mariée – la fertilité et la naissance[1848].

Bien qu'il soit difficile d'identifier avec certitude le contenu de la coupe dorée, l'association visuelle d'un tel objet avec la perruche verte semble ouvrir un autre champ interprétatif. Le tableau du *Charme d'amour* [Figure 232] offre de nombreux liens iconographiques avec la tenture Le Viste et surtout avec le panneau du *Goût*. Dans un intérieur domestique, une jeune femme d'une beauté parfaite se tient devant une cheminée ; son voile transparent révélant un corps idéalisé charge la scène d'un érotisme fort. Elle est accompagnée d'un petit chien endormi sur un coussin à ses pieds ; tout près, une perruche verte est perchée sur une coupelle dorée, contenant des friandises blanches qui le captivent. Celui-ci semble être un symbole pour le personnage masculin, visible dans la porte ouverte au fond de cette scène : le jeune homme s'y tient, immobile, transi par les charmes de la dame. Alors qu'elle semble être l'objet du désir masculin, la figure féminine en est la maîtresse : elle tient le cœur de l'homme dans un coffret grâce à son pouvoir de séduction. Son apparence, ainsi que la proximité du perroquet et du chien, rappelle très clairement la dame du *Goût*. Un examen plus minutieux révèle qu'un certain nombre d'objets symboliques de cet enchantement amoureux sont également présents à travers la tenture (le miroir, le plateau doré couverts de fleurs, le coffre), et le sol de cet intérieur est semé de fleurs coupées de différentes espèces rappelant très clairement le fond mille-fleurs.

[1845] K. Ueltschi, note 2, *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 126.

[1846] *Cf. supra,* p. 145.

[1847] *Cf. supra,* p. 120 et p. 354.

[1848] P. Matthews, « Apparel, Status, Fashion... », p. 149.

Le pouvoir de l'amour est souvent assimilé aux dangers féminins. Or, sous la plume du Ménagier de Paris, l'emprise sur le cœur de l'homme devient une force positive lorsqu'elle s'exerce dans le cadre d'un mariage vertueux. Cet auteur insiste sur la prévenance à l'égard du mari, mais ce devoir dépasse les questions matérielles d'une maison confortable et d'une table bien servie. Parmi les qualités de l'épouse parfaite, il attache une grande importance à l'amour, l'affection et la bienveillance, trois sentiments que la femme exprime en agrémentant la vie de son mari. Les effets de cette affectueuse sollicitude sont décrits en des termes qui rappellent à la fois le pouvoir féminin et le tableau des *Charmes de l'amour,* car « l'en ne peut mieulx ensorceler ung homme que de lui faire son plaisir[1849] ». Le bonheur de la vie conjugale, adoucie par les attentions de l'épouse amoureuse, est effectivement un thème récurrent chez les défenseurs du mariage. Dans l'*Encomium matrimonii,* Erasme note la supériorité de l'amour conjugal, source de conforts et de plaisirs matériels et physiques qui n'offensent point Dieu[1850]. Dans son colloque sur le mariage (1523), il aborde la question du point de vue de l'épouse, Eulalie, qui reconnaît les effets positifs de son pouvoir sur son mari. Dans ses efforts à changer l'avis antimatrimonial de la malheureuse Xantippe, qui condamne la vie conjugale, Eulalie parle du pouvoir de la « magie » de la femme mariée capable de transformer un homme détestable en un être désirable[1851]. Pour expliquer cela en des termes compréhensibles pour son amie, Eulalie compare les efforts à « façonner un mari avec lequel [passer] toute [une] vie agréablement » à « toute la peine que [Xantippe avait] prise pour apprendre à [son] perroquet à articuler quelques mots »[1852]. Tout comme le binôme pucelle-licorne, celui de la dame au

[1849] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 298.

[1850] Erasme, « *Encomivm Matrimonii* », p. 406.

[1851] *Atqui istas artes habes in te, si modo velis adhibere. Tuus, velis nolis, sit oportet. Quo meliorem eum reddideris, hoc magis consulueris tibi. Tu tamen oculos habes defixos in illius vitia eaque tibi exaggerant odium, et hac ansa tantum arripis illum, qua teneri non potest.* Erasme, « *Colloquia : Conivgivm* », *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, édité par L.-E. Halkin, F. Bierlaire, R. Hoven, volume I, tome 3, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1972, p. 310.

[1852] Erasme, *Le Mariage*, traduction nouvelle par Victor Develay, 2e édition, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, p. 56-57 ; Erasme, « *Colloquia : Conivgivm* », p. 312 :

> XANTIPPE : *Equidem probo tuum consilium, sed taedet diutini laboris.*
>
> EULALIE *: At reputa, quantum laborum sumpseris prius quam hunc psittacum docueris quaedam humana verba sonare.*
>
> XANTIPPE : *Plurimum profecto*.
>
> EULALIE : *Et piget operam sumere in fingendo marito, quicum perpetuo suauiter degas aetatem ? Quantum laboris sumunt homines, vt equum sibi commodum reddant ? Et nos pigebit adlaborare, vt maritis vtamur commodioribus ?*

perroquet semble être une riche figure polysémique qui traduit maintes facettes de la vie féminine idéalisée[1853].

Bien que l'amour, la beauté et les plaisirs soient souvent associés à la perdition, dans le cadre d'un mariage chaste et loyal, ces aspects du pouvoir féminin peuvent être une source de bien. Dans l'hypothèse que la *Dame à la licorne* reflète la vision d'une femme parfaite telle que conçue par le commanditaire, chaque scène et le programme iconographique global se révèlent comme une illustration de l'équilibre délicat d'une perfection vertueuse centrée sur les personnifications d'une féminité idéalisée pratiquant les plaisirs d'un amour chaste.

b. L'*Ouïe*

L'harmonie symbolisée par la dame à l'orgue [Figure 2] est un thème important dans les ouvrages traitant du mariage, s'agissant non seulement de l'harmonie domestique mais également d'harmonie sociale[1854]. Aux plus hauts niveaux de la société, le mariage peut matérialiser les alliances ou la fin des hostilités. Christine de Pisan précise le rôle pacificateur de la princesse qui « se penera de mettre paix entre le prince et les barons s'il y a aucun descort »[1855]. La dimension sociopolitique de l'épouse est clairement illustrée par les destins de nombreuses princesses aux XV^{e} et XVI^{e} siècles. L'époque d'exécution de la *Dame à la licorne* voit notamment les aléas politiques dicter la fortune de Marguerite d'Autriche et d'Anne de Bretagne, successivement fiancées de Charles VIII selon les intérêts de celui-ci. En effet, le futur roi (ou plutôt son père) voit d'abord en Marguerite d'Autriche une épouse stratégique : le potentiel d'une union entre le jeune prince français et la fille de Maximilien d'Habsbourg permettra de consolider le ralliement des anciens territoires bourguignons au royaume, tout en manifestant la paix qui devrait régner désormais entre les anciens rivaux. Or, voyant sa campagne pour conquérir la Bretagne perdurer et l'intérêt à maintenir une alliance avec Maximilien d'Habsbourg diminuer, Charles VIII réoriente sa politique matrimoniale. Le roi renonce à son mariage avec Marguerite d'Autriche afin de forcer une union avec la duchesse de Bretagne. Ce changement détruit les relations avec la maison d'Habsbourg, non seulement à cause de l'affront fait à la princesse Marguerite, mais également parce qu'Anne de Bretagne était fiancée à Maximilien d'Habsbourg. Il n'en reste pas moins que cette union hâtive met fin au conflit avec le duché, réussissant à la fois à intégrer la Bretagne dans le giron royal et à éviter une présence impériale accrue aux frontières du royaume.

[1853] *Cf. supra,* p. 126.

[1854] S. Vecchio, « The Good Wife », p. 106-109.

[1855] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 33-36.

Il n'est donc pas étonnant de voir le thème de la paix illustré dans les représentations de l'épouse royale. Lors de son entrée à Paris le 9 février 1492, Anne de Bretagne sera ainsi célébrée par une série de tableaux vivants exaltant sa personne, son union avec Charles VIII et les espoirs incarnés par cette alliance. Le cortège commence à la Porte Saint-Denis où la première mise en scène offre une riche allégorie des conséquences sociopolitiques du mariage. Les figures d'*Eglise*, *Noblesse*, *Marchandise* et *Labour*, incarnations de la population française, se plaignent de la *Guerre* placée entre *Franc Vouloir* et *Seure Alliance*[1856]. Ces deux personnifications sont riches de sens et symbolisent respectivement le royaume français ou Charles VIII et le duché de Bretagne ou la duchesse Anne. La conséquence de cette alliance se matérialise en la figure de la *Paix* qui descend du ciel et piétine la *Guerre*.

De la même manière, le mariage de Louis XII avec sa seconde épouse Marie Tudor établit une alliance entre la France et sa vieille rivale anglaise. Lors de l'entrée de la nouvelle reine à Paris le 6 novembre 1514, plusieurs tableaux vivants célèbrent les conséquences de cette union, identifiant la paix et ses effets avec l'épouse[1857]. Si les trois grâces à la fontaine de Ponceau symbolisent les atouts de la jeune mariée, les fleurs de lis et les roses entremêlées symbolisent l'union des époux et de leurs pays respectifs [Figure 234]. A la Trinité, les confrères de la sainte Passion et la Résurrection mettent en scène la visite de la reine de Saba au roi Salomon. Pour ceux qui ne comprennent pas l'allégorie, un écriteau comporte des vers explicatifs et un orateur précise « qu'au lieu de cadeaux, Marie [apporte] la paix entre les royaumes de France et d'Angleterre » [Figure 235]. La Porte aux peintres est animée d'un double théâtre dont les pièces mélangeaient des sujets politiques et religieux [Figure 236]. Au niveau inférieur, les figures de France et d'Angleterre se tiennent respectivement à dextre et à senestre ; elles encadrent Paix, Amitié et Confédération, les incarnations des effets de cette « harmonie retrouvée ». Sur le niveau supérieur de l'estrade, Dieu bénit le couple et leur union en tenant un cœur dans la main droite et un bouquet de roses et de lys dans la main gauche.

Si certaines femmes exceptionnelles influenceront les affaires politiques, toutes les femmes peuvent pacifier les conflits et maintenir les bonnes relations au sein de leur famille. Or, c'est surtout en étant obéissantes, humbles, respectueuses et prévenantes qu'elles maintient la paix[1858]. En raison des différences d'âge significatives entre le mari et sa femme, celle-ci est sans doute plus proche des façons de penser des adolescentes que de celles du père : pacificatrice, elle peut servir d'intermédiaire, voire d'alliée, et combler le fossé séparant les générations[1859]. Puisque la dame joue

[1856] C. J. Brown, Introduction à *Entrées royales ...*, 2005, p. 36.

[1857] *Ibid.*, p. 45-56, *passim*.

[1858] *Cf. supra,* p. 355.

[1859] N. Gonthier, *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale...*, p. 107-109.

un rôle important en tant que gardienne de la paix, la littérature propose non pas des actions spécifiques, mais certains comportements sources d'harmonie domestique[1860]. L'importance du comportement féminin dans la préservation de la paix conjugale est clairement indiquée par les efforts déployés par le Ménagier de Paris qui consacre de nombreuses pages à l'explication de ces qualités. Les comportements propices à l'harmonie domestique sont insérés dans son exposition des vices et des vertus, conférant à ses propos l'autorité de cette longue tradition théologique[1861]. Ainsi les deux vertus d'amitié et de bienveillance, remèdes respectivement à l'envie et à la colère, sont indispensables au maintien de bonnes relations. Pour la femme, l'amitié et la bienveillance se traduisent par les soins matériels qu'elle apporte à son mari et par l'obéissance dont elle fait preuve. Cette obligation est au cœur de la conception de la femme idéale du Ménagier. Ordre divin communiqué par le 5^{e} chapitre des Epîtres aux Ephésiens, le devoir d'obéissance féminine s'intègre aux deux droits grâce aux réitérations de saint Jérôme et Gratien[1862]. L'histoire biblique offre de nombreux modèles et anti-modèles du comportement soumis : si la première femme entraîne la chute de l'humanité par sa désobéissance, c'est grâce à la nouvelle Eve, la Vierge Marie « vraye, humble, obéissant » que « grant bien nous est venu »[1863].

L'universalité de ce principe est confirmée par des anecdotes contemporaines[1864], par le comportement des animaux sauvages[1865] et par l'histoire incontournable de Griseldis emprunté à Pétrarque[1866]. Le Ménagier de Paris puise d'autres arguments dans la sagesse campagnarde, dont un proverbe rurale rappelle que « troiz choses sont qui chassent le preudomme hors de sa maison c'estassavoir : maison descouverte, cheminee fumeuse et femme rioteuse[1867] ». Le mari-auteur note par ailleurs « que par bonne obeissance une preudefemme acquiert l'amour de son mary et, en la fin,

[1860] Si les auteurs masculins présentent une description normative du comportement de l'épouse obéissant, l'explication de cette vertu chez Christine de Pisan est nuancée par sa propre compréhension de la psychologie féminine. Elle aussi associe l'amour et la paix conjugale. Mais, si elle prône un comportement doux, conciliant, raisonnable et obéissant pour la femme, c'est par pragmatisme, car « il apertient que [la femme] aime son mary et vive an paix avec lui, ou autrement elle a ja trouvéz les tourmens d'enfers ». C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 51.

[1861] *Le Mesnagier de Paris*, 1994, p. 116-121.

[1862] *Ibid.,* p. 188-189.

[1863] La femme de Lot est également citée comme un exemple des malheurs qu'entraîne la désobéissance féminine. *Le Mesnagier de Paris*, 1994, p. 236 et p. 254-255.

[1864] Il s'agit notamment de l'histoire du seigneur d'Andressel qui rencontre une femme parfaitement obéissante. *Ibid.,* p. 264-271.

[1865] *Ibid.,* p. 258-259.

[1866] *Ibid.,* p. 192-231.

[1867] *Ibid.,* p. 296.

a de lui ce qu'elle desire, aussi puis je dire que par desfault d'obeissance ou par haultesse se vous l'emprenez, vous destruisez vous et vostre mary et aussi vostre mesnaige[1868] ».

Outre l'obéissance, la patience est également vertu et comportement chez l'épouse idéale. Bien que celle-ci soit un être soumis, Jean Gerson insiste sur sa grande responsabilité ; et il précise dans sa collation sur la chasteté conjugale prononcée le 7 janvier 1403, « que les femmes doivent dissumuler paciamment aucuns deffaulx des maris » car « les chagrineuses et riotueses femmes font les rioteux mariz »[1869]. Les prédicateurs qui suivent Gerson dans les XV^e^ et XVI^e^ siècles incitent leur public marié à faire du foyer un havre de paix, mais ils notent avec regret que les relations entre époux sont le plus souvent caractérisées par des désaccords, des mésententes et de l'aggressivité[1870].

Si les différents prédicateurs illustrent leurs propos d'examples variés, une conclusion leur est toutefois commune : la responsabilité du problème est partagée par les deux époux. Le mari, comme sa femme, est tenu à certaines obligations. Certes, l'épouse doit obéissance et dévouement à son mari, mais elle n'est point son esclave. Jean Gerson précise :

> La femme doit estre subiecte a l'omme devant les gens, et compaignie a la table, et espouse amee ou lit ; c'est-à-dire que on la doit concreire et use d'elle non pas comme de serve ou de chambriere, mais en toute honnestete ; elle se doit avoir en toute amour envers son espoux comme elle veult que son espoux la mainne doucement devant les gens.[1871]

Guillaume Pepin lui fait écho lorsqu'il insiste que la dominance de l'homme et l'obéissance de la femme ne doivent point résulter de la peur, parce que l'amour est la source de cette relation[1872]. Un tel sentiment né d'un respect mutuel et d'une vie vertueuse est d'ailleurs ce qu'Erasme identifie comme les sources de l'harmonie conjugale car

> *Fit autem frequenter, vt dissiliat beneuolentia mutua inter maritum et uxorem, antequam alter alteri satis notus sit. Id est in primis cauendum. Semel enim orta simultate, aegre sarcitur gratia, praesertim si res ad atrocia conuitia processerit. Quae glutino committuntur, si statim concutias, facile distrahuntur. Caeterum, vbi siccato glutino semel cohaeserint, nihil firmius. Proinde in initio nihil non faciendum, vt inter vxorem et maritum coalescat confirmeturque beneuolentia. Id maxime fit obsequio morumque commoditate. Nam beneuolentia, quae sola formae gratia conciliatur, ferme temporaria est.*[1873]

[1868] *Ibid.,* p. 232-234.

[1869] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 862.

[1870] Guillaume Pépin note que certaines épouses sont plus gentilles avec leur chien qu'avec leurs maris. Guillaume de Montreuil se chagrine devant les insultes et la violence avec lesquelles certains maris traitent leurs femmes, notant que « [les maris] les appellent viles catins, meretrices ; les mordent, les frappent sans raison et quelquefois les tuent. Maris et femmes sont aujourd'hui chiens et chats. » L. Taylor, *Soldiers of Christ* ..., p. 163.

[1871] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 863.

[1872] L. Taylor, « Images of Women in the Sermons of Guillaume Pepin (c. 1465-1533) », p. 270.

[1873] Erasme, « *Colloquia : Conivgivm* », p. 304. Traduction française par V. Develay, 1872, p. 18-19 :

Bien que la responsabilité de cette harmonie incombe aux deux partenaires du ménage, les bonnes relations trouvent leur source surtout dans le comportement pacifique de l'épouse. Elle doit prendre soin de la maison et de sa famille, étant particulièrement prévenante à l'égard de l'homme. Son obéissance et son humilité sont autant un moyen d'éviter les conflits que l'expression de l'amour éprouvé pour lui. Les épouses exemplaires sont surtout celles qui font preuve de soumission : telles Sarah qui « appelloit Abraham son seigneur » ou la Vierge Marie dont « l'umilité … estoit si grande qu'elle se rendit autant ou plus subgette a son loyal espous Joseph comme autre femme doit et peut faire son espous[1874] ». Le Ménagier de Paris utilise non seulement l'histoire de Sarah, mais aussi de celle de Jacob, Léa et Rébecca afin d'illustrer l'importance de l'obéissance féminine dans le maintien de la paix du ménage. L'exemple des deux épouses « qui toutes deux et un ung mesmes temps et maisnage servoient et servirent Jacob leur mary en bonne paix et en bonne amour, sans jalousie, sans tençon et sans envye[1875] » souligne la priorité des désirs masculins et la suprématie de l'autorité du mari. Or, la femme dévouée, serviable et obéissante peut finir par dominer son mari. Le Ménagier de Paris décrit ce renversement en des termes très positifs qui rappellent l'image de musique du panneau de l'*Ouïe*. Il encourage ainsi sa femme à se consacrer au bien-être de l'homme en lui rappelant que « Dieu avra fait plus grant grace que vostre mary pregne plaisir plus en vous que en une autre chose. Car se vous estes la clef de son plaisir il vous servira, suyvra et aymera pour ce. […] Et se ainsi le faictes vous, ses enffans et vous mesmes serez son menestrier et ses joyes et plaisirs[1876] ».

Le panneau mille-fleurs dit le *Concert* [Figure 89] peut être rapproché de cette vision de la famille parfaite gouvernée par l'harmonie. A première vue, cette tapisserie n'est qu'un simple « collage » constitué de motifs typique des verdures. Quatre personnages se livrent à des activités ayant apparemment peu de rapport : si les deux personnages situés dans le registre supérieur du panneau semblent jouer le concert du titre, les deux figures au premier plan s'adonnent à des occupations isolées. Le personnage féminin à senestre tient un oiseau vert sur son poignet, et le personnage masculin à dextre tient un long bâton. Si cette diversité s'explique par une économie de moyens ou la volonté de représenter différents amusements du jardin aristocratique, la tapisserie

> …il arrive souvent que l'entente disparaît entre le mari et la femme avant qu'ils ne se soient connus. Il faut bien y prendre garde. Une fois que la brouille a éclaté, l'accord renaît difficilement surtout si l'on est allé à de grosses injures. … Par conséquent, il ne faut rien négliger de prime abord pour que la bonne harmonie se développe et se fortifie entre le mari et la femme. En cela la complaisance et la douceur font tout. Car l'attachement que la beauté seule inspire est ordinairement passager.

[1874] J. Gerson, « Considerations sur saint Joseph… », p. 66.

[1875] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 176.

[1876] *Ibid.,* p. 270.

souffre d'une représentation problématique des proportions corporelles. Contrairement aux règles de la perspective, les figures au premier plan sont beaucoup plus petites que celles du second. Ce problème de représentation n'est certes pas rare dans le genre mille-fleurs [Figure 85], mais une telle variation peut résulter d'un choix volontaire de l'artiste cherchant à différencier les personnages, par rapport à leur statut social ou leur âge. Le *Concert* du musée du Louvre ne constitue pas un groupe aléatoire, mais plutôt l'image d'une famille unie. Les deux musiciens sont les figures les plus grandes : avec leur musique ils signifient l'harmonie qui doit exister entre deux époux. La taille des personnages au premier plan ne résulte donc pas d'une erreur ou d'une difficulté de représentation : il s'agit plutôt du moyen conventionnel suggérant la jeunesse des enfants du couple. La fille tient un oiseau vert, attribut fréquent de la demoiselle vertueuse[1877], et son frère se livre à un jeu propice au futur chevalier. Les quatre personnages s'unissent pour constituer la famille idéale.

Cette interprétation se confirme éventuellement par un autre panneau mille-fleurs au sujet du *Concert* conservé au château d'Angers [Figure 88]. En effet, une même organisation picturale articule le sujet autour d'un homme et une femme musiciens accompagnés de trois figures masculines de petite taille[1878]. Ayant appartenue à Pierre de Rohan, la composition de ce groupe s'explique par la famille du premier propriétaire, père lui-même de trois garçons. De la même manière, la dame de l'*Ouïe* peut contribuer à l'éventuel portrait d'une épouse parfait. Le motif de la musique signifierait la disposition de l'épouse à l'harmonie et aux plaisirs conjugaux qui sont indispensables à l'idéal du mariage.

c. La *Vue*

Le motif de la jeune fille à la licorne, au cœur de cette composition [Figure 3], est une figure forte de la chasteté et de l'amour. S'agissant, comme le jardin clos, d'un signe polysémique suggestifdu paradoxe de l'épouse parfaite, il n'est pas étonnant que la composition du panneau de la *Vue* se retrouve sous des formes quasi identiques dans différentes œuvres associées à un contexte nuptial. Commandées sans doute dans les premières années de son mariage avec Arnold de Gueldre[1879], le livre d'heures de Catherine de Clèves incorpore cette image au registre inférieur du

[1877] *Cf. supra,* p. 352-353.

[1878] L'hypothèse que la tenture aux armoiries de Rohan présente une image de la famille parfaite est soutenue par la biographie du commanditaire, Pierre de Rohan. Marié en premières noces à Françoise de Penhöet, il engendre trois fils que l'on peut associer aux trois garçons représentés dans la scène. La bande inférieure aux armoiries Rohan-Armagnac a été rajoutée ultérieurement, sans doute après le mariage de Pierre de Rohan avec Marguerite d'Armagnac. Aucun enfant n'est issu de cette seconde union.

[1879] La datation des *Heures de Catherine de Clèves*(New York, Morgan Library, ms M 917/945) n'a pas été établie avec certitude. Les armoiries mi-parties de la duchesse suggèrent clairement une date de réalisation après son mariage avec Arnold de Gueldre. Si ces armoiries ont pu être laissées vierges jusqu'à son mariage, la représentation Catherine de Clèves voilée (M 945, f° 1v et M 917, p. 65) suggère que la propriétaire du

cadre de la scène de saint George tuant le dragon[1880]. Dans cet exemple, la victoire masculine sur le dragon, symbole de l'Ennemi, est mise en parallèle avec un signe de la chasteté, évocation des efforts féminins de surmonter le Mal. Malgré une connotation plus courtoise, le même motif sert à construire un programme iconographique unifiant les bas de page des *Heures Wharncliffe* [Figure 105] afin de communiquer un certain nombre de concepts rattachés à la définition de l'épouse parfaite[1881].

En effet, la grande portée symbolique de la licorne en fait un motif très répandu, et sa connotation de chasteté est exploitée dans une variété de contextes. Le thème très populaire des *Triomphes* est le plus souvent décrit visuellement par des processions : des figures allégoriques avancent sur des chars tirés par des bêtes symboliques des vertus. Ainsi, la connotation de pureté et de virginité de l'*unicornis* enrichit les nombreuses illustrations du *Triomphe de la Chasteté* [Figure 239] dans lesquelles cette personnification est conduite par une paire de licornes. Cette tradition visuelle explique donc la composition et la signification de l'envers du double portrait de Federigo da Montefeltro et Battista Sforza. A l'endroit, chacun occupe un panneau[1882], les deux espaces étant unifiés par le vaste paysage continu symbolisant les domaines du couple ducal et leur union matrimoniale. L'envers des panneaux reprend l'idée de deux moitiés distinctes mais unies, figurées à travers le sujet des triomphes du duc et de la duchesse d'Urbino. Chaque modèle est ainsi représentée une deuxième fois[1883], assis sur un char et entouré des personnifications des vertus

manuscrit est une femme mariée. L'encadrement de la représentation de saint Grégoire le Grand (M 917, p. 240) reproduit des pièces de monnaie, dont trois ont été identifiées précisément. L'une a été frappée entre 1431 et 1455 pour Rodolphe von Deipholz, évêque d'Utrecht ; les deux autres ont été frappées entre 1434 et 1447 pour Philippe le Bon. Ces détails permettent de situer le *terminus ante quem* avec plus de précision autour de 1435. J. Plummer, Introduction aux *Très Riches Heures de Catherine de Clèves*, traduit de l'anglais par Marie Tadié, Paris, Editions Albin Michel, 1967, p. 19-21.
Reproduction numérique intégrale :
http://utu.morganlibrary.org/medren/pass_page_through_images_initial.cfm?ms_letter=msm&ms_number=0917&totalcount=1.

[1880] Reproduction numérique :
http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m917.p272.jpg&page=ICA000186370.

[1881] J. J. G. Alexander, « Chastity, Love and Marriage… », p. 202.

[1882] Reproduction numérique :
http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/p/piero/4/montefe2.html&find=montefeltro.
Etant un portrait posthume, cette œuvre positionne Battista Sforza dans la place d'honneur à dextre normalement réservé au modèle masculin. L'inversion du positionnement des modèles employée par l'artiste est non seulement un moyen de rendre hommage à la défunte princesse, mais aussi de dépeindre le duc d'Urbino sous son meilleur jour. En 1454 lors d'un tournoi célébrant la paix de Lodi, Federico da Montefeltro a été grièvement blessé au côté droit de son visage au niveau du nez et de l'œil. En plaçant son modèle à senestre, Piero della Francesco trouve une solution qui permet de cacher la défiguration disgracieuse. M. Battistini, L. Impelluso et S. Zuffi, *Le Portrait*, traduit de l'italien par Ida Giordano, Paris, Editions Gallimard, 2001, p. 25.

[1883] Reproduction numérique : http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/p/piero/4/montefe4.html&find=montefeltro.

correspondant à leurs rôles respectifs. Habillé de l'armure du chevalier, Federigo da Montefeltro associé aux vertus cardinales, et Battista Sforza aux vertus théologales. Si le duc est entouré des qualités définissant le prince-gouvernant idéal, son épouse est surtout identifiée par la chasteté. Vertu féminine par excellence, celle-ci est évoquée deux fois – par la personnification et par les licornes qui tirent le véhicule allégorique.

A l'instar de Piero della Francesca, le Maître des *Storie del Pane* reste fidèle au format du portrait de profil tout en exploitant le potentiel symbolique d'un paysage profond et des attributs associés aux modèles dans le portrait d'un couple de la famille Gozzadini[1884]. Les deux côtés du paysage fonctionnent ensemble pour symboliser le mariage idéal. Le côté masculin est caractérisé par une ville, un laboureur et un chasseur. Ces références à sa vie tournée vers le monde extérieur se complètent par les figures du pélican et du phénix symboliques respectivement de la charité – expression de l'amour divin à pratiquer dans la vie conjugale – et de la résurrection – référence à la longévité du souvenir de l'individu qui vivra au-delà de la mort grâce à sa progéniture. L'idéal féminin est exprimé par les détails secondaires de l'autre panneau. Si l'artiste fait une place à la fécondité ou à la sexualité féminine grâce à l'incorporation de petits lapins, la connotation de ceux-ci est équilibrée par le motif de la fille à la licorne occupant une place plus importante dans la composition de l'arrière-plan.

Ainsi, la licorne devient en quelque sorte l'attribut de femmes représentées dans une grande variété de contextes. Dans le portrait de jeune femme à la Galleria Borghese[1885], Raphaël emprunte la composition traditionnelle de la jeune fille à la licorne pour caractériser son sujet féminin : l'identité de cette femme est aujourd'hui inconnue mais l'animal qui l'accompagne communique très clairement l'état vertueux de son âme. Dans la *Triomphe des Vertus* de Jean Thenaud réalisée pour Claude de France[1886], la chasteté est le principe directeur de la vie de la destinataire. Celle-ci devient le personnage principal de l'allégorie : assise sur le dos d'une licorne, elle entreprend un voyage pour rendre visite à une série de figures allégoriques, incarnations des différentes qualités nécessaires à la bonne princesse. La licorne fonctionne ici comme actrice et symbole : sa vertu guide Claude de France et sa signification de chasteté doit être identifiée avec la princesse. Enfin, il ne serait guère

[1884] D'après la datation du diptyque, il s'agit vraisemblablement de Matteo di Sebastiano di Bernardino Gozzadini et Ginevra d'Antonio Lupari. Reproductions numériques : http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/150000086 et http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/150000085.

[1885] Rafaello Sanzi, (Raphaël) *Dame à la licorne*, vers 1505, huile sur bois, 65 x 51 cm, Rome, Galleria Borghese Reproduction numérique : http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/r/raphael/2firenze/1/28unicor.html&find=unicorn.

[1886] France, *Le Triomphe des vertus* de Jean Thenaud, 1519, enluminure sur parchemin, Paris, BnF ms Fr. 144.

surprenant que le choix des femmes qui adoptent la licorne comme support héraldique [Figure 91] soit motivé par la portée symbolique de l'animal.

Par rapport à la majorité des exemples associant le personnage féminin à la licorne, la composition du panneau de *Vue* présente une particularité : la dame tient un grand miroir doré dans lequel l'animal se mire. La tenture suit donc de près le récit de la capture de la licorne tel que relaté dans les bestiaires. Si ce détail est régulièrement inclus dans les illustrations de la légende aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, à la fin du Moyen Age, cette iconographie devient de plus en plus rare. Souvent, cette omission éloigne le motif de la tradition narrative pour en faire un emblème issu de l'association visuelle d'un personnage féminin aux connotations de la licorne. Malgré les tendances iconographiques de son époque, l'auteur des compositions de la tenture reprend l'ancienne forme, éventuellement pour exploiter le potentiel symbolique du miroir. Celui-ci peut renforcer la connotation virginale de la composition de par son association avec l'Immaculée Conception. L'association entre le miroir et la Vierge est clairement dépeinte par Jean Pichore dans une version des *Chants royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens* . Dans ce recueil de louanges pieuses inspirées de la culture courtoise, différents auteurs masculins célèbrent la Vierge Marie[1887] ; chaque chant s'ouvre avec son auteur en prière devant la mère du Christ. La dernière miniature[1888] met en scène Jean Framéry chantant la Vierge, représentée dans la glace d'un lourd miroir doré dont le pied est soutenu par quatre bêtes symboliques, dont la licorne.

Ce symbolisme semble sous-tendre l'exposition de la chasteté fournie par le Ménagier de Paris dans un langage qui évoque l'état supranaturel de la Vierge : à l'image du miroir immaculé, « les créatures chastes…ont le cœur et la conscience clairs, nets et luisants : ils possèdent la clarté et la lumière de Dieu[1889] ». Si l'objet tenu par la dame du panneau de la *Vue* souligne la pureté de celle-ci, il peut évoquer d'autres qualités dont sa bonne renommée et l'honneur dont la chaste dame jouit grâce à sa vertu[1890]. Effectivement, il s'agit d'un symbole polyvalent capable d'évoquer d'autres concepts au cœur de la définition et de la représentation de l'épouse idéale. Le miroir est notamment l'attribut de la personnification de Prudence, vertu évoquée dans la littérature

[1887] Les miniatures accompagnants les poèmes s'inspirent évidemment des textes mais puise également leur imagerie dans le répertoire marial. Il n'est donc pas étonnant de trouver la Vierge à l'enfant dans un jardin clos (f° 27v) ou dans une composition d'inspiration eyckienne dans laquelle un drap d'honneur fleuri évoque le *hortus conclusus* de manière sommaire (f° 2v). Elle est associée à un grand nombre de symboles, des plus rares (par exemple, le grenier rempli de sel et de sapience [f° 17v]) aux plus courants dont l'arbre de vie (f° 20v), la fontaine scellée (f° 14v), la *stella maris* (f° 7v) ou bien sûr la licorne (f° 28v). Reproduction numérique : http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8426257z/f1.planchecontact.r=chants+puy+amiens.langEN.

[1888] Reproduction numérique : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426257z/f102.item.

[1889] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 127.

[1890] *Cf. supra,* p. 146-148.

didactique non seulement à l'attention des hommes[1891], mais également dans les ouvrages destinés aux femmes. Dans la vision de Jean Gerson, « prudence discrete » est la maîtresse qui apprend les devoirs conjugaux à « loyaulte amoureuse »[1892]. Le Ménagier de Paris rappelle l'histoire de Mélibée et Prudence ; celle-ci est une épouse exemplaire dont la patience et la bienveillance sont égalées par sa sagesse et son bon sens[1893]. Guidée par la circonspection et l'intelligence, elle profère de sages conseils à son mari pour vaincre ses ennemis : en suivant une ligne de conduite dictée par sa femme Prudence, Mélibée se laisse guider par la vertu du même nom. Enfin, le miroir est l'attribut de Bonne Renommée [Figure 241], vertu synonyme de l'honneur féminin que l'on préserve grâce à la chasteté.

Or, le miroir peut également être associé à la femme de manière négative sous la forme de la personnification d'Oiseuse, personnage courtois qui passe ses journées à se parer. Or, au début du XVI^e^ siècle, la figure allégorique liée à l'apparence peut servir d'exemple positif, tel Beaumaintien que Claude de France visite dans le voyage allégorique imaginée par Jean Thenaud[1894]. La personnification de cette qualité traduit les obligations d'une femme noble à avoir une apparence digne de son rang et un maintien honorables et élégants, tels que décrits par Anne de France[1895]. Or, en observant de près la dame au miroir dans la tenture, on se rend compte que malgré la splendeur de ses vêtements et sa grande beauté, son apparence n'est pas reflétée. La façon dont ce personnage se sert de l'objet suggère d'autres vertus chères aux auteurs de traités didactiques pour femmes, telle que l'humilité. Au contraire d'Oiseuse, la dame ne se regarde point mais utilise le symbole d'honneur et de chasteté pour refléter la licorne, symbole de sa vertu ou figure de son amour. Tout en manifestant son humilité, le regard féminin ici prouve sa sollicitude pour le mari et rappelle une dernière fois le texte du Ménagier. Le mari-auteur se réfère au sens de la vue pour illustrer le pouvoir de l'amour entre deux époux :

> …quant deux bonnes preudegens sont mariez, toutes autres amours sont reculees, anichilees et oublyees fors d'eulx deux ; et me semble que quant ilz sont presens et l'un devant l'autre ilz s'entreregardent plus que autres, ilz s'entreprinsent, ilz s'entrehurtent et ne font signe ne ne parlent voulentiers fors l'un a l'autre[1896].

[1891] Jean Gerson et Christine de Pisan comptent cette vertu parmi la panoplie psycho-morale du bon noble. J. Gerson, « *Vivat rex*… Pour la réforme du royaume », p. 1166-1167.

[1892] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 862-863.

[1893] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 326-397.

[1894] France, *Le Triomphe des vertus* de Jean Thenaud, 1519, enluminure sur parchemin, Paris, BnF ms Fr. 144, f° 7v. Reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7883544&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[1895] *Cf. supra,* p. 413.

[1896] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 251.

d. L'*Odorat*

Comme le motif de la jeune fille à la licorne, celui d'une demoiselle au chapelet de fleurs occupe une place importante dans les représentations de l'amour au Moyen Age. Toutefois, le symbolisme particulier des différentes espèces florales offre la possibilité d'enrichir ce sujet. S'agissant ici, non pas d'une couronne de roses associée à Vénus, mais d'une tresse d'humbles œillets, l'attribut de la dame de l'*Odorat* [Figure 4] signifie l'amour pur, et plus particulièrement le mariage[1897]. En effet, l'image de la jeune femme tressant un chapelet présente des liens potentiels avec le contexte nuptial. La couronne fleurie est parfois le couvre-chef de la jeune mariée lors de célébrations de noces [Figure 224 & Figure 225.]. Si le chapelet de fleurs évoque plus souvent les fiançailles ou la célébration d'un mariage, ces deux motifs sont également employés par le Ménagier de Paris dans son exposition de l'épouse parfaite. Cet auteur recommande explicitement à sa jeune épouse « a labourer rosiers, a garder violectes, faire chappeaulx[1898] », occupations qui seront encouragées également par les conseils qu'il prodigue plus loin dans le chapitre consacré au jardinage[1899]. A travers cette image, peu originale, la tapisserie complète l'illustration de la femme idéale : dans ce panneau, celle-ci se livre à une occupation convenable, voire la préparation de sa couronne de mariée[1900]. Son activité contraste avec celle du singe assis sur le banc à côté du panier rempli de fleurs : incarnation des passions humaines déchaînées, la figure simiesque flaire une rose, fleur de la luxure opposée à l'humble œillet. La dame et le singe incarnent ainsi l'opposition des deux formes d'amour – pur et charnel. Cette juxtaposition visuelle rappelle le sujet d'un diptyque attribué à Hans Memling, *L'Allégorie du véritable amour* [Figure 233], partagée aujourd'hui entre le Metropolitan Museum et le Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam.

A l'origine cette œuvre présentait une jeune femme tenant un œillet à gauche sur le panneau à dextre et deux chevaux, l'un blanc et l'autre marron, à senestre. La représentation de la dame ne peut en aucune manière être qualifiée de portrait : son apparence reflète les types féminins qui peuplent les tableaux allégoriques et religieux de Memling ; ses vêtements, de surcroît, ne correspondent pas aux modes courantes vers 1490, lorsque le tableau a été exécuté. Cet archaïsme et le visage générique du personnage féminin permettent d'identifier cette dame comme une figure allégorique ou une personnification. A l'instar de la composition de l'*Odorat*, la dame à l'œillet est mise en parallèle avec une image animale, s'agissant ici des deux chevaux. S'éloignant du symbolisme traditionnel des couleurs, Memling associe le cheval de couleur sombre à l'amour pur, et le cheval

[1897] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 141-142.

[1898] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 24.

[1899] Le jardinage est le sujet du second chapitre de la deuxième « distinction » du traité. *Ibid.,* p. 414-431.

[1900] C. Nordenfalk, « Qui a commandé… », p. 54.

blanc à la luxure. La vertu de l'un et le vice de l'autre sont évidents dans leurs positions. Si le cheval marron regarde la dame, signifiant ainsi l'amour pur et fidèle qu'il éprouve pour sa maîtresse, le cheval blanc incarne le « mauvais amant qui ne cherche que la satisfaction des sens[1901] ». Effectivement, cet animal étanche sa soif en buvant à la source située à ses pieds, son vice étant suggéré également par le singe assis sur son dos. De la même manière, la figure simiésque du panneau de l'*Odorat* est employée pour souligner ou contraster la nature vertueuse du personnage principal. Si le singe est absorbé par le parfum capiteux des fleurs de Vénus, la dame représente l'amour vertueux car son chapelet est fait d'œillets, fleurs de l'humilité et du mariage.

e. Le *Toucher*

La polysémie de l'image de la dame du panneau du *Toucher* [Figure 5] a déjà été démontrée. Les différentes significations qu'évoque cette figure sont également des idéaux proposés aux jeunes épouses. On identifie facilement un lien visuel entre cette dame et la représentation des héroïnes[1902], telles que les Preuses, souvent proposées comme exemples pour les hommes et pour les femmes. La prouesse qu'évoquent de tels personnages est une vertu recommandable non seulement pour le type militaire mais aussi pour la femme. La description littéraire de femmes admirables emprunte fréquemment un vocabulaire masculin. Mère de l'héroïne du roman de *Clériadus et Méliadice*, la reine d'Angleterre est qualifiée de « tresvailla[n]te dame »[1903]. Or, le Ménagier de Paris assimile la vertu héroïque à l'activité de l'épouse pour laquelle la prouesse est « une sainte vertu contre le pechié d'accide et de paresce »[1904]. Il s'agit non seulement d'une façon d'éviter les écueils mais également d'un moyen « pour les choses mondaines acquerre[1905] », c'est-à-dire d'accroître l'honneur et la richesse d'une maison. Ces responsabilités incombent non seulement à l'homme qui travaille, mais aussi à son épouse qui contribue à la productivité d'une famille selon son rang social : la femme du paysan laboure aux côtés de son mari, la femme de l'artisan l'assiste dans son échoppe et la femme du noble homme gère sa maison de manière efficace. Cette acquisition de choses mondaines suggère la qualité de richesse dont la personnification a déjà été rapprochée de cette composition par M.-E. Bruel[1906].

[1901] D. De Vos, *Hans Memling, l'œuvre complet*, Anvers, Fonds Mercator/Editions Albin Michel, 1994, p. 264.

[1902] *Cf. supra,* p. 307.

[1903] *Le livre de messire Cleriadus et Meliadice*, Paris, Michel Le Noir, 1514, *s. p.*

[1904] *Le Mesnagier de Paris*, 1994, p. 120.

[1905] *Ibid.,* p. 120.

[1906] *Cf. supra,* p. 132-133.

Christine de Pisan recommande que la dame noble soit pourvue de qualités masculines afin d'assurer la bonne gestion voire la défense des domaines lors des fréquentes absences de son mari[1907]. D'après cet auteur, les vertus héroïques sont indispensables notamment pour la « baronnesse ». Celle-ci doit avoir « cuer » et « courage d'omme » afin de gouverner « par tel savoir que crainte soit et aussi amee »[1908]. Son mari étant souvent parti à la guerre ou à la cour, elle est responsable de justice[1909], du conseil[1910] et même de la défense de la seigneurie[1911]. En effet, Christine se doit d'aborder la question de l'accomplissement féminin des fonctions masculines, car au Moyen Age, il s'agit d'une occupation régulière, quoique toujours temporaire[1912]. Si au début du XV^e^ siècle, Christine assigne cette responsabilité aux épouses des grands seigneurs, à l'époque de la *Dame à la licorne*, des princesses – telles Marguerite d'Anjou, Anne de France, Marguerite d'Autriche, Louise de Savoie – se substituent à leur mari, leur père ou leur fils absent pour s'occuper efficacement des affaires domestiques, voire internationales. Même l'infirme Jeanne de France, fille de Louis XI et épouse de Louis d'Orléans, assure la gestion des vastes domaines à la place de son mari absent[1913].

La réalité du rôle masculin joué par les princesses et les reines explique en partie la place accordée à la *virago* dans les tableaux vivants à l'honneur des épouses royales. L'entrée de Juana de Castille à Bruxelles en 1496 met en scène le thème typique des Neuf Preuses, mais cette version souligne les vertus guerrières sous une forme purement féminin[1914]. Si les héroïnes sont traditionnellement accompagnées de leurs homologues masculins, à Bruxelles les neuf Preux sont absents et la vaillante compagnie est constituée uniquement d'Amazones. Ainsi, le sujet s'éloigne du

[1907] C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 149-152.

[1908] *Ibid.,* p. 150-151.

[1909] La « compaigne » du seigneur doit « représenter son lieu : quoy que il ait assez baillis, prevosts, receveurs et gouverneurs, il affiert que souveraine soit sur tous […] ce est droit que elle sache de toutes choses, afin que en chscun cas puist donner response convenable. Soit toute enseignee et aprise des usages, drois et coustumes du lieu, et quelz chose y apertiennent. » *Ibid.,* p. 150.

[1910] « …si doit ouvrer par les gens du conseil de son seigneur en tous ses fais, et oïr les opinions des anciens sages afin que elle ne soit reprise de chose que elle face ne que on ne die que elle *Vue*ille ouvrer de sa teste. » *Ibid.,* p. 151.

[1911] « Nous avons dit aussi que elle doit avoir cuer d'omme, c'est qu'elle doit savoir des drois d'armes et toutes choses qui y affierent afin que elle soit preste d'ordonner ses hommes se besoings est, et le sache faire pour assaillir et pour deffendre se le cas s'y adonne ; prendre garde que ses forteresses soient bien garnies… » *Ibid.,* p. 151.

[1912] B. S. Anderson et J. P. Zinsser, *A History of Their Own : Women in Europe from Prehistory to the Present*, volume I, New York & Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 274-279.

[1913] S. Bertrière, *Les Reines de France au temps des Valois : Le beau XVI^e^ siècle*, Paris : Éditions de Fallois, 1994, p. 84.

[1914] A.-M. Legaré, « Les neuf Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille », 6 avril 2006.

modèle de l'Histoire divisée en trois grandes périodes et omet les qualités « typiquement féminines » incarnées par Esther ou saintes Brigitte de Suède et Elisabeth. Visuellement, les Amazones, à Bruxelles [Figure 199] et d'autres preuses [Figure 116, Figure 117 & Figure 118], s'apparentent à la dame du *Toucher*, et rappellent l'importance pour les femmes nobles d'être pourvues de qualités masculines.

f. *A MON SEVL DESIR*

Autre image polysémique, la sixième scène de la *Dame à la licorne* [Figure 6] évoque notamment les notions d'honneur et de largesse. Les parallèles avec la figure d'honneur méritent d'être rappelés ici, car celui-ci constitue un élément fondamental dans la conception de l'épouse idéale. Cité dans de nombreux traités didactiques et atteint notamment grâce au mariage, l'honneur féminin est évoqué dans cette scène par le placement de la dame. Situé devant le fond honorifique du pavillon, elle reçoit un coffret de bijoux. S'il est possible de donner un sens allégorique à cette action[1915], la scène peut également s'interpréter comme la représentation d'une personnification dont le coffret de bijoux serait l'attribut. Parmi d'autres concepts, la figure peut évoquer cet idéal féminin défini en fonction des désirs masculins. Le Ménagier de Paris en fait un thème récurrent[1916] qu'il expose avec un langage imagé rappelant le sixième panneau :

> De chascune bonne preudefemme … dist Nostre Seigneur ceste parole : *Le Royaulme des Cieulx est semblable a l'omme marchant qui quiert bonnes pierres precieuses, et quant il en a trouvé une bonne et precieuse il va et vant tout quanque il a et l'achate.* Par le tresor trouvé ou champ de terre et par la pierre precieuse nous pouons entendre chascune bonne preudefemme ; car en quelque estat qu'elle soit, pucelle, mariee, ou vesve, elle peut estre comparee au tresor et a la pierre precieuse ; car ellest si bonne, si pure, si necte, qu'elle plaist a Dieu ; et l'aime comme sainte vierge en quelque estat qu'elle soit, mariee, vesve ou pucelle. Et, pour certain, homme en quelque estat qu'il soit, noble ou non noble, ne peut avoir meilleur tresor que de preude femme et saige.[1917]

Au tournant du XVI[e] siècle et au-delà, les humanistes reprennent le thème dans le contexte d'une définition de l'idéal conjugal : la préservation de l'honneur de l'épouse est primordiale, car

[1915] *Cf. supra,* p. 117-120, p. 151-153 et p. 364-365.

[1916] Le mari-auteur assimile la femme vertueuse à un trésor dans sa version du récit de Prudence et Mélibée. Cherchant à prouver la valeur des femmes vertueuses, Prudence cite non seulement une longue liste d'héroïnes bibliques mais aussi un maître anonyme ayant composé des vers sous formes de questions et réponses prouvant la supériorité féminine. « … [Q]uelle chose vault mieux que l'or ? Jaspe. Quelle chose vaut plus que jaspe ? Sens. // Quelle chose vault mieulx que sens ? Femme. Quelle chose vault mieux que femme ? Riens. » *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 340.

[1917] *Ibid.,* p. 132.

celui-ci constitue « un trésor précieux »[1918]. Dès la fin du XV^e^ siècle dans *l'Encomium matrimonii*, Erasme utilise cette image afin de convaincre son lecteur de la supériorité du mariage pour un homme d'état noble. S'il admet que les femmes vertueuses sont rares, celles qui existent sont le juste mérite d'un homme de bien[1919]. Cette idée revient plus tard dans le Colloque sur le mariage où l'auteur place ses arguments dans la bouche de l'épouse idéale, Eulalie. Or, celle-ci élabore les liens entre chasteté et honneur féminin à travers une image matérialiste légèrement différente qui peut se prêter à l'interprétation de la tapisserie : « *Matronarum ornatus non est in vestibus, aut reliquo corporis cultu, quemadmodum ... sed in castis ac pudicis moribus et in ornamentis animi. Meretrices coluntur oculis multorum. Nos satis cultae sumus, si placeamus vni marito.*[1920] » Comme l'épouse vertueuse décrite par Eulalie, la dame du sixième panneau peut se parer de ses vertus. Elle rangerait les ornements dans un geste qui donne un sens particulièrement féminin aux précédentes interprétations basées sur le sixième sens et la renonciation aux choses terrestres.

L'action de cette scène, on le sait, peut être interprétée de diverses manières. Il est possible que la dame prenne les bijoux pour se parer ; que la riche chaine représente sa richesse ou son honneur. A l'inverse, elle peut s'en défaire dans une illustration soit du sixième sens, guide des sens physiques, soit de la simplicité de la femme vertueuse. Ou bien encore, elle peut prendre ce trésor afin de le donner, d'un geste signifiant la vertu de largesse. Il s'agirait dans ce cas d'une qualité essentielle à la noblesse, non seulement masculine[1921] mais aussi féminine. Chez la femme mariée, la largesse se manifeste surtout dans la pratique de la charité. A la fois activité (une des rares occupations tournées vers l'extérieur recommandée aux femmes) et vertu particulièrement attachées à la femme idéale, la charité aide à cultiver la piété ainsi que la miséricorde et reflète l'empathie typique des femmes[1922].

Les exhortations à cette pratique abondent dans les traités adressés aux femmes[1923]. Si Jean Gerson émet une certaine réserve au sujet de cette pratique car « [trop] grant largesse en femme est

[1918] J. K. Sowards, « Erasums and the Education of Women », *Sixteenth Century Journal*, vol. 13, n° 4 (hiver 1982), p. 86.

[1919] *Rara, inquis, auis in terris, mulier proba. Et tu rara vsore dignum te finge. Mulier, inquit sapiens ille, bona, partes bona. Aude tuis moribus dignam sperare*. Erasme, « *Encomium Matrimonii* », p. 412.

[1920] Erasme, « *Colloquia : Conivgivm* », p. 302 ; traduction française par V. Develay, *Le Mariage*, p. 9 : « La parure d'une femme honnête ne consiste ni dans ses vêtements, ni dans les soins de sa personne…mais bien dans la pureté de ses mœurs et dans les agréments de son caractère. Les courtisanes visent à séduire les yeux du public. Nous sommes suffisamment parées lorsque nous plaisons à notre mari. »

[1921] *Cf. supra,* p. 149-150 et p. 290-291.

[1922] C. Casagrande, « The Protected Woman », p. 97.

[1923] D'après Christine, la princesse doit pratiquer charité et largesse, en faisant des « dons…hors de l'ordre commun » mais toujours guidés par la discrétion et la prudence. Il s'agit non seulement du devoir chrétien de

ung grant blasme[1924] », c'est éventuellement parce que son public se constitue en grande partie de ses paroissiens issus des classes bourgeoise, marchande et ouvrière de Paris au début du XV^e^ siècle. Or, le Ménagier de Paris – mari et membre de la nouvelle noblesse – traite de l'implication morale de la largesse dont la pratique doit être guidée par Dieu et la raison. Il l'illustre d'abord avec le contre-exemple de l'avarice, ce vice consistant en « estroitement tenir, escharcement despendre, avec volenté desordonnee et ardeur de acquerir les biens de ce monde a tort ou a droit, ne peut chaloir comment»[1925]. Si le diable commande l'avare, la personne charitable est guidée par les commandements divins parce « qu'il desprise les biens temporelz, qu'il en face aumosnes, qu'il veste les nulz, qu'il en donne a boire a ceulx qui ont soif, a mengier a ceulx qui ont fain, qu'il en visite les malades[1926] ». La pratique de cette vertu s'apparente au thème fréquemment identifié qu'est la morale de la tenture Le Viste car en étant charitable, « … la raison de la personne scet bien se l'on fait ou bien ou mal[1927] ».

Si les pédagogues trouvent différents moyens de promouvoir cette pratique[1928], les livres d'heures en offrent des illustrations vivantes. Il peut s'agir de la représentation d'un modèle illustre, tel que présenté dans le cycle hagiographique dédié à saint Louis dans les *Heures de Jeanne d'Evreux*[1929]. Les *Heures de Catherine de Clèves* célèbre la charité de la lectrice tout en l'incitant à l'action charitable : le folio 65[1930] est décoré d'une scène montrant Catherine de Clèves faire l'aumône aux pauvres et une autre femme rendant visite à un prisonnier assimilé au Christ. Pour donner forme à l'idée de charité, les artistes ont souvent recours à une personnification sous la forme d'une figure féminine aux attributs divers[1931]. Bien que la dame du sixième panneau de la tenture Le Viste ne soit pas affublée d'un des attributs couramment associés à la figure

---

secourir les démunis, mais également « une des choses du monde qui plus essauce la renommee des grans seigneurs et dames ». C. de Pisan, *Le Livre des trois vertus*, p. 77.

[1924] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 863.

[1925] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 98.

[1926] *Ibid.,* p. 122.

[1927] *Ibid.,* p. 98.

[1928] Alors que le Chevalier de la Tour Landry privilégie une approche narrative en proposant des exemples de femmes modèles de charité puisés à la Bible et les vies des saintes, le Ménagier de Paris propose une exposition plus théorique des sept formes de miséricorde. *Le livre du Chevalier de la Tour Landry,* 1888, p. 169-173 ; *Le Mesnagier de Paris*, 1994, p. 122-125.

[1929] *Cf. supra,* p. 405-407.

[1930] Reproduction numérique : http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m917.p065.jpg&page=ICA000186040.

[1931] La Charité est représentée avec des enfants qu'elle nourrit, avec le cœur rayonnant au monogramme du Christ, avec un pélican qui nourrit ses oisillons de son propre sang. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age...*, p. 313 et 321.

conventionnelle, sa posture est comparable à un modèle de charité comme Busa [Figure 237 & Figure 238]. Louée par Boccace dans *Des cleres et nobles dames* d'avoir secouru les refugiés lors de l'invasion d'Hannibal, elle est un exemple profane de la charité[1932]. Son incarnation de la vertu théologale est indiquée par la distribution de ses richesses aux victimes de la guerre. La noblesse de l'héroïne romaine, et par extension de son action, est suggérée par la hiérarchie sociale à laquelle l'artiste donne forme à les figures secondaires placées dans des postures de révérence codifiées[1933].

Comme les autres panneaux de la tenture, cette image exprime des idéaux inhérents aux modèles relatifs au statut social et au sexe. L'image complexe d'une noblesse féminine avance donc la perfection attendue des dames et demoiselles, tenues d'incarner de nombreuses qualités afin de maintenir l'honneur familial. Chaque figure correspond à la représentation de concepts associés à la définition de perfection féminine et plus particulièrement à l'image de l'épouse idéale. Or, cette sixième figure féminine se distingue des autres personnages, pour suggérer tout particulièrement l'état marital. Si les couleurs de l'écu Le Viste se retrouvent dans les tenues de toutes les figures féminines, le rouge est la couleur dominante dans le sixième panneau. Cette différence peut résulter d'un simple choix artistique pour distinguer les figures, mais cette couleur est typique des robes de mariée comme cela apparaît dans différentes illustrations de célébrations nuptiales [Figure 222**,** Figure 223, Figure 225 & Figure 226]. Sa tenue se distingue également par la coiffure : ses consœurs portent les cheveux détachés d'une jeune fille, mais la dame au coffret a les siens attachés telle une femme mariée. Enfin, ses gestes contribuent également à l'évocation d'un mariage : d'une main elle sort la lourde chaîne, identifiée parfois comme la ceinture nuptiale[1934], de l'autre elle soulève sa robe devant son ventre reproduisant la posture des femmes mariées [Figure 224 & Figure 226][1935].

Si ces détails distinctifs s'apparentent à différents motifs dans l'iconographie de l'épouse, la phrase ornant le pavillon est une autre particularité qui suggère l'image de la femme mariée. Le désir joue un rôle important dans la réalité et l'idéal du mariage. Le Ménagier de Paris rappelle le devoir féminin de toujours agir en fonction des désirs du mari, suggérant que le bonheur, voire l'honneur de l'épouse en dépend[1936]. En ne pas respectant la volonté masculine, celle-ci risque de perdre l'amour

[1932] B. Buettner, *Boccaccio's* Des cleres et nobles femmes*: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, Seattle, University of Washington Press/College Art Association, 1996, 37 & 95.

[1933] *Ibid.,* p. 65.

[1934] C. Nordenfalk, « Qui a commandé… », p. 54 ; *id.*, « The Five Senses… », p. 9.

[1935] R. S. Favis, *The Garden of Love ...*, p. 99

[1936] « …toutesvoyes devez vous faire a son plasir [*sic*], quelque plaisir que vous avez autre, et devez laisier vostre plaisir et mettre derriere, et tousjours son plaisir mettre devant. […] Toutes ne font pas ainsi, dont il leur mesvient a la fin ; et puis, quant elles sont moins prisees, et elles voient les bonnes obeissans qui sont bien eurees, acompaignees et aimees de leurs mariz, icelles meschans…dient que ce a fait Fortune qui leur a couru sus, et la mauvestié de leurs mariz qui ne se fient mie tant a elles. Mais elles mentent : ce n'a pas fait Fortune,

de son époux, entraînant implicitement la perte de l'honneur. Si le dévouement aux désirs du mari se traduit surtout par l'obéissance et l'humilité[1937], le concept de désir doit également comprendre les sentiments affectueux et les plaisirs physiques. *A MON SEVL DESIR* peut ainsi exprimer l'état d'esprit de l'épouse parfaite de deux manières : la phrase est prononcée par la dame annonçant sa volonté de satisfaire, ou bien la phrase est prononcée pour la dame rappelant ce vers quoi elle doit orienter sa vie – le désir masculin.

4. *Le programme iconographique*

Les interprétations jusqu'alors proposées pour la tenture de la *Dame à la licorne* sont facilement conciliables avec celle d'une illustration de l'épouse parfaite. Les principes au cœur de la littérature didactique féminine trouvent immédiatement leur place dans un tel programme : l'objectif primordial de l'éducation des filles étant de les préparer au mariage, ces traités énumèrent les diverses qualités attendues de l'épouse. Or, les vertus signifiées par les personnages de la tenture peuvent également suggérer l'état nobiliaire, autre modèle social qui serait compatible avec la question de la femme idéale. D'une part certaines des qualités morales et sociales sont applicables à la définition de la noblesse féminine, d'autre part la célébration de la femme constitue une preuve de noblesse masculine. Ainsi, l'analyse iconographique de la *Dame à la licorne* centrée sur la représentation de la femme fait place aux intérprétations plus anciennes qui y voient soit une illustration des *artes amandi*, soit pour créer une allégorie moralisante.

Les emprunts au répertoire visuel des *artes amandi* permettent non seulement de suggérer le dévouement courtois du commanditaire gentilhomme, mais aussi de compléter le portrait de l'épouse idéale tenue d'éprouver pour son mari un amour parfait. Le Ménagier de Paris consacre le cinquième article de la première distinction de son livre à la question de la place de l'amour dans le mariage. S'il insiste au début du chapitre sur la réciprocité du lien entre les époux[1938], celle-ci dépend en très grande partie du comportement féminin[1939]. Effectivement, la femme doit être « tresamoureuse et tresprivé de [son] mary par-dessus toutes autres creatures vivan[1940] » : grâce à la

ce a fait leur inobedience et inreverence qu'elles ont envers leurs mariz…et ont quis iceulx mariz et trouvé obeissance ailleurs, ou ilz se fient. *Le Ménagier de Paris*, p. 270-274.

[1937] Jean Gerson illustre la perfection de la Vierge Marie en tant qu'épouse en insistant sur son obéissance à Joseph : « l'umilité Nostre Dame estoit di grande qu'elle se rendit autant ou plus subgette a son loyal espous Joseph comme autre femme doit et peut faire son espous ». J. Gerson, « Considerations sur saint Joseph », p. 66.

[1938] «… tout homme doit amer et cherir sa femme et que toute femme doit amer et cherir son homme : car il est [le] commencement [de la vie].» *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 154.

[1939] « …je vous pry que pour vous tenir en l'amour et grace de vostre mary, soyez luy doulce, amiable et debonnaire. » *Ibid.,* p. 296.

[1940] *Ibid.,* p. 154.

dilectio, ce « parfaicte et solemnelle amour[1941] », l'épouse place son mari au centre de son existence[1942]. L'amour est également le principe définissant la conception gersonienne du mariage: le couple marié doit aimer Dieu, s'aimer mutuellement et aimer ses enfants[1943]. Mais Gerson suggère à son tour que la réciprocité affectueuse du couple s'initie par le comportement féminin, car l'épouse « doit avoir en toute amour envers son espoux comme elle veult que son espoux la mainne doucement devant les gens[1944] ». La conception humaniste de cet amour maintient le mari au centre des sentiments féminins, car le bonheur de l'épouse dépend de son mari, source de la dilection éprouvée par l'épouse et supérieur à toute autre forme d'amour terrestre[1945].

La manifestation de la *dilectio* passe surtout par le physique. Le Ménagier de Paris y consacre tout un article qu'il regroupe dans sa première distinction abordant les moyens de gagner le salut de l'âme, ainsi que l'amour de Dieu et son mari. Parmi les attitudes et les comportements permettant de mériter ce dernier, il expose l'importance des soins physiques : la femme doit d'être attentive à l'égard de son mari, en étant prévenante et « songneuse de sa personne[1946] ». Il décrit la journée type du ménage parfait où le mari rentre après une rude journée de travail et retrouve le havre de paix que doit être la maison tenue par sa femme. Elle lui prodigue non seulement des conforts matériels – du linge propre, de la bonne nourriture et une maison chaleureuse – mais également « d'autres joyes et esbatemens, privetez, amours et secretz[1947] ». L'amour conjugal offre donc au couple la possibilité de plaisirs physiques licites. Le vœu de célibat n'empêche pas Jean Gerson de comprendre cet aspect de la vie maritale. Même si la femme doit être « subjecte à l'omme devant les gens », elle demeure sa « compaignie a la table, et espouse amee ou lit[1948] ». C'est précisément les rapports sexuels « en quoy gist honnestete de mariage », car la « compaignie

[1941] *Ibid.,* p. 184.

[1942] S. Vecchio, « The Good Wife », p. 109.

[1943] Gerson précise les « trois conditions que doivent avoir espoux et espouses : ilz doivent foy a Dieux, obeissance religieuse ; foy a soy, loyaulte amoureuse ; foy a leur lignee, discipline gracieuse ». Les parents du Christ en donne l'exemple à imiter, car «…Marie et Joseph estoient religieux a Dieu, amoureux a soy, songneux a leur enfant. Les trois biens du mariage : sacrement, ung ; foy, deux ; lignee, trois. » J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374], p. 858.

[1944] *Id.*, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 863.

[1945] *Paucos audiuimus, quorum fides vsque ad vitae finem constiterit, vxoria charitas non perfidia corrumpitur, nulla simulatione obscuratur, nulla rerum mutatione convellitur, denique sola morte, imo ne morte quidem distrahitur. Illa parentum, illa sororum, illa fratrum pietatum, tui amore contemnit, te vnum respicit, ex te pendet, tecum emori cupit*. Erasme, « *Encomivm Matrimonii* », p. 406.

[1946] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p.28 et p. 294.

[1947] *Ibid.,* p. 294-296.

[1948] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 375], p. 863.

charnelle » est la loi naturelle permettant au couple une descendance[1949]. A l'époque où la tenture Le Viste a été exécutée, Erasme résume les positions des ses prédécesseurs en rappelant que le rôle de toute épouse est le même que celui de la première femme – de tenir compagnie à Adam et de lui adoucir la vie[1950]. Les plaisirs de la vie conjugale étant physiques, sentimentaux, matériels, ils constituent d'importants arguments dans l'*Encomium matrimonii* entrepris pour convaincre le lecteur de l'excellence de l'état marital[1951].

L'iconographie de la tenture Le Viste illustre les sens physiques de manière à suggérer ces plaisirs. La connotation sensuelle, voire érotique, de certains motifs peut évoquer toute la gamme de soins et d'attentions que l'épouse doit prodiguer à son mari assurant le bien-être de l'homme et la stabilité de son couple. Mais l'érotisme potentiel de cette illustration est tempéré par l'omniprésence des figures de vertu. Si les auteurs se consacrant à la définition du « bon mariage » autorisent un certain degré de sensualité, cela doit être gouverné par la vertu. Puisque la sexualité féminine est particulièrement lourde de conséquences, certains conseils rappellent les thèmes récurrents de la littérature didactique propres aux femmes. Le Ménagier de Paris incite son épouse à garder la continence et à vivre chastement car « tous biens sont reculez en fille ou femme en laquelle virginité, continence, ou chasteté desfaillent[1952] ». Homme d'église, Jean Gerson espère que Dieu demeure la plus grande motivation dans le mariage, mais il se lamente de voir que « plusieurs ne se marient pas en Dieu et selon Dieu au commencement »[1953]. Nées de bas sentiments, voire de vices, de telles unions finissent par engendrer des comportements plus graves. Il n'est donc pas étonnant qu'au tournant du XVI^{e} siècle, Erasme reprend cette idée en insistant sur la nécessité de vertu pour régler les relations maritales[1954] : ainsi vécu, le mariage est un état louable, voire une chose sainte[1955].

[1949] *Id.*, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374], p. 861.

[1950] *Siwuidem initio cum hominem e limo finxisset, miseram prorsus et inamoenam eius vitam fore intellexit, nisi sociam Euam adiungeret*. Erasme, « *Encomivm Matrimonii* », p. 386.

[1951] *Quid enim dulcius quam cum ea viuere cum qua sis non beneuolentiae modo, verumetiam corporum mutua quadam communione arctissime copulatus? Si magnam quandam animi delectationem ex reliquorum necessariorum beneuolentia capimus, quam dulce imprimis sit habere qui cum animi tui secretos affectus communices, qui cum perinde vt tecum loquaris, cuius fidei te tuto committas, qui tuas fortunas suas esse ducat, quid tu credi habere felicitatis mariti vxorisque coniunctionem, qua nulla possit in rerum natura inueniri, neque maior neque firmior? Ibid.,* p. 406.

[1952] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 130.

[1953] J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374], p. 860.

[1954] *At virtuti potius quam naturae parendum, perinde quasi virtus sit vlla dicenda, quae cum natura pugnet, vnde nisi proficiscatur, ne esse quidem poterit, quae cultu et disciplina perficiatur.* Erasme, « *Encomivm Matrimonii* », p. 400.

[1955] *… sanctissimum vitae genus est, pure casteque seruatum coniugium*. *Ibid.,* p. 402.

Le mariage et l'amour qui en découle sont certes confirmés par la volonté divine et par la nature, mais la vertu gouvernant ces relations résulte surtout de la raison et du jugement des partenaires. Le Ménagier de Paris fait souvent appel à l'intelligence et la raison féminines. D'un côté « Dieu a donné sens naturel et soins raisonnable » aux femmes car elle « doivent avoir a leurs mariz parfaicte et solemnelle amour »[1956]. De l'autre, il s'agit d'un moyen de garantir une vie vertueuse notamment en cherchant le juste milieu, car « sur toutes choses doit avoir l'omme mesure en son cuer et en son sens »[1957]. Libre arbitre, entendement ou cœur, les différentes interprétations du sixième panneau sont précisément les sens qui ouvrent la voie à ce juste milieu et favorisent la chasteté. Le mari-auteur élabore une exposition de la nature de cette vertu constituée de sept degrés, couvrant toute la gamme de conseils typiques de la littérature didactique pour femmes : des conseils pratiques et moraux se mêlent aux exhortations à la piété[1958]. Le troisième point dans son exposition est particulièrement pertinent à l'iconographie de la tenture, car il expose les liens entre une sensualité débridée et la question de la perte d'honneur qui préoccupe moralistes et pédagogues :

> Le tier degré est de bien garder les .v. sens temporelz ; les yeulx de folement regarder, les oreilles de folement escouter, les narrines de soy garder en souefves choses trop delicter et oudorer, les mains defolement touchier, les piez de aller en mauvais lieux. Ce sont les cinq portes et les cinq fenestres par ou le Deable vient rober la chasteté du chastel de l'ame et du chetif corps.[1959]

Dans la vision d'Erasme, les rapports conjugaux sont comparables aux besoins physiques de l'homme qui doit se contraindre à la tempérance. Bien qu'ils soient naturels, ces besoins, et le plaisir qui en découle, présentent un danger potentiel s'ils ne sont pas contrôlés par la raison et la piété. En fin de compte, la place de la sensualité ou la sexualité dans le mariage est une question de jugement personnel, et cette capacité garantit que les époux fassent de bons choix dans tous les domaines[1960]. Or, les excès qui peuvent contituer un menace pour le corps et l'âme ne figurent point dans l'illustration des sens physiques dans la tenture. Au contraire, fortement marquée par des signes de

[1956] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 185.

[1957] *Ibid.,* p. 126.

[1958] Le premier degré de chasteté vient d'une conscience résultant d'une vie pieuse et dévouée au Christ . Le deuxième degré est atteint en évitant des paroles vilaines menant aux pensées impures. Le troisième degré dépend d'une bonne utilisation des sens physiques . Le quatrième degré mélange la pratique de jeûne et la conscience de l'imminence de la mort. Le cinquième degré se sert de l'exemple de Joseph fuyant la femme de Potiphar pour rappeler l'importance de préserver son honneur en restant toujours en bonne compagnie. Le sixième degré recommande les bonnes œuvres pour éviter l'oisiveté. Enfin le dernier degré de chasteté est « la prière vraie ». *Ibid.,* p. 126-129.

[1959] *Le Mesnagier de Paris,* 1994, p. 126-128.

[1960] A. W. Reese, « Learning Virginity : Erasmus' Ideal of Christian Marriage », p. 554.

chasteté, chaque composition met en scène une personnification variable dont l'activité évoque un sens physique tout en suggérant un grand nombre de vertus. L'allégorie des sens physiques semble proposer une pratique mesurée de la sensualité suggérée non seulement par la chasteté et l'innocence des figures féminines, mais aussi par le sixième sens dominant.

Les figures allégoriques de la *Dame à la licorne* donnent forme à une grande variété d'idées abstraites, résultant en de multiples programmes iconographique potentiels. Il est pourtant possible de concilier les différentes lectures car bon nombre des thématiques visibles dans les registres iconographiques partagent les mêmes préceptes. Ainsi les sens physiques, l'amour courtois, les vertus de noblesse masculine et féminine peuvent fonctnionner de manière cohérente au sein d'un même programme. Quelle que soit l'interprétation choisie, les images ainsi que leur portée symbolique et morale doivent être mises en rapport avec le commanditaire. Une illustration de la perfection féminine, surtout associée au « SEVL DESIR » masculin, pourrait donc compléter l'image personnelle de statut social.

La série de tapisseries fonctionne comme une double galerie de vertus : à un niveau, le portrait psychologique de l'homme noble[1961] ; à un deuxième, celui de la perfection féminine. La figure de la dame est à la représentation personnelle d'Antoine Le Viste II. Si les références aux *artes amandi* renforcent une identité nobiliaire, la caractérisation de la femme idéale s'éloigne des idéaux du *fin'amor*. Sous l'influence des nouvelles conceptions du mariage telles que manifestées dans les écrits de pédagogues, de prédicateurs et d'humanistes, voire dans les romans courtois, la femme parfaite n'est plus la *domina* mais la bonne épouse méritée par un homme de bien[1962], et le mariage constitue une preuve de l'excellence humaine masculine[1963].

Si le mariage demeure un devoir social, il devient également une valeur de la société exprimée dans diverses sources. Il est promu par l'Eglise pour combattre la fornication, et les élites s'en servent pour avancer leurs intérêts temporels. Or, les « romans de couple » positionnent l'amour de l'épouse comme un précepte indispensable à l'homme noble. Parce qu'il aime (Dieu, sa famille, son épouse), l'amant est un meilleur individu, un meilleur membre de la société et, par conséquent, un meilleur gouvernant[1964]. Ce principe d'un amour marital chaste et fidèle comme preuve de la valeur de ceux qui servent la Chose publique trouve son écho chez les humanistes. Leur vision de la société idéale dépend de la contribution de l'homme dont la première responsabilité est

[1961] *Cf. supra,* p. 143-153 et p. 283-293.

[1962] *Rare, inquis, auis in terris, mulier proba. Et tu rara vxore dignum te finge. Mulier, inquit sapiens ille, bona*, *pars bona. Aude tuis moribus dignam sperare.* Erasme, *Encomivm matrimonii*, p. 412.

[1963] *Cf. supra,* p. 389-340 et p. 392-393.

[1964] L. Otis-Cour, 2005, p. 289-290.

de se marier et d'agrandir sa famille. Célébrées en général vers l'âge de 30 ans pour un homme, les noces marquent le terme du long processus de son éducation et constituent le moment à partir duquel celui-ci peut participer pleinement à la vie politique et économique[1965]. Pour l'ensemble de la population, le mariage permet d'éviter des comportements vicieux et dangereux pour la société ; pour les classes supérieures, il est également la preuve que l'individu possède les qualités de raison, modération, gravité, prudence et maîtrise des passions nécessaires à la vie publique.

Le dévouement à l'épouse semble, par ailleurs, être une valeur affirmée par d'autres hommes issus de la même classe socioprofessionnelle que les Le Viste. Nicolas Rolin affiche très clairement son amour pour son épouse, Guigone de Salines à travers leur œuvre charitable : le vaste Hôtel Dieu de Beaune est marqué par leurs armoiries, leurs initiales mélangées et l'emblème des tourterelles accompagnant la devise « SEVLLE ». Ce dernier motif souligne clairement les valeurs cojugales : double symbole de Vénus[1966] et de chasteté, la femelle n'accouple qu'avec un seul mâle et se réduit au veuvage lors du décès de son compagnon[1967]. Plus proche de la famille Le Viste, Jean Robertet III compose deux devises « AU CHOIS T'E ELVE » et « CHASTE VIE LOVE », anagrammes du nom de son épouse, Louise Chauvet[1968] qui expriment les principes essentiels au mariage parfait – volonté du choix, chasteté, honneur et fidélité. Enfin, à l'époque de l'exécution de la tenture Le Viste, même les membres de la haute noblesse semblent être sensibles à ce nouveau modèle conjugal. Ainsi, Philippe de Clèves et son épouse Françoise de Luxembourg possède un roman de « Cleriadus couvert de velous noir » (inventaire du 29 et 30 mai 1528)[1969], et leur adhérence à ces valeurs s'exprime à travers leurs devises. Philippe de Clèves s'identifie par la phrase « A JAMAIS » et Françoise de Luxembourg par « VOUS SEULLE » : lus ensemble les mots s'unissent comme les époux pour exprimer leur indissoluble fidélité conjugale – « A JAMAIS VOUS SEULLE »[1970]. La phrase du sixième panneau de la tenture Le Viste semble ainsi s'ouvrir à la conception de l'amour à cette époque, et le « SEVL DESIR » auquel le commanditaire de la *Dame à la licorne* se voue pourrait donc être cet idéal féminin désignant l'épouse. Son illustration de vertu féminine est universelle, car il

[1965] P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art...*, p. 25.

[1966] M.-M. Davy, *L'oiseau et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 144.

[1967] *Ibid*., p. 138.

[1968] F. Avril, « Le destinataire des Heures « Vie à mon désir » : Simon de Varie », p. 41.

[1969] Inventaire de la bibliothèque de Philippe de Clèves et Françoise de Luxembourg, daté du du 29 et du 30 mai 1528, cité par A. Korteweg, « La bibliothèque de Philippe de Clèves : inventaire et manuscrits jusqu'à nous », dans *Entre la ville, la noblesse et l'Etat : Philippe de Clèves (1456-1528), homme politique et bibliophile*, Jelle Haemers et Céline van Hoorebeeck (éds.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 204.

[1970] A. Korteweg, « La bibliothèque de Philippe de Clèves… », p. 188.

s'agit non pas d'un portrait mais d'une description psychosociale à travers des personnifications. L'iconographie peut donc exprimer ce que le commanditaire attend et ce qu'il mérite.

La valeur que les officiers accordent à ce principe se manifeste dans leurs pratiques culturelles qui donnent forme à ce nouveau modèle d'amour aristocratique. Il s'agit non seulement de l'adoption d'une attitude ostensiblement courtoise envers son épouse à travers des emblèmes, mais aussi de la rédaction des ouvrages célébrant le mariage d'amour. « Souvent écrits par des clercs, des juristes ou des administrateurs, ces "romans de couple", classés à tort dans la littérature d'évasion, reflètent en fait l'évolution des normes et des mentalités contemporaines [1971] ». Cette idéologie valorise les principes de chasteté, charité, amour et fidélité entre les époux, tant de thèmes identifiables à travers la *Dame à la licorne*. Même si Antoine Le Viste II, célibataire, fait exécuter une illustration de perfection féminine pour exprimer son propre désir, le mariage lui est inévitable et cette imagerie aurait ensuite été dirigée à son épouse. Celle-ci y trouverait des modèles auxquelles elle serait très sensible. Il s'agit non seulement de s'identifier avec les figures de perfection féminine, mais aussi d'apprécier l'image de son mari qui exprime son dévouement à la femme. Les principes du mariage d'amour font partie de la culture de Jacqueline Raguier qui a possédé un exemplaire du roman de *Ponthus et Sidoine*[1972]. Comportant à l'origine de nombreuses initiales décorées[1973], le manuscrit devait être un bel objet partagé par la première femme d'Antoine II et sa sœur Louise, leurs signatures figurant respectivement sur l'intérieur du contreplat supérieur et inférieur. *Ponthus et Sidoine* constitue une lecture adaptée aux jeunes filles nobles : si l'intrigue romanesque est passionante, il renforce l'éducation féminine car les protagonistes sont chastes et vertueux. Le roman et ses idéaux devaient sans doute influer sur l'interraction que Jacqueline Raguier avait avec la *Dame à la licorne*. En effet, l'identité de l'épouse d'Antoine II est un détail important dans l'histoire de la tenture. Une étude de ses deux épouses permettra de compléter la biographie de celui-ci, tout en illustrant l'importance de la femme dans la nouvelle noblesse. Enfin, les biographies de Jacqueline Raguier et Charlotte Briçonnet, nous rappellent que le public de la *Dame à la licorne* ainsi que les personnes représentées par son imagerie ne se limitent pas au commanditaire masculin.

C. Les mariages d'Antoine Le Viste II

[1971] L. Otis-Cour, 2005, p. 277.

[1972] Paris, BnF, ms Fr. 12579. Reproduction numérique :

http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b90633050/f1.planchecontact.r=raguier.langEN.

[1973] Le manuscrit est aujourd'hui très mutilé, car les lettrines ont été découpées presqu'en totalité. Or, les quelques lettres filigranes qui sont préservées temoignent d'une très grande qualité artistique.

Antoine Le Viste II s'est marié deux fois : d'abord avec Jacqueline Raguier[1974] et en secondes noces avec Charlotte Briçonnet. Si son second mariage peut être daté avec certitude en 1526, son premier ne semble pas avoir laissé de traces documentaires. Par conséquent, la date de sa première union est située de manière parfois aléatoire entre 1490 et 1510 environ[1975]. Né au début du dernier quart du XV^e^ siècle[1976], il devait avoir une trentaine d'années – l'âge habituel auquel les officiers se marient[1977] – dans la première décennie du XVI^e^ siècle. Si la date précise du mariage d'Antoine II pourrait influer sur la détermination de l'identité du commanditaire et éventuellement sur la datation de la tenture, elle ne change ni la qualité de ses mariages ni le statut social de ses épouses. Celles-ci sont issues de grandes familles de la nouvelle noblesse qui tireront profit de ces unions autant que les Le Viste. Puisque la parenté et les relations familiales des épouses constituent un élément primordial dans l'apport qu'elles offrent à leur mari ambitieux, il est important d'esquisser l'histoire des familles Raguier et Briçonnet, toutes deux représentatives de la nouvelle noblesse. Si la tradition du service royal des Raguier est des plus anciennes, celle des Briçonnet est plus prestigieuse car cette famille compte parmi les clans les plus influents au début du XVI^e^ siècle.

1. *Jacqueline Raguier*

En premières noces Antoine Le Viste II convole avec Jacqueline Raguier, fille de Jean, seigneur d'Esternay et de la Motte-Tilly, et Marie Beauvarlet[1978]. Comme les Le Viste, les Raguier sont une vieille famille au service royal depuis des générations. Leur histoire commence avec les traces laissées par Hémon I^er^ : d'origine germanique, il fait partie de la suite d'Isabeau Bavière qu'il servira

[1974] E. Maugis, *Histoire du Parlement de Paris …,* III, p. 149.

[1975] Carl Nordenfalk avance l'hypothèse infondée qu'Antoine II aurait pu se marier à un âge relativement jeune au début de sa carrière (vers 1490), Geneviève Souchal préfère une date indéterminée plus tardive, « après 1500 » pour le mariage entre Antoine II et Jacqueline Raguier. Carmen Decu Teodorescu situe cette union « vers 1510 ». C. Nordenfalk, « Les cinq sens… », p. 27 ; *id.,* « The Five Senses… », p. 8 ; G. Souchal, « "Messeigneurs Le Viste"… », p. 264-265 ; C. Decu Teodorescu, « La Tenture de la *Dame à la licorne*...», p. 357.

[1976] Geneviève Souchal note que Jeanne Baillet, mère d'Antoine, n'était pas encore mariée en 1465. Dans la dernière décennie du XV^e^ siècle, il a dû avoir une vingtaine d'années, car cette période marque les débuts prometteurs de sa carrière notamment en 1493 lorsqu'il il succède à son père dans la charge de rapporteur correcteur en la chancellerie. On peut en déduire qu'il est né vers 1470. G. Souchal, « "Messeigneurs Le Viste"… », p. 264.

[1977] Les officiers et autres hauts fonctionnaires se consacrent le plus souvent à leur carrière dans leur jeunesse, attendant d'atteindre une position établie avant de prendre une épouse. Si l'âge moyen peut s'expliquer par les stratégies socioprofessionnelles des nouveaux nobles, il s'agit également d'un idéal de la société. A l'instar d'Aristote, théologiens et scientifiques définissent l'âge de mariage parfait selon le sexe – 30 ans pour l'homme et 18 ans pour la femme. J. Gerson, « Considérations sur saint Joseph… », p. 78.

[1978] A. et C.-M. Fleury, *Le Château d'Arcy...*, p. 79.

en tant qu'argentier[1979]. Devenu trésorier des guerres, Hémon I[er] est une figure importante dans l'administration financière du royaume ; il maintient cette position et fait preuve de sa fidélité aux Valois en devenant un membre du « noyau de l'administration financière dans le royaume de Bourges[1980] ». Arrière grand-père de Jacqueline Raguier, Hémon produira 16 enfants au cours de ses deux mariages[1981]. Sa première épouse, Gillette de la Fontaine, lui donne 9 enfants et décède en 1404. En épousant Guillemette de Vitry en secondes noces, il aura 7 enfants et consolide ses liens avec les plus éminentes familles, comme les Jouvenel également alliés par mariage aux Vitry. La tradition de service sera transmise à la génération suivante : plusieurs de ses enfants occupent d'importantes charges au sein des administrations royales et ecclésiastiques.

Antoine, premier enfant né de l'union avec Guillemette de Vitry, est une figure importante dans les finances royales. Nommé trésorier des guerres en 1436, il sert également en tant que commis à la recette générale des finances du roi à partir de 1441[1982]. Cette même année, ses relations à la cour ainsi que son prestige sont servis par son mariage le 5 août avec Jacquette Budé, fille de Dreux I[er] et Jeanne Peschard[1983]. La famille Raguier exprime son prestige à l'instar de leurs pairs à travers l'art et l'architecture, possédant une belle demeure jouxtant l'église des Blancs-Manteaux où se trouve leur chapelle funéraire[1984]. Fin connaisseur, Antoine Raguier semble par ailleurs être client de Jean Fouquet : il est vraisemblablement le premier commanditaire des Heures dites Robertet[1985]. A son décès[1986], Antoine Raguier laisse plusieurs enfants, eux-mêmes grands serviteurs de l'Etat et de l'Eglise[1987]. Jacques Raguier se consacre à l'Eglise et sera abbé de Provins, puis évêque de Troyes. Son frère Louis embrasse aussi la voie religieuse, mais commence sa carrière en tant que conseiller clerc au Parlement de Paris, pour devenir plus tard évêque de Lisieux. Suite au décès de Louis, son frère Antoine Raguier II obtient la charge du même évêché à partir du 2 novembre 1474 ; il est également un diplomate chargé par Louis XI de missions prestigieuses comme

[1979] P. Champion, *François Villon, sa vie et son temps,* deux tomes, Paris, Honoré Champion, Editeur, 1913, p. 304.

[1980] F. Autrand, *Naissance d'un grand corps de l'État...*, p. 293 note 107.

[1981] P. Champion, *François Villon…*, p. 305.

[1982] *Ibid.,* p. 307.

[1983] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 272 et II, pl. XXV.

[1984] P. Champion *François Villon…*, p. 307 ; F. Avril, *Jean Fouquet...*, p. 252.

[1985] New York, Morgan Library, MS M. 834. C. Schaefer, *Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde et Bâle, Verlag der Kunst, 1994, p 232.

[1986] C. Schaefer et F. Avril situe le décès d'Antoine Raguier en 1468 alors que P. Champion, le place plus tardivement en 1479. P. Champion, 1913, p. 307 ; C. Schaefer, *Fouquet…*, p. 232 ; F. Avril, *Jean Fouquet...*, p. 251.

[1987] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 272.

celle de l'ambassadeur auprès du Saint Siège en 1471[1988]. Dreux Raguier servira en tant que prévôt des marchands de Paris. Enfin, la carrière de Jean Raguier, fils d'Antoine, nous intéresse plus particulièrement car il sera beau-père d'Antoine Le Viste II.

Né en 1445[1989], Jean Raguier occupera plusieurs postes prestigieux au sein de l'administration royale tout en étant conseiller et notaire secrétaire du roi[1990]. Après avoir servi en tant que grenetier de Soissons, il est nommé trésorier des guerres de Normandie, puis Receveur général des finances pour cette même province. En 1468[1991], il convole à un âge relativement jeune avec Marie Beauvarlet, fille de Mathieu Beauvarlet et Jacquette Le Folmarié. Cette union semble s'expliquer comme la majorité des alliances matrimoniales de ce milieu par les intérêts socioprofessionnels : Mathieu Beauvarlet travaille directement avec les Raguier, ayant servi Hémon Raguier en tant que commis[1992]. Notaire et secrétaire du roi, Mathieu Beauvarlet occupe également d'importantes charges dans l'administration financière[1993] : grenetier de Nogent-sur-Seine de 1440 à 1464 ; receveur général des Aides en Languedoïl à partir du 5 avril 1450, puis d'Outre-Seine à partir du 13 novembre 1461 ; enfin, maître de la Chambre des comptes. Sa fidélité et ses services seront récompensées par un anoblissement en 1454[1994]. Marie Beauvarlet apporte à son mari, Jean Raguier, la seigneurie d'Esternay ainsi que l'appui de son père. Mathieu Beauvarlet a sans doute exercé une influence en faveur de son gendre qui lui succède en la charge de maître de la Chambre de Comptes en 1484[1995]. Il occupera ce poste, qui marque l'apogée de sa carrière, jusqu'à son décès le 7 octobre 1500[1996]

Le couple Raguier-Beauvarlet a plusieurs enfants : leurs fils continuent à servir le roi et l'Eglise ; les filles convolent avec des alliés socioprofessionnels. Avec deux des trois fils consacrés à la vie ecclésiastique, c'est surtout grâce à ses filles que Jean Raguier étendra son réseau dans le milieu

[1988] Instructions du roi Louis XI à Guillaume Compaing et Antoine Raguier, ses ambassadeurs auprès du Saint-Siège (4 novembre 1471). A. Molinier, *Les Sources de l'histoire de France - Des origines aux guerres d'Italie*. V. Introduction générale - Les Valois (suite), Louis XI et Charles VIII (1461-1494). Paris, A. Picard et fils, 1904. p. 105.

[1989] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 272.

[1990] *Ibid.,* p. 26 et p. 272 ; B. Chevalier, *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514) : un cardinal-ministre au début de la Renaissance : marchand, financier, homme d'État et prince de l'Église*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 301.

[1991] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 26.

[1992] *Ibid.,* p. 27.

[1993] *Ibid.,* p. 272.

[1994] *Ibid.,* p. 26.

[1995] H. Constant d'Yanville, *Chambre des Comptes de Paris . Essais historiques et chronologiques, privilèges et attributions nobiliaires et armorial*, Paris, Dumoulin, 1866-1875, p. 610.

[1996] *Ibid.,* p. 139.

des officiers : en complément de l'union entre Jacqueline Raguier et Antoine Le Viste II, Françoise Raguier convole avec Marc de Langeac[1997], et Louise, avec Jean Briçonnet, fils aîné du puissant cardinal[1998]. Avec une parenté touchant les plus grandes dynasties des officiers comme les Jouvenel des Ursins, les Budé, et les Briçonnet, Jacqueline Raguier est un parti intéressant pour Antoine II. Elle donne naissance à une fille, Jeanne Le Viste. Celle-ci se mariera avec Jean Robertet V, neveu du grand homme d'Etat, Florimond Robertet I^er^. Jacqueline Raguier décède vers 1520[1999], et Antoine Le Viste II se remarie en 1526 avec Charlotte Briçonnet.

2. *Charlotte Briçonnet*

Fille de Pierre Briçonnet II et Anne de Compaing, Charlotte Briçonnet est issue d'une des plus grandes familles de cette nouvelle élite, et elle ne représente qu'un des multiples liens que les Le Viste entretiennent avec les éminents Briçonnet. Si les membres de cette famille au service de la couronne et de l'Eglise à la fin du XV^e^ siècle rivalisent de pouvoir, prestige et richesse avec de grandes familles nobiliaires, leurs origines dans la bourgeoisie tourangelle sont récentes. Bien que la puissance de ces grands financiers surpasse celle des hommes de loi Le Viste, les Briçonnet ont atteint les plus hauts niveaux du gouvernement grâce au même modèle d'ascension sociale.

A la fin du XIV^e^ siècle, Jean Briçonnet I^er^ établit la fortune familiale avec le commerce du sel, et son fils Pierre (†1438) fait ses premiers pas dans le service administratif occupant des offices de finances notamment en tant qu'élu des Aides à Tours. Les huit enfants de Pierre I^er^ assurent une ascension sociale pour la génération suivante. Si les mariages de ses filles consolident les liens avec les classes commerçante et administrative, les offices sont un facteur déterminant dans l'avenir de ses fils, dont un seul suit la voie ecclésiastique. L'aîné, Bertrand, et le benjamin, André, deviennent notaires et secrétaires du roi. Les deux autres, tous deux prénommés Jean, occupent d'importantes charges au sein de la politique tourangelle tout en servant le roi Louis XI avec fidélité. Comme son père, Jean l'aîné est élu des Aides à Tours ; il devient ensuite premier maire de la ville en 1462. Demeurant un indéfectible partisan du roi pendant la Guerre du Bien Public, il reçoit la recette générale de Languedoïl de 1466-1475. Preuve supplémentaire de son dévouement à Louis XI, Jean Briçonnet l'aîné se retire de la vie publique lors du décès de son maître royal. Jean le jeune fait progresser les intérêts familiaux en servant la ville de Tours en tant que maire. Il s'enrichit considérablement grâce au commerce de draps d'or et de soie, et ses entreprises seront également

[1997] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 272.

[1998] B. Chevalier, *Guillaume Briçonnet…*, p. 301.

[1999] Antoine Le Viste II est cité comme veuf dans un acte des Requêtes du Palais daté du 8 mai 1520. Arch. nat. X^3a^ 28, f° 3, cité par E. Maugis, *Histoire du Parlement de Paris…*, III, p. 149

favorisées par son mariage avec Catherine de Beaune, issue d'une riche famille de financiers associés à Jacques Cœur[2000].

Si les différentes branches de la famille Briçonnet sont représentatives de ce nouveau modèle social qui deviendra plus tard la noblesse de robe, ce sont surtout les fils de Jean l'aîné qui constituent la première « grande » génération de la dynastie. Malgré le décès précoce de deux fils (Guillaume et Jean), les quatre autres poursuivront des carrières brillantes au service de l'Eglise et de l'Etat. Le benjamin, prénommé Guillaume comme son frère défunt, a un parcours hors du commun marquant l'apogée non seulement de cette génération mais aussi de toute sa famille. A l'instar de ses aïeux, Guillaume le jeune débute dans le commerce ; son mariage avec Raoulette de Beaune sera avantageux pour ses affaires. Le couple aura 5 enfants. Après s'être montré indispensable comme fournisseur à l'argentrie royale, il se tourne vers les offices dans les années 1480. Après ses débuts prometteurs sous Louis XI, Guillaume Briçonnet devient une figure incontournable pendant la régence des Beaujeu, puis à la cour de Charles VIII. Il est ainsi nommé général des finances de Languedoc de 1483 à 1493 et entre au Conseil du roi dès 1484[2001]. Suite au décès de son épouse, Guillaume Briçonnet se tourne vers l'Eglise, y trouvant le moyen de poursuivre d'autres horizons professionnels. Rapidement consacré évêque de Saint-Malo après être entré dans les ordres en 1493, il est nommé cardinal deux ans plus tard et cumule de prestigieux titres ecclésiastiques. Devenu archevêque de Reims en 1497, il préside au sacre du roi Louis XII ; malgré l'immense prestige de cette prélature, il l'échange contre l'archevêché de Narbonne en 1507. Entretemps, il est devenu non seulement abbé de Saint-Germain-des-Près, mais se fait nommé également évêque de Nîmes (1504). Du fait de son cardinalat, il sera doté de trois évêchés italiens (Albano en 1507, Frascati en 1508 et Palestrina en 1509)[2002]. Omniprésent dans les finances royales et dans la vie de l'Eglise gallicane, Guillaume Briçonnet est un acteur décisif dans la vie politique au tournant du XVI^{e} siècle. Par conséquent, son influence ouvrira de nombreuses opportunités aux autres membres de sa famille qui occupent également des postes importants au sein des administrations royale et ecclésiastique.

Ses deux frères Martin et Robert entrent dans les ordres, ce qui n'empêche pas le dernier d'être une grande figure non seulement dans la vie de l'Eglise française (il est archevêque de Reims), mais également dans la politique du royaume qu'il sert en tant que chancelier. Or, leur frère Pierre est « le seul de sa famille dont le début de carrière [s'éloigne] du schéma suivi par tous les autres[2003] ». Effectivement, ce ne sont ni les affaires à Tours, ni les offices qui attirent Pierre

[2000] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...*, III, p. 1904.

[2001] A. Jouanna *et al., La France de la Renaissance*, p. 660.

[2002] B. Chevalier, *Guillaume Briçonnet…*, p. 265-271.

[2003] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...*, III, p. 1934.

Briçonnet II mais le commerce maritime. Il y fait fortune en tant que patron d'une galère relayant le Levant et la France. De retour en France en 1482, il intègre l'administration royale d'abord comme notaire et secrétaire du roi et maître extraordinaire à la Chambre de Comptes[2004]. Il semble rapidement gagner la confiance de la famille royale, car il est chargé de l'organisation et du paiement des obsèques de Louis XI[2005]. En 1493, il sert Charles VIII dans l'office d'argentier et récupère la charge de son frère Guillaume, ancien général des finances de Languedoc, poste qu'il occupe jusqu'en 1495. A partir de cette année, Pierre Briçonnet occupe le généralat de Languedoïl jusqu'à son décès en 1509. Ses charges au sein de l'administration financière ne l'empêchent pas de se joindre à la première expédition italienne : il participe ainsi à la conquête de Naples et voit ses exploits récompensés des comtés de Martina et de Francavilla dans les Pouilles[2006]. L'épisode italien n'est sans doute pas seulement l'occasion pour Briçonnet de s'enrichir avec le butin et les titres dus aux conquérants, mais également une façon de réconforter ses prétentions nobiliaires. Anobli avec sa descendance en 1475, Pierre Briçonnet demande au roi une confirmation de ce statut : ses exploits militaires sur la péninsule italienne constituent une preuve incontestable de sa noblesse. Comme la majorité des membres de ce nouveau groupe social, Pierre Briçonnet augmente son prestige aristocratique par le mariage. Son union avec Anne de Compaing, fille du seigneur de Praville et conseiller au Parlement de Paris, lui apporte non seulement de l'argent et des titress seigneuriaux (il hérite du fief de son beau-père), mais aussi des liens avec le milieu parlementaire. Six enfants naissent de cette union et ils continueront tous, selon leur sexe et leur profession, l'ascension sociale de la famille Briçonnet.

Toutes les branches de la génération suivante poursuivent cette trajectoire. Les offices civils et ecclésiastiques servent les carrières des hommes, et les mariages assurent l'avenir des filles comme des fils. Le cardinal Guillaume Briçonnet marie sa fille, Catherine, à Thomas Bohier, étendant et consolidant les liens entre les deux puissants clans tourangelles. Jean Briçonnet, fils de Guillaume l'aîné, reproduit le modèle familial non seulement à travers les offices (il est conseiller au Parlement de Paris et trésorier de Frédéric d'Aragon), mais aussi grâce à son union avec Jeanne Le Viste, sœur d'Antoine II[2007]. Les alliances entre cette branche des Le Viste et la famille Briçonnet seront renforcés évidemment en 1526 lorsqu'Antoine II épouse Charlotte, fille cadette de Pierre Briçonnet II.

[2004] *Ibid.,* p. 1934 ; D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 55.

[2005] M. Harsgor, *Recherches sur le personnel du Conseil du roi ...*, III, p. 1934.

[2006] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 55.

[2007] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, II, pl. XXII.

La seconde épouse d'Antoine Le Viste II se mariera quatre fois. En premières noces, elle avait convolé avec Etienne Petit le 21 novembre 1502[2008]. Né le 14 novembre 1484 à Montpellier, celui-ci commence sa carrière comme notaire secrétaire sousLouis XII ; à partir de 1504, il occupe le poste de grand audiencier de la chancellerie auquel il ajoute la charge militaire de capitaine de Charenton-le-Pont (Val-de-Marne). Le couple Petit-Briçonnet produit deux filles : Madeleine, née le 13 mars 1506, épousera Pierre Dauvet maître des Requêtes ; Catherine décède à l'âge de 11 jours. Cette famille est présentée sur le volet gauche d'un diptyque qui décorait anciennement la chapelle Briçonnet dans l'église Saint-Jean-en-Grève. Aujourd'hui perdu, le panneau aux portraits des donateurs est connu grâce à un dessin de la collection Gaignières exécuté lorsque le tableau se trouvait au Collège d'Autun[2009]. Etienne Petit décède le 15 décembre 1508 ; jeune, riche et issue d'une famille conséquente, sa veuve est encore un parti intéressant. Quatre ans plus tard, elle signe son acte de mariage le 7 juin avec son deuxième époux, Pierre Le Gendre, autre figure importante du milieu royal[2010].

Les avantages réciproques de cette union sont évidents et considérables. Charlotte Briçonnet épouse un des hommes les plus riches du gouvernement. Pour Pierre Le Gendre, sa nouvelle belle-famille représente un grand appui dans son milieu professionnel, et le fait d'intégrer la puissante dynastie Briçonnet est le signe de son avancement social. En effet, Charlotte Briçonnet, bien qu'issue du milieu des officiers, représente un niveau supérieur à celui des Le Gendre dont les origines bourgeoises ne sont pas aussi lointaines. Le contrat de mariage entre Pierre Le Gendre et Charlotte Briçonnet détaille un certain nombre de dispositions qui non seulement garantissent le confort de la dame en cas du décès de Le Gendre, mais aussi marquent clairement le statut supérieur de l'épouse par rapport à son mari[2011]. Lorsque Pierre Le Gendre trépasse en 1525, Charlotte Briçonnet fonde des messes en son honneur et fait faire « ung parement et ung contre-autel de velourx noir à deux croix

[2008] A. Lapeyre et R. Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi...*, I, p. 252.

[2009] D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 57, note 142. Reproduction numérique : http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=22020505&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir.

[2010] *Cf. supra* note 1076.

[2011] Outre les stipulations standards relatives à sa dot (en cas du décès de Pierre Le Gendre, les 5 400 écus d'or doivent être restitués soit à Charlotte Briçonnet, soit à sa famille), l'éventuel veuvage de Charlotte Briçonnet est assuré par les dons de son mari qui lui laissera la maison et les terres de la seigneurie de Charmont. S'y ajoute la résidence parisienne de Le Gendre « assise en la rue des Bourdonnoys » où Charlotte Briçonnet pourra rester « sa vie durant », ayant l'usufruit de « tous les ustancilles et menaige de boys, lictz, couches et couchettes garniz de leurs draps ». D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 57-58.

de satin blanc et deux custodies de taffetas noir, le tout aux armes dud. defunct »[2012]. Un an plus tard elle convole avec Antoine Le Viste II.

Pour Antoine Le Viste II, l'union avec Charlotte Briçonnet est plus prestigieuse que son mariage avec Jacqueline Raguier. Bien que la famille de celle-ci soit d'une noblesse plus ancienne, le prestige et l'influence des Briçonnet sont plus d'actualité. Charlotte Briçonnet est immensément riche et apporte une fortune personnelle ainsi que les propriétés et biens léguées par ses deux premiers maris. L'intérêt pour Charlotte Briçonnet dans cette union est moins évident à première vue, car son troisième mari n'a pas laissé autant de traces que Pierre Le Gendre qui semble avoir occupé une place privilégiée auprès du roi. Or, au moment de son second mariage, Antoine Le Viste II est au sommet de sa carrière : à sa présidence du Parlement de Paris s'ajoutent d'importantes missions diplomatiques auprès de la cour d'Angleterre et un rôle considérable dans le gouvernement lors de l'absence de François I[er]. Juriste de renom, diplomate de valeur, conseiller estimé, Antoine Le Viste se distingue par un service surtout de nature juridique et internationale. Son travail ainsi que le prestige et la richesse qui découlent de ses charges sont sans doute autant d'honneur pour celle qui devient son épouse à la même époque. Le mariage d'Antoine Le Viste et Charlotte Briçonnet a duré sept ans et a laissé quelques traces écrites, dont certaines relatives à leur activité de commanditaires[2013]. Les actes d'époque confirment également que le couple a joui de la seigneurie de Charmont, léguée par Pierre Le Gendre : Antoine Le Viste II et sa seconde épouse paient les droits de reliefs pour les fiefs de Charmont et Montgermain en 1526[2014].

Le décès d'Antoine Le Viste II laisse Charlotte Briçonnet veuve pour la troisième fois en 1533, mais elle se remariera à une date inconnue avec Pierre de Pierrevive. Seigneur de Lésigny-en-Brie, le quatrième (et dernier) mari de Charlotte Briçonnet est un intime du roi, ayant servi de premier maître d'hôtel à Louis XII et François I[er] pour lequel il devient maître de la garde-robe. Ayant cumulé des postes non seulement dans la maison du roi, mais aussi des charges militaires et civils[2015], Pierre de Pierrevive incarne parfaitement la future noblesse de robe. Il survit à Charlotte Briçonnet décédée en 1552. La longue vie de celle-ci a surtout été marquée par de nombreuses unions utiles à sa famille : son parcours illustre parfaitement la stratégie matrimoniale typiquement employée par la

[2012] Inv. après décès de Pierre Le Gendre, 1525, cité par D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 59.

[2013] *Cf. supra,* p. 174.

[2014] Les droits de Charlotte Briçonnet sur le patrimoine Le Gendre ne seront pas tous respectés ; à partir de 1526, de nombreux litiges opposent le couple Le Viste-Briçonnet à Nicolas de Neufville, neveu et héritier de Pierre Le Gendre. BnF ms. Fr. p. or. 1 308, pièce 59, 26 janvier 1526, D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 58, note 144.

[2015] Pierre de Pierrevive sert de général des gabelles et maître de l'artillerie. D. Hervier, *Pierre Le Gendre et son inventaire...*, I[ère] partie, p. 59.

nouvelle noblesse. Grâce au mariage, la famille Briçonnet et leurs pairs « forment entre [eux] un jeu serré – et souvent fort complexe – d'alliances et de complicités »[2016]. Les liens du vaste clan formé par les mariages des Le Viste seront pareillement étendus et renforcés par le mariage de la fille unique d'Antoine Le Viste II. Grâce à son union avec Jean Robertet V, Jeanne Le Viste rapproche les siens de la puissante famille du grand Florimond Robertet I^{er}.

***

Preuve de la valeur humaine et sociale de l'individu, l'épouse peut apporter des avantages multiples à son mari ambitieux. Au-delà d'offrir une richesse matérielle (la dot, voire des terres), la femme resserre les liens vitaux entre les clans puissants qui commencent à être les acteurs majeurs de la politique royale. Elle continuera à étendre et à consolider ces réseaux dynastiques en donnant naissance à des enfants et veillera à ce que la maison de sa famille prospère. En raison de ces responsabilités, les attentes des femmes sont simples mais contradictoires et se résument dans les différentes illustrations de la femme vues dans la tenture de la *Dame à la licorne*. Dans l'hypothèse qu'Antoine II en soit le commanditaire, cette image de la femme parfaite exprime non seulement la célébration de la gent féminine incombant au gentilhomme courtois, mais également le seul désir (voire le devoir) de tout homme de son rang : convoler avec la dame parfaite. Si, dans un premier temps, le programme exprime les désirs, les fantasmes et les idéaux du commanditaire masculin, il servirait ensuite d'éloge et de modèle à l'intention de sa future épouse.

Le mariage est, effectivement, une étape obligatoire dans la progression socioprofessionnelle du commanditaire hypothétique. Bien qu'il soit probablement célibataire lorsqu'il acquiert sa tenture, cela n'est que temporaire. La qualité de ses deux mariages démontre le rôle stratégique (quoiqu'en général passif) joué par les femmes dans l'ascension des nouveaux nobles. La présence des femmes dans la vie d'Antoine II est inévitable et celles-ci constituent un autre public pour l'imagerie particulièrement féminine de la *Dame à la licorne*. Bien qu'elles ne soient pas nécessairement les spectatrices-destinataires, les épouses du commanditaire auraient sans doute été sensibles à une imagerie dans laquele la dame joue le rôle principal.

[2016] *Ibid.,* p. 60.

Conclusion de la troisième partie

La figure féminine occupe une position centrale dans la tenture Le Viste. Cette dominance visuelle est évidente non seulement dans les compositions, mais aussi dans le programme iconographique. Si cette particularité peut s'expliquer par l'utilisation de la convention artistique dictant l'emploi de figures féminines pour personnifier des concepts abstraits, l'iconographie semble puiser certains motifs dans un répertoire proprement féminin. Il est donc possible d'identifier des thèmes courants dans la représentation de la femme, sujet d'une richesse croissante dans les arts et lettres à partir du XIV^{e} siècle. L'enrichissement du répertoire résulte partiellement des avancés artistiques du réalisme et du développement de la littérature profane. Or, la définition de la féminité est surtout le fruit de la production littéraire dédiée à l'éducation féminine, et l'intérêt pour cette question est fonction de la place de la femme dans la famille et la société.

Chaque commanditaire potentiel s'intéresse nécessairement à la question féminine par rapport à son propre honneur, et l'image de la femme proposée par la tenture Le Viste peut fonctionner avec le portrait de noblesse masculin pour compléter la représentation du commanditaire masculin. Or, la portée précise de l'illustration de la dame dépend de la nature des rapports que ces hommes entretiennent avec leur entourage féminin. La famille immédiate de Jean IV se compose uniquement de femmes. La préservation de l'honneur familial à travers les filles se réalise notamment par l'éducation féminine visant à les préparer pour leur futur rôle conjugal. Cet objectif coïncide avec les devoirs importants du père noble d'éduquer sa progéniture et de léguer un patrimoine : la tenture offre un moyen de réaliser ces deux obligations. Objets aristocratiques à hériter, ces tapisseries proposent une imagerie qui semble illustrer non seulement les caractères de noblesse, mais aussi les principes au cœur de l'éducation féminine. S'agissant surtout de vertus et de comportements exemplaires, ces aspects trouvent leur meilleure illustration dans la forme des personnifications dont la représentation conventionelle s'apparente aux personnages de la *Dame à la licorne*. En associant ses armoiries à image de perfection féminine, Jean IV complète son portrait psychologique : il s'identifie comme le protecteur de ses filles et le bon père ayant transmis valeurs et vertus. Or, les armoiries pleines sont également portées par les filles célibataires du commanditaire : ainsi, l'image de perfection féminine peut servir à représenter Claude, Jeanne et Geneviève Le Viste jusqu'au jour de leur mariage. Celui-ci constitue un autre objectif commun à l'éducation féminine et aux intérêts de Jean IV : le programme iconographique peut donc aussi illustrer le seul désir du père, que ces filles vertueuses fassent bon mariage. Les noces de Claude et Jeanne Le Viste offriront, effectivement, un dernier moyen à leur père d'avancer ses intérêts socioprofessionnels et de manifester son statut de noble homme vertueux.

Dans l'hypothèse qu'Antoine II est le commanditaire de la *Dame à la licorne*, son éventuel statut de célibataire serait déterminant pour la définition de ses rapports avec la gent féminine. Le mariage étant une étape cruciale à franchir dans son parcours, le seul désir qu'il exprime peut être celui de trouver l'épouse parfaite, définie par son dévouement au mari (signifié par l'iconographie courtoise) et par un comportement vertueux (évoqué par chacune des figures féminines). L'universalité des principes définissant la bonne épouse est confirmée par de nombreuses œuvres d'art produits dans un cadre nuptial. Si les portraits et les livres d'heures intègrent souvent des détails symboliques des vertus féminines, les entrées joyeuses à l'honneur des épouses des princes constituent un virtuel catalogue des attentes pour la femme mariée de haute condition sociale. La définition de cet idéal psycho-social féminin trouve ses sources tant dans la littérature didactique que dans d'autres genres littéraires. Les écrits des humanistes enrichissent la conception de l'état conjugal en le situant dans la définition de l'homme noble et dans la problématique du bien commun ; les romans de couple, souvent composés par des membres de la nouvelle noblesse, expriment ces valeurs sous une forme divertissante, édifiante et aristocratique. En se mariant, l'homme prouve qu'il est capable de participer pleinement à la vie publique, et la qualité de son épouse est un reflet de sa propre excellence psycho-morale. L'épouse parfaite devient en quelque sorte l'attribut de l'homme vertueux et l'expression de l'amour de l'épouse est une qualité parmi tant d'autres définissant le « bon gouvernant » au tournant du XVI^{e} siècle.

Que le commanditaire de la tenture Le Viste soit Jean IV ou Antoine II, le programme iconographique fonctionne de la même manière. Offrant de multiples lectures et niveaux d'interprétations, il peut fonctionner simplement comme une allégorie des sens physiques ou de manière plus élaborée en communiquant une certaine teneur morale. Associée aux armoiries du commanditaire, l'imagerie sert à représenter celui-ci et peut ainsi se lire comme une série de personnifications incarnant les différentes qualités définissant le chevalier en armes et en lois. Or, le caractère résolument féminin de l'imagerie permet d'y voir l'illustration de la femme modèle. Bien que le commanditaire de l'œuvre soit un homme, cette image de perfection féminine contribue à sa propre image d'excellence personnelle. Pour Jean IV, la femme idéale confirme l'accomplissement de ses devoirs en tant que père ; pour Antoine II, elle exprime son dévouement à la dame parfaite qui n'est plus le *domina* mais l'épouse qui lui permettra de se réaliser pleinement en tant que noble homme. Cette polysémie rend le programme accessible à un public varié, mais la signification de l'iconographie dépend non seulement des intentions du commanditaire mais aussi du point de vue du spectateur. La forte présence des femmes dans la famille Le Viste nous oblige de tenir compte de la perspective féminine dans notre compréhension de la portée de la *Dame à la licorne*.

CONCLUSION

L'objectif de cette étude n'était pas d'arriver à des conclusions définitives : le manque total de documents contemporains de la *Dame à la licorne* vouerait une telle entreprise à l'échec. Constituée surtout d'hypothèses et de probabilités, l'histoire de l'œuvre ne compte qu'une certitude : il s'agit de l'identification de la famille Le Viste représentée par les armoiries répétées à travers la série. Or, au-delà du fait que le commanditaire faisait partie de cette grande dynastie d'hommes de loi lyonnais au service des ducs de Bourbon et des rois de France, l'identité précise de celui-ci est difficilement vérifiable. La forme pleine des armoiries semble exclure la possibilité d'une commande faite par une femme ; l'absence d'emblèmes féminins, tel qu'un écu mi-parti, suggère en effet que le commanditaire est un homme célibataire ; la juxtaposition de deux émaux de gueules et d'azur crée des armoiries « à enquerre », servant éventuellement à distinguer une branche cadette du clan. Si ces observations renforcent les hypothèses en faveur de l'un ou l'autre membre de la famille Le Viste, elles ne sont pas suffisantes pour accepter certaines identifications et en rejeter d'autres définitivement.

Malgré cette incertitude générale, la tenture Le Viste fait l'objet d'un intérêt continu. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre relativement modeste, celle-ci occupe une place considérable dans l'histoire de l'art et surtout dans l'histoire de la tapisserie. Si la tenture est apparentée stylistiquement à l'œuvre du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, l'implication directe de celui-ci n'est pas certaine. Le grand nombre de motifs partagés par son corpus et la tenture suggère que celle-ci n'est qu'un collage de poncifs habilement adaptés par un auteur ayant accès aux modèles du maître, soit directement, soit par le biais des gravures. Or, ces compositions sont marquées par un placement équilibré des figures, un dessin affirmé et un soin particulier apporté à la description des détails réalistes. Même si la grande qualité picturale de l'œuvre ne confirme pas la participation directe du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, cela indique la maîtrise artistique de l'auteur et nous oblige à maintenir la possibilité qu'il s'agisse d'un projet original. Bien qu'elle ne puisse pas concurrencer la complexité visuelle des grands cycles historiés, la *Dame à la licorne* surpasse la majorité des tentures mille-fleurs pour ses caractéristiques formelles. Par contre, celle-ci ne se distingue guère par ses matières. Composée de laine et de soie, la tenture est dépourvue de fils de métal précieux, souvent abondant dans les tapisseries et même dans les verdures les plus simples. Il n'en reste pas moins qu'une tapisserie, même la plus modeste, est qualifiable de « produit de luxe » en raison des coûts importants de ses matières premières et de sa production. Si la *Dame à la licorne* semble parfaitement représentative des ouvrages proposés par

les tapissiers-marchands à une clientèle fortunée, la localisation précise de sa production n'est pas définitivement identifiée.

La ville de Bruxelles récolte une certaine faveur du fait de sa position dominante sur le marché de la tapisserie au début du XVI^e^ siècle ; pourtant, d'autres lieux ne doivent pas être écartés. Enclave du royaume français au cœur des territoires bourguignons, Tournai est tout autant envisageable que la capitale brabançonne. Après avoir été le plus important centre de tissage dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, la ville maintient une production soutenue au début du XVI^e^ siècle. L'hypothèse d'un tissage tournaisien est renforcée par un certain nombre de « preuves indirectes » liant ce centre urbain à différents acteurs de l'histoire de la *Dame à la licorne*. Enfin, la ville de Paris doit être prise en compte. Au tournant du XVI^e^ siècle, la capitale française est le site d'une importante activité artistique. Après la période sombre de la Guerre de Cent Ans, Paris reprend progressivement sa position de premier centre économique du royaume, et toutes les formes artistiques, dont celle de la tapisserie, font partie de ce renouveau. Audrey Nassieu-Maupas a démontré l'envergure des ventes de tentures, mais surtout l'importance de leur production. Ces deux aspects du marché de la tapisserie à Paris sont assurés par des liciers qui réinvestissent la capitale à partir du dernier quart du XV^e^ siècle, travaillant étroitement avec les peintres locaux. Or, le fait que la tenture Le Viste s'apparente au style d'un des plus grands peintres parisiens de l'époque ne signifie pas qu'elle ait été tissée à Paris. Par contre, les nombreuses références aux tapisseries « rouges de Saint Marceau » suggèrent que les tentures vermeils sont une spécialité parisienne, proche de la forme de la *Dame à la licorne* et d'autres panneaux mille-fleurs d'une composition similaire.

Si les caractéristiques formelles et matérielles sont, somme toute, assez simples, l'imagerie de la *Dame à la licorne* est complexe. Se résumant à une allégorie moralisante des sens physiques avec une forte connotation courtoise, le programme se distingue notamment par son registre héraldique. Plutôt que de rajouter des écus comme simple marque d'identité ou de propriété, l'artiste intègre le blason Le Viste de manière habile et harmonieuse dans chaque composition. L'écu trouve sa place sur les accessoires portés par le lion et la licorne ; le meuble armorial est répété *ad infinitum* sur leurs lances ; les animaux sont éventuellement une référence au patronyme et à la ville d'origine des Le Viste. Puis, le gueules et l'azur du blasonnement organisent chaque panneau ; le rouge et le bleu sont également les couleurs retrouvées dans les vêtements des dames. Celles-ci sont placées au centre des compositions, lesquelles sont organisées telles un emblème héraldique : les animaux situés de chaque côté agissent comme supports des pennons et des bannières Le Viste et entourent les personnages principaux. Les dames occupent la place de l'écu, remplaçant celui-ci non seulement du point de vue visuel, mais aussi du point de vue fonctionnel. Autant que le registre héraldique, le registre scénique contribue à la représentation du commanditaire associant la portée

du programme iconographique à l'identité de celui-ci afin de construire une image idéalisée de son statut social.

En effet, de nombreux éléments suggestifs d'une identité nobiliaire traditionnelle ponctuent le programme iconographique. La fonction militaire de la noblesse d'épée est rappelée par les supports héraldiques et par les accessoires portés par ces animaux. Le panneau du *Toucher* s'inspire clairement de l'image du chevalier : la dame porte elle-même les armes dans une pose rappelant les héros chevaleresques. La culture martiale trouve son complément dans l'amour courtois dont l'iconographie marque chacun des panneaux grâce au motif du jardin et de l'action de certaines scènes. Or, la série se lit également comme une suite allégorique illustrant la bonne utilisation des sens physiques. Thème récurrent dans la littérature politique et didactique adressée à l'aristocratie, la tempérance et la maîtrise des sens ouvre cette image au concept que la noblesse est vertu. Il s'agit non seulement des vertus courtoises ou martiales, mais également morales qui sont longuement exposées dans les ouvrages visant à définir ou réformer l'état nobiliaire. Si chacune des dames peut être située dans une illustration des sens physiques ou de la définition de noblesse basée sur les armes et les amours, elles s'apparentent tout autant à la représentation des concepts abstraits sous forme de personnifications.

Malgré une simplicité visuelle, l'imagerie de la *Dame à la licorne* offre de nombreuses pistes interprétatives prometteuses qui sous-tendent l'image d'excellence sociale que le commanditaire souhaite rattacher à sa personne. De ce point de vue, la tenture Le Viste n'est point exceptionnelle, car :

> la tapisserie offre…aux commanditaires…le meilleur support pour leur désir d'ostentation. Ostentation de leur puissance financière certes, mais aussi, plus insidieusement, de leur identité. Il s'agit d'abord d'une affirmation de leur personne par les portraits, les armoiries, les devises, il s'agit aussi d'une projection du monde contemporain qui les entoure.[2017]

Ces compositions simples sont ainsi un moyen efficace pour intégrer une grande variété de références touchant à toutes les grandes catégories des sujets de la tapisserie profane. Les armoiries se répètent insatiablement à travers la série, conférant à l'œuvre un fort caractère héraldique. La littérature contemporaine se reflète dans l'allégorie des sens physiques, que celle-ci soit de nature moralisante ou courtoise. La vie aristocratique est illustrée par les activités de plusieurs personnages se livrant aux loisirs qui comptent parmi les motifs les plus courants dans la représentation de la noblesse idéalisée. Or, bien que la classe d'épée demeure un modèle de référence, la définition de l'excellence humaine à cette époque évolue. Si l'influence humaniste peut en partie expliquer la place grandissante faite à la vertu dans la définition de noblesse, l'intégration de nouveaux hommes parmi l'aristocratie affectera le nombre et les occupations de cette population. Famille modèle de

[2017] F. Joubert, « Le Moyen Age, un art nouveau », p. 26-27.

cette nouvelle élite, les Le Viste accèdent à la noblesse grâce aux hautes charges qu'ils occupent au service des princes et des rois de France.

Les origines des officiers sont hétérogènes, mais ils finissent par constituer un groupe social cohérent, reconnu comme un nouveau modèle d'excellence défini par la spécificité de leurs fonctions et de leur identité. Certaines de leurs valeurs sont partagées avec les anciennes élites ecclésiastiques et laïques. Comme le clergé, ils se distinguent par leur formation universitaire, mais ils emploient leur savoir afin d'accomplir le devoir nobiliaire de servir le roi. La noblesse de leurs fonctions découle du prestige de leur culture savante et de leur association avec le « corps du roi ». Devenue élément crucial dans le fonctionnement et la représentation du pouvoir royal, la classe des officiers constitue un nouveau modèle nobiliaire – le chevalier des lois – qui finira non seulement par concurrencer celui du chevalier des armes, mais aussi par être adopté par les membres de vieilles lignées d'épée. Bien que la culture savante les éloigne de la culture martiale, les nouveaux nobles expriment leur identité à travers des marques de noblesse traditionnelle. Ils adoptent non seulement les signes militaires qui les rapprochent de la classe chevaleresque, mais surtout un mode de vie aristocratique signalant leur supériorité sociale.

Qu'il s'agisse d'une noblesse ancienne ou nouvelle, réelle ou prétendue, l'appartenance à l'élite laïque s'exprime et s'affirme à travers la culture matérielle. Ainsi, les officiers se servent de l'art et de l'architecture de manière stratégique dans leur ascension ou dans l'affirmation d'un statut social acquis. Ils amassent des collections d'art et d'objets importants et accumulent des propriétés aristocratiques à la campagne et en ville. De telles possessions reflètent leur identification avec la noblesse traditionnelle tout en affirmant certains aspects de l'identité propre aux officiers. A partir du XIV^{e} siècle, les manuscrits feront l'objet d'un engouement parmi l'aristocratie qui se procure des livres d'heures et des romans enluminés. Si les nouveaux nobles se qualifient également de bibliophiles, les livres et le savoir qu'ils contiennent occupent une place prépondérante dans la vie professionnelle et dans l'identité spécifique des officiers. Il en est de même pour les résidences. Les hôtels urbains concrétisent leur richesse et leur prestige dans les cités où ils ont leurs origines, font leurs études et exercent leurs fonctions. Quant aux propriétés seigneuriales, elles permettent non seulement de s'agréger à l'ancienne noblesse mais aussi de maintenir des liens avec les régions dont ils sont originaires. La famille Le Viste ne fait point exception à ces règles, et chaque génération manifeste la même passion pour l'art et l'architecture, s'en servant pour exprimer leur statut social. Le testament de Jean Le Viste II fait état d'un patrimoine comprenant des propriétés aristocratiques, une bibliothèque considérable et de nombreux objets d'art dont plusieurs tentures. Jean IV est un bâtisseur confirmé, faisant réaliser d'importantes rénovations dans son hôtel, rue du Four à Paris, ainsi que dans son château et sa chapelle seigneuriale où il glorifie la noblesse de son ascendance maternelle. Il semble également avoir possédé de nombreuses tapisseries : on retrouve trace de

celles-ci dans l'inventaire d'Eléonore de Chabannes, descendante d'un des héritiers de la fille de Jean IV. Antoine II finance la rose méridionale dans l'église de la paroisse royale, Saint-Germain-l'Auxerrois ; il n'hésite pas à multiplier ses armoiries et celles de sa seconde épouse dans ce vitrail consacré à la Pentecôte.

La *Dame à la licorne* se situe nécessairement dans cette stratégie sociale, car il s'agit non seulement d'une tenture parmi plusieurs autres aux armoiries Le Viste, mais surtout d'un support au portrait psycho-social du commanditaire. Au-delà de sa matérialité à forte connotation aristocratique, la tenture projette une image du statut social associée explicitement au commanditaire. Outre les signes forts de l'ancienne culture nobiliaire tels que les armes et les amours, cette identité s'élabore notamment par la signification des personnages féminins. Les actrices de l'allégorie des sens physiques sont des personnifications incarnant de nombreuses vertus et concepts qui sont au cœur de la définition de la noblesse traditionnelle et de celle du chevalier des lois. Si certaines de ces valeurs – comme la tempérance (c'est-à-dire la bonne utilisation des sens) ou la courtoisie – sont partagés par les deux modèles, d'autres sont propres à l'identité, la culture et la fonction de la noblesse d'office. La définition de ces éléments est fournie par diverses sources littéraires. Qu'il s'agisse de textes théoriques tels que les traités politiques et didactiques, ou bien de documents pratiques comme les actes de chancellerie, la définition du bon officier s'établit pour donner forme à la définition du groupe social qui sera consacré par le terme « noblesse de robe » à la fin du XVI^{e} siècle. Ainsi, les dames retrouvent leur réplique visuelle dans l'illustration des personnifications telles que la Justice ou la Prudence, concepts qui sont à la fois valeur et pratique pour ce nouveau modèle d'excellence sociale.

L'essence de cette identité s'exprime surtout à travers la représentation des figures allégoriques, ce qui confère un caractère décidément féminin au programme iconographique. Point central de chaque composition, la dame domine l'espace pictural, et l'iconographie semble également dépendre de l'image féminine. A partir du XIV^{e} siècle, la femme se voit accorder une place grandissante dans les arts et lettres : si les artistes perpétuent les thèmes les plus traditionnels (définis simplement par l'un des deux extrêmes, misogynie ou gynolâtrie), on propose également de nouveaux sujets reflétant parfois la réalité de la vie féminine. Il en résulte un répertoire visuel propre à la représentation de la femme dont de nombreux motifs et thèmes se retrouvent à travers la tenture Le Viste. Or, les images, comme les textes, présentent un idéal féminin dicté en grande partie par les attentes, les fantasmes et les attitudes des hommes. La littérature didactique destinée à un public féminin vise la codification des rôles et du comportement pour définir la femme parfaite. Même les ouvrages rédigés par des femmes « fortes », comme Christine de Pisan ou Anne de France, maintiennent la dame dans sa position soumise à l'homme. Outre l'objectif d'inculquer les vertus de piété, chasteté et obéissance, tous les traités visent une même fin, le mariage, et par conséquent, la

préservation de l'honneur. Qu'elle se dévoue au Christ ou au mari, la femme trouve sa place dans la société grâce au mariage, de sorte que l'épouse et l'union nuptiale jouent un rôle majeur dans l'ascension et l'affirmation de la nouvelle noblesse. Les mariages Le Viste offrent plusieurs exemples de l'avancement socioprofessionnel au moyen d'une stratégie nuptiale fréquemment poursuivie par les membres de ce groupe social.

Les premières générations cherchent des alliances matrimoniales avec des membres de la petite noblesse appauvrie. Ces vieilles lignées se libèrent des fardeaux financiers en dotant leurs filles des propriétés endettées, et les aspirants sociaux en renforcent leurs prétentions nobiliaires perçues comme fallacieuses. Or, au tournant du XVI^{e} siècle*,* le statut des officiers est solidement établi, et ils peuvent prétendre à des alliances avec d'anciennes familles prestigieuses, voire préférer le mariage avec des membres de leur propre milieu. En effet, l'intermariage signale que ce nouveau groupe social est bien constitué en une élite définie et reconnue. Quoique passif, le rôle de la femme dans cette évolution est néanmoins critique, tel que le démontre l'exemple Le Viste. A travers les générations, leurs filles et futures épouses feront l'objet d'une attention toute particulière pour optimiser la stratégie matrimoniale dans la poursuite de l'avancement socioprofessionnel. La féminité de l'imagerie de la *Dame à la licorne* peut bien en être un reflet, car il est possible d'interpréter le programme iconographique non seulement comme un portrait du noble homme, mais également comme l'image d'un idéal particulièrement féminin. Si certains principes au cœur de la définition de la femme parfaite sont invariables, la portée de son illustration est conditionnée par les rapports que l'un ou l'autre des commanditaires potentiels entretient avec la gent féminine.

Jean Le Viste IV est un homme marié et père de trois filles. Arrivée à la fin de sa vie, il est à l'apogée de sa carrière, mais se confronte à l'extinction de sa lignée en raison de l'absence d'un héritier mâle. Si sa commande de la *Dame à la licorne* peut être son dernier cri en tant que chef d'armes ou la célébration de sa nomination à la présidence de la Cour des Aides, il devait savoir que son monument personnel passerait nécessairement à l'une de ses filles. Cette dernière expression d'une noblesse personnelle n'est donc pas nécessairement un regret, mais éventuellement une preuve de son amour pour ses enfants et de son honneur paternel. S'agissant de deux devoirs incombant au père, l'amour et la préservation de l'honneur sont fonctions de l'éducation des enfants, des sujets qui seront largement développés au XV^{e} siècle témoignant de l'importance et de la complexité du rôle paternel à l'époque. Or, l'éducation varie selon la condition sociale du père et le sexe des enfants. Pour l'homme noble, il s'agit surtout de transmettre un patrimoine à ses enfants – mâles de préférence. Ce patrimoine se constitue certes de biens terriens, mais également de valeurs, de sorte que les vertus et l'honneur occupent une place grandissante dans le contenu et les objectifs de l'éducation nobiliaire. D'une matérialité et d'une iconographie à forte connotation aristocratique, la tenture Le Viste est parfaitement représentative des deux facettes du patrimoine

nobiliaire. Compte tenu du fait qu'une commande émise par Jean IV serait héritée par l'une de ses filles, il semble probable que celui-ci en tiendrait compte dans le choix ou l'élaboration du sujet.

En tant que père, la noblesse de Jean Le Viste IV dépend non seulement de sa réussite socioprofessionnelle mais également de l'efficacité de l'éducation de ses enfants. Sa tenture est donc un monument qui fait perdurer sa mémoire sous une forme à laquelle la future propriétaire – sa fille – serait sensible. L'emploi de personnifications permet de construire une image polyvalente reflétant à la fois les idéaux de noblesse masculine et de vertu féminine. Chaque panneau se prête ainsi à une double lecture : s'il est possible d'y reconnaître l'illustration de plusieurs principes au cœur de la définition de noblesse, ces mêmes motifs évoquent tout autant les éléments de l'idéal féminin promu par la littérature didactique. Le portrait de perfection morale relative au statut social et au sexe permet au commanditaire d'enrichir sa propre image de sorte que la figure de la femme vertueuse devient l'emblème de ce père noble. Jean IV prouve qu'il accomplit son devoir tout en continuant d'éduquer ses filles grâce au potentiel didactique de l'imagerie.

L'éducation féminine vise à inculquer un certain nombre de vertus – piété, chasteté, obéissance – afin d'en faire de bonnes épouses. Il s'agit là d'une double préoccupation masculine : celle du bon père qui assure l'avenir de ses filles et celle du noble homme qui assure ainsi l'honneur continu de sa lignée. Jean Le Viste IV devait être particulièrement sensible à ces questions, car les unions de ses filles sont un dernier moyen d'avancer les intérêts de sa famille et d'accroître son honneur. Mariées respectivement à un chevalier d'ancienne noblesse et à un membre d'une des plus prestigieuses dynasties d'officiers, Claude et Jeanne Le Viste prouvent la réussite de leur père par le prestige de leurs maris ; elles permettent de favoriser sa carrière en consolidant les liens avec les belles-familles et leurs réseaux socioprofessionnels conséquents. Célébrés dans la dernière décennie du XV^{e} siècle, ces mariages coïncideraient avec la réalisation de la tenture qui aurait ainsi été une décoration parfaitement adaptée aux noces, tant du point de vue matériel qu'iconographique. La richesse des tapisseries manifeste très clairement la fortune et la sophistication du propriétaire. Le support mille-fleurs permet de recréer un jardin d'amour propice au contexte nuptial, et cette connotation est renforcée par la forte présence des motifs courtois. Or, l'illustration de la noblesse masculine affirme le statut social du père : en s'associant à l'image d'une vertu féminine protégée et préservée, Jean IV démontre sa valeur et celle de ses filles, représentées à leur tour par les personnifications. Ce niveau d'interprétation passe de l'illustration d'une noblesse particulièrement masculine à l'idéal féminin qui est associé aux armoiries pleines, représentatives non seulement du commanditaire mais également de ses filles jusqu'au jour de leur mariage.

Pour l'autre commanditaire potentiel, cette imagerie féminine contribuerait également à son image de noblesse. Si les références visuelles à la culture courtoise identifient Antoine II avec l'ancienne noblesse, le caractère vertueux des figures allégoriques éloignent sa vision de l'amour

charnel. Individuellement chaque figure évoque une vertu spécifique, et ensemble, elles illustrent la conception de la femme vertueuse. Interprété conjointement avec l'inscription du sixième panneau, ce programme peut donner forme au seul désir du commanditaire : s'unir à celle qui correspond à son idée de la femme parfaite. A cette fin, l'iconographie suggère non seulement les principes généraux de la littérature didactique féminine, mais plus spécifiquement l'image de l'épouse parfaite. Plus qu'une expression du fantasme masculin, il s'agit d'un complément à son portrait personnel d'excellence humaine. Malgré la possibilité qu'Antoine Le Viste II soit célibataire lors de la réalisation de la tenture, le mariage est inévitable dans sa vie. Il s'agit non seulement d'un moyen d'avancer ses intérêts socioprofessionnels mais aussi de prouver sa valeur en tant que noble homme.

Le tournant du XVI^{e} siècle témoigne d'une nouvelle conception du mariage en gestation depuis la fin du XIV^{e} siècle. Si l'état conjugal avait été proposé par les hommes d'Eglise comme un moyen pour les laïcs d'éviter le péché, les humanistes le conçoivent comme un devoir social. L'épouse vertueuse est le juste mérite de l'homme honorable qui exprime sa propre valeur à travers son amour pour celle-ci. Tel qu'envisagé par les humanistes, le mariage est le garant des capacités de l'homme d'assumer ses responsabilités non seulement envers sa famille, mais aussi envers la Chose publique. La capacité d'aimer est certes à la seule portée de la noblesse, mais l'amour conjugal se différencie de manière importante du *fin'amor* car l'objet du désir n'est plus la *domina* mais l'épouse. Bien que l'intégration du mariage dans la définition d'un modèle comportemental et affectif pour l'élite marque un changement majeur par rapport à la culture courtoise, celle-ci prêtera les moyens visuels et littéraires pour exprimer le dévouement à l'épouse. La réalité des relations maritales parmi les classes supérieures est certe éloignée de cet idéal : les unions sont arrangées surtout selon les intérêts familiaux et les enfants illégitimes sont nombreux. Néanmoins, l'amour parfait d'un mariage chaste semble représenter une valeur particulièrement chère à la nouvelle noblesse. Si certains de ses membres répandent cet idéal en tant qu'auteurs de romans célébrant les couples mariées, d'autres s'en servent personnellement en affichant un dévouement à leur épouse au travers des emblèmes et d'autres signes personnels. Comme pour la culture matérielle, les officiers s'approprient la culture courtoise : s'ils se servent de ces formes pour marquer leur appartenance à l'aristocratie, ils les adaptent pour refléter les valeurs qui leur sont propres.

Simple dans ses caractéristiques formelles et complexe dans sa signification, ce programme iconographique se résume à un reflet de l'identité du commanditaire : les différents thèmes proposés, ici et ailleurs, pour expliquer le sens de l'imagerie contribuent tous à l'affirmation de l'excellence socio-morale du commanditaire. L'iconographie de la *Dame à la licorne* peut être lue comme une affirmation d'une appartenance à la classe chevaleresque, comme une illustration du principe que noblesse est vertu, comme le portrait de cette nouvelle noblesse des offices, ou bien comme les vertus inhérentes à la noble dame parfaite. Le fait que les lectures précédentes puissent

fonctionner dans tous ces cadres interprétatifs confirme la polysémie des images, mais laisse l'impression d'un vaste collage de thèmes et de motifs devant lequel le spectateur « tourne en rond » pour trouver un sens. Si l'on pouvait croire que cela représente une faiblesse méthodologique dans l'analyse de l'imagerie, il s'agit plutôt d'une conséquence de la nature des signes visuels à cette époque où un même objet ou composition peut signifier maintes choses. La multiplicité est également une caractéristique générale des allégories pouvant intégrer des éléments disparates pour donner forme à des concepts abstraits. Particulièrement représentatif de cette tendance, le tableau vivant réalisé au Châtelet pour l'entrée joyeuse de Marie d'Angleterre mélange un grand nombre de personnages empruntés à des traditions littéraires et iconographiques n'ayant de prime abord aucun rapport[2018]. Si le thème principal est l'harmonie entre les pouvoirs temporel et spirituel, ce principe s'illustre à travers des personnifications, des dieux romains et des symboles mariaux, certaines des sources diverses sous-tendant l'imagerie de la tenture Le Viste.

La polysémie et la souplesse interprétative caractérisent également les programmes iconographiques des tentures. Celles-ci ne sont point le support adapté à la simple exposition linéaire d'une histoire ou d'un thème. Au contraire, « [les] récits complexes, les allégories morales chères aux esprits de la fin du Moyen Age trouvent…ici un lieu d'accueil parfait, puisqu'il ne demande aucun esprit de synthèse, mais encourage…les développements infinis[2019] ». L'exploration de la *Dame à la licorne* mène le spectateur vers un nombre de sens illimité ; or, le(s) résultat(s) de cette expérience visuelle et les conclusions auxquelles on arrive dépendent de la perspective individuelle de celui qui regarde et interagit avec l'imagerie. La signification de celle-ci change selon l'âge, le sexe, le statut social, le niveau d'instruction et les expériences qui forment une personne. Les hommes de lois, comme les Le Viste, sont d'une grande culture et sont capables de saisir les significations diverses des images pour en construire un sens. Or, les femmes confrontées à la tenture auraient eu une expérience très différente du fait de leur sexe. L'universalité des modèles féminins permettent de voir dans l'image de noblesse masculine des références à l'idéal féminin qui aurait été saisissables pour elles. Enfin, l'ouverture de cette approche interprétative laisse la place à d'autres panneaux. Il n'est point certain que la tenture telle que conservée aujourd'hui soit complète, car d'anciennes références notaient les huit panneaux de la série ou rappelaient des pièces perdues. La tenture Le Viste peut faire place à d'autres scènes si on l'interprète comme une suite de figures allégoriques représentant le commanditaire ou un aspect de sa personne : il est facile d'imaginer d'autres qualités qui viendraient compléter le portrait psychologique du noble homme, du bon officier, du bon père ou de la femme parfaite.

[2018] C. J. Brown, Introduction aux *Entrées royales…*, p. 54-55.

[2019] F. Joubert, « Le Moyen Age, un art nouveau », p. 26.

Qu'il s'agisse de Jean IV ou d'Antoine II, le commanditaire de la *Dame à la licorne* se construit une image personnelle dont les sources potentielles se trouvent dans un grand nombre de traditions culturelles, littéraires et iconographiques. Bien que les anciens modèles de chevalerie et de clergé soient les sources confirmées de signes de supériorité sociale, il faut s'interroger sur la possibilité d'un système de signification, voire d'une iconographie, propre à la nouvelle noblesse. Si certains aspirants sociaux se servent des marqueurs traditionnels afin de soutenir un statut nobiliaire douteux, l'utilisation de signes empruntés à l'ancienne noblesse ne résulte pas uniquement de l'imitation de la classe chevaleresque. Au XV^{e} siècle, les officiers sont conscients du fait qu'ils constituent une classe à part ; au tournant du XVI^{e}, ils représentent un nouveau modèle d'excellence social reconnu. En adoptant des marques de supériorité associés à la noblesse traditionnelle, ils emploient des formes visuelles reconnaissables pour exprimer la simple notion d'excellence, mais semblent y conférer une signification nouvelle.

L'exemple de Guillaume Jouvenel des Ursins [Figure 138**,** Figure 139 & Figure 140] donne une première indication du fait, non seulement que ces hommes conçoivent leur supériorité et leur spécificité, mais aussi qu'ils l'expriment visuellement. En associant très clairement l'image d'un chevalier à celle du chancelier, le tout associé à sa personne, Guillaume Jouvenel des Ursins concrétise les deux aspects de son identité et de son statut social en tant que chevalier en armes et en lois. A partir de la seconde moitié du XV^{e} siècle, la reconnaissance du groupe des officiers se généralise de sorte qu'ils trouvent leur place dans la représentation de valeurs fondamentales pour la société. La Justice est garant du bon fonctionnement du royaume, et ce principe s'illustre par l'association visuelle entre les signes de royauté française et la figure de Dame Justice [Figure 240]. Or, la réalité de l'administration juridique et la place que les officiers y occupent semblent influer sur cette représentation, car la personnification s'identifie non seulement par les lys du royaume ou la figure du roi mais aussi par son entourage d'homme tous habillés de la robe longue. Il s'agit bien sûr des clercs et des conseillers qui représentent et exercent la justice au nom du roi : ils s'identifient à la Justice et la Justice s'identifie à eux parce que celle-ci est à la fois valeur et pratique professionnelles pour la nouvelle noblesse.

L'image et la réalité de cette classe semble également affecter la représentation du concept de noblesse. Jean Poyet donne forme à cette idée par la personnification de Noblesse [Figure 124b] qui ne s'identifie pas uniquement par la figure traditionnelle du chevalier, mais s'entoure d'une cour composée des deux modèles sociaux – les officiers et les chevaliers. Bien qu'il n'existe pas de terminologie distinguant les deux groupes à cette époque, Poyet met en exergue l'opposition entre nouvelle et ancienne noblesse au travers des signes vestimentaires qui seront le fondement du terme *noblesse de robe* : les officiers portent la robe longue et les chevaliers portent l'épée. Lorsqu'au XVI^{e} siècle, Montaigne définit ces deux corps de noblesse, il décrit non seulement leurs

fonctions, mais aussi leurs attributs vestimentaires car ceux-ci reflètent le rôle que chacun joue dans la société[2020]. La noblesse de robe s'identifie par sa robe longue (privilège de sa charge), la seconde par son épée ou sa robe courte (vêtement commode pour l'équitation et le combat). Cette opposition ayant déjà trouvé son expression visuelle cinquante ans plus tôt chez Jean Poyet, serait-il possible que le terme noblesse de robe ne puisse émerger qu'une fois son image ou son imagerie établie ?

[2020] « …il se face en une police un quatrième estat, de gens manians les procès, pour le joindre aux trois anciens, de l'Eglise, de la Noblesse, et du Peuple : lequel estat ayant la charge des loix et souveraine authorité des biens et des vies, face un corps à part celuy de la noblesse… Et de ces deux pieces si diverses, se rapportans toutesfois à un seul chef, ceux-là [la noblesse de robe (longue)] ayent la paix, ceux-cy [la noblesse d'épée (robe courte)] la guerre en charge : ceux-là ayent la gaing, ceux-cy l'honneur : ceux-là le sçavoir, ceux-cy la vertu : ceux-là la parole, ceux-cy l'action : ceux-là la justice, ceux-cy la vaillance : ceux-là la raison, ceux-cy la force : ceux-là la robbe longue, ceux-cy la courte en partage. » M.de Montaigne, « De la coustume… », p. 121-122.

TABLEAUX

Tableau 1: Généalogie de la famille Le Viste du XIIIe au début du XVe siècle

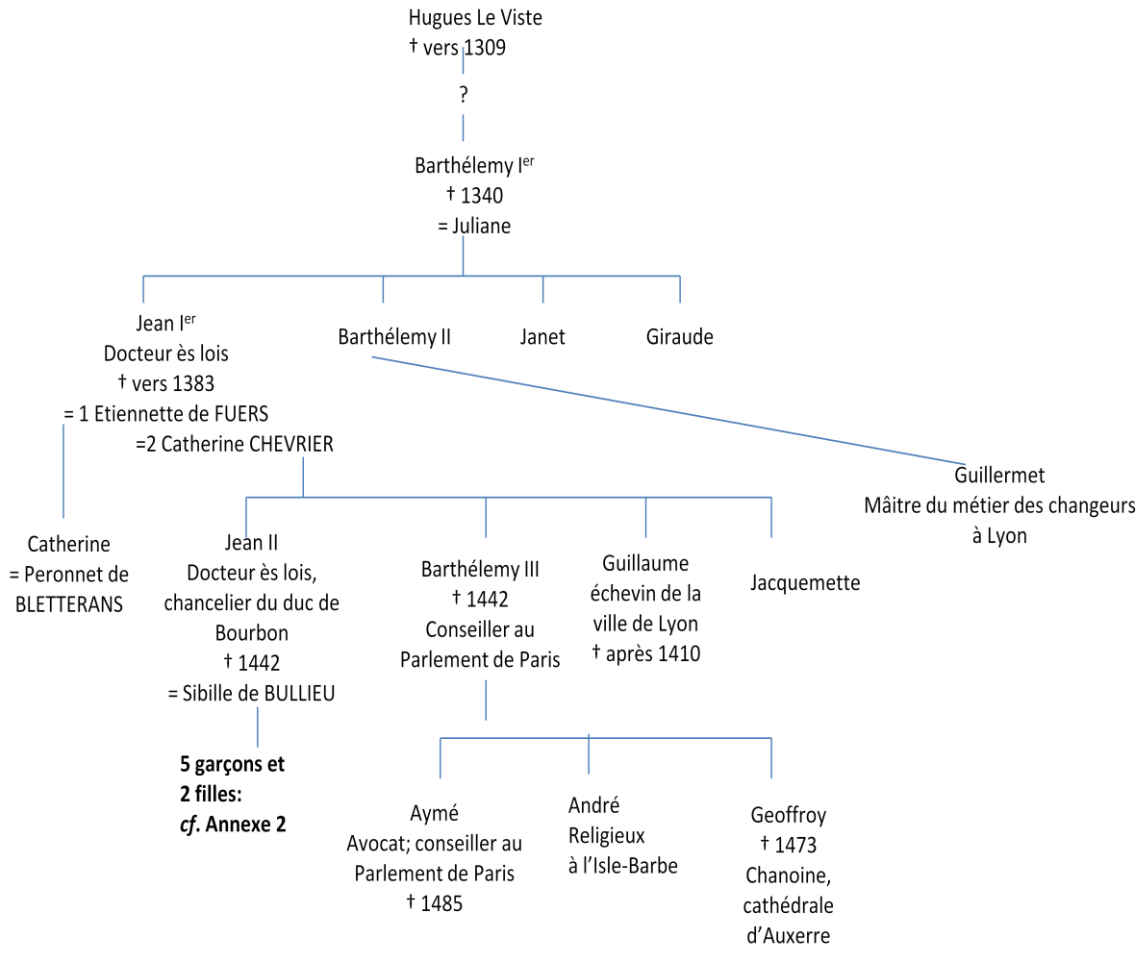


Tableau 2: Généalogie des Le Viste du XVe au XVIe siècle

Tableau 3: Schéma simplifié du réseau des alliances maritales liant les Le Viste à d'autres grandes dynasties de robe

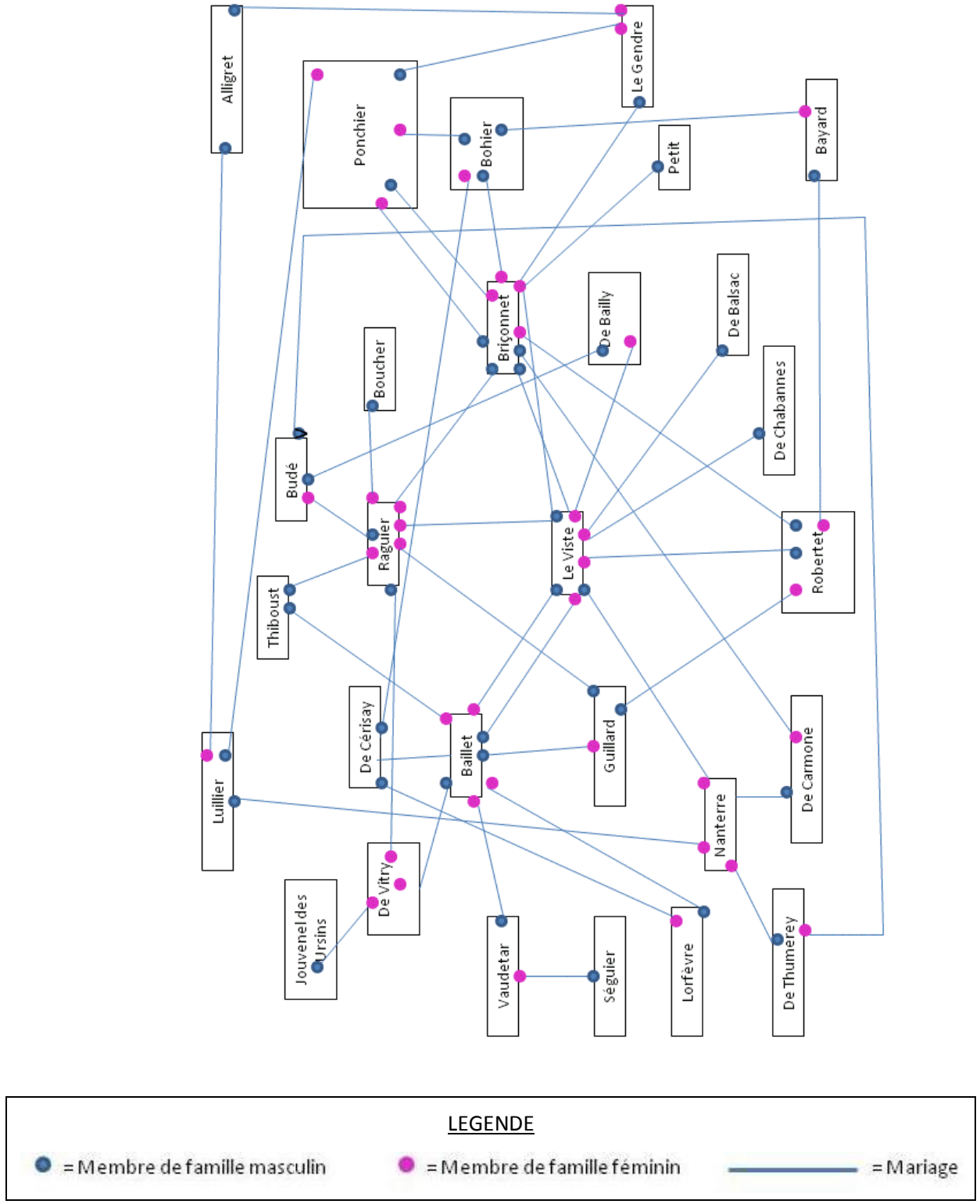
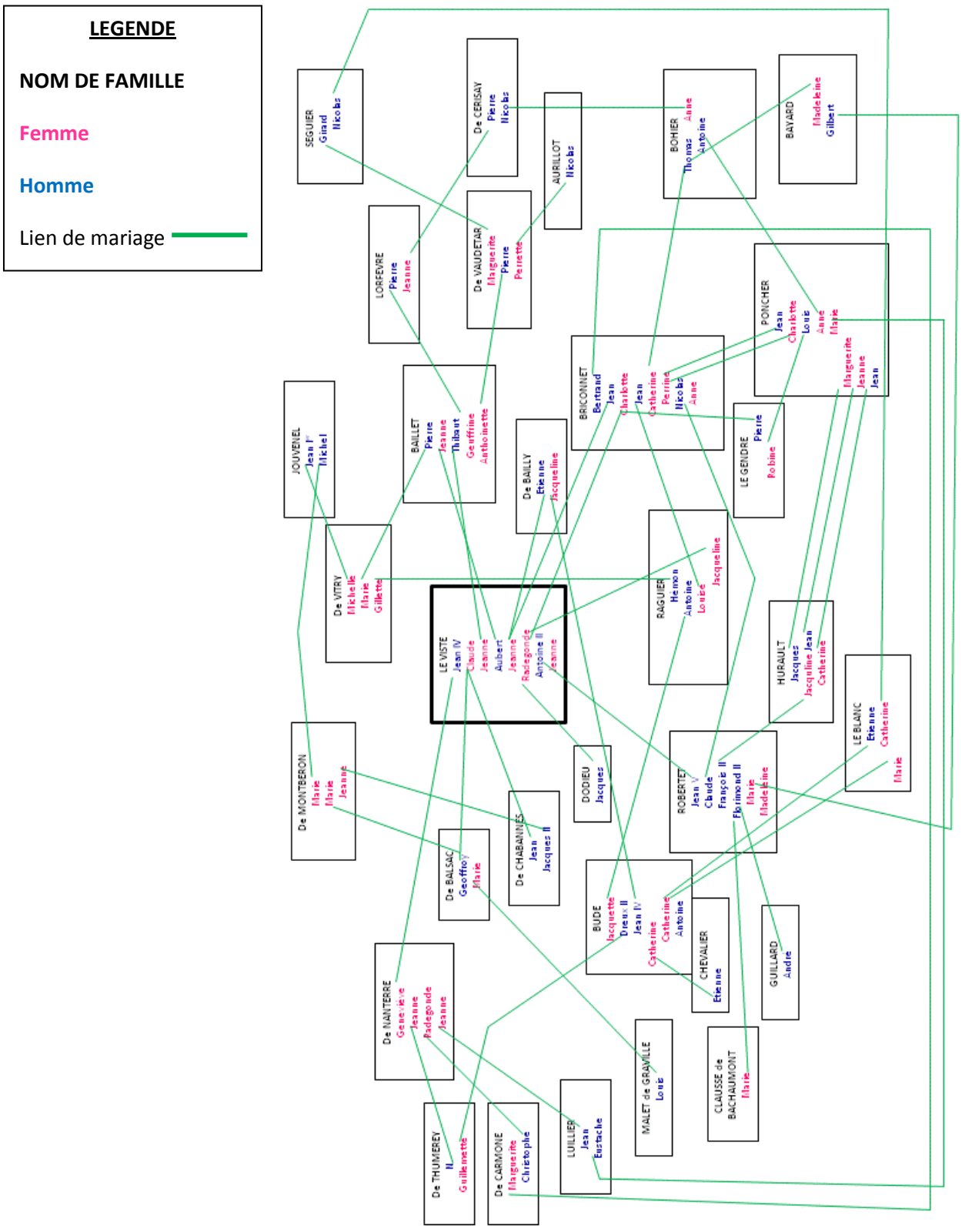


Tableau 4: Réseau socioprofessionel des Le Viste – schéma détaillé des alliances maritales les liant à d'autres grandes dynasties de robe



FIGURES

Figure 1: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Le Goût*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie.
HG: 3,77; HD: 3, 74; LH: 4,66; LB: 4,58
Paris, Musée national du Moyen Age

Figure 2: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *L'Ouïe*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie.
HG : 3, 68 ; HD : 3,69 ; LH : 2,9 0; LB : 2,90
Paris, Musée national du Moyen Age

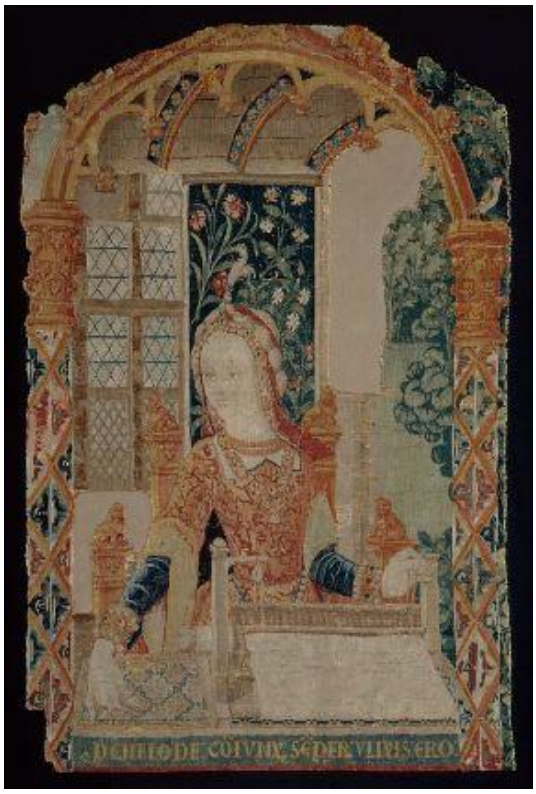
Figure 3: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *La Vue*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie.
HG: 3,12; HD: 3,11; LH: 3,30; LB: 3,30
Paris, Musée national du Moyen Age

Figure 4: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *L'Odorat*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie.
HG: 3,68; HD: 3,67; LH: 3,22; LB: 3,18
Paris, Musée national du Moyen Age.

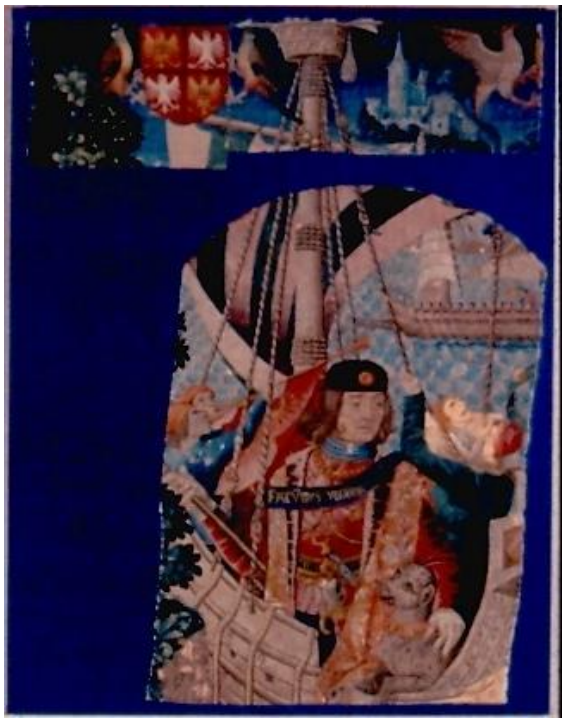
Figure 5: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Le Toucher*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de laine et de soie.
HG: 3,69; HD: 3,73; LH: 3,58; LB: 3,52
Paris, Musée national du Moyen Age

Figure 6: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *A MON SEVL DESIR*, la tenture de la *Dame à la licorne*. Vers 1490-1505, tapisserie de soie et de laine.
HG: 3,76; HD: 3,77; LH: 4,73; LB: 4,63
Paris, Musée national du Moyen Age.

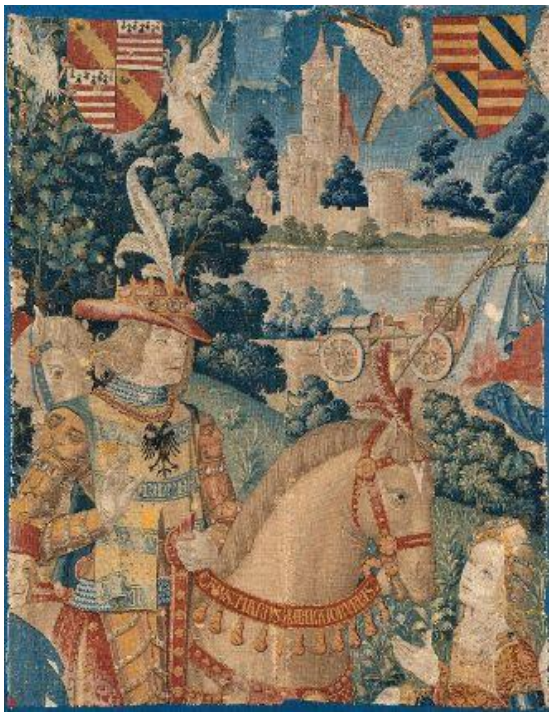
Figure 7: Fragments de la tenture des *Femmes Illustres*, vers 1480-1483, tapisserie de laine. Boston, Museum of Fine Arts.



a. *Pénélope*



b. *Le retour d'Ulysse*



c. *Caius Marius au camp des Cimbres*

d. Armes de Ferry de Clugny tenues par un lion

e. Armoiries non identifiées

Figure 8: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Tapisserie de l'Histoire de Persée*, vers 1490-1500, laine et soie, collection particulière.

Figure 9: Colin d'Amiens, *L'Arrivée de Penthésilée et la bataille des amazones*, dessins préparatoires pour la tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie*, vers 1465, lavis brun et aquarelle sur papier, 307 x 575 mm. Paris, musée du Louvre.

Figure 10: Atelier de P. Grenier d'après le modèle de Colin d'Amiens, *L'Arrivée de Penthésilée et la bataille des Amazones*, tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie*, vers 1465-1490, tapisserie de laine et soie, 414 x 737 cm. Londres, Victoria & Albert Museum.

Figure 11: Albrecht Dürer, *Le chevalier turc et les lansquenets* [*L'assemblée des gens de guerre*], vers 1495, gravure au burin, 133 x 146 mm.
Paris, BnF, Est. Rés. CA-4 (+, 5)-BOITE ECU.

Figure 12: Pays-Bas méridionaux ou France, *Légende de saint Julien*, vers 1500, tapisserie de laine et soie, 290 x 245 cm.
Paris, musée du Louvre.

Figure 13: France ou Pays-Bas bourguignons, *Seigneur avec deux dames, un soldat et un écuyer*, 1er quart du XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 250 x 351 cm.
New York, Metropolitan Museum.

Figure 14: Pays-Bas méridionaux ou France, *Seigneur avec un soldat et deux dames*, 1er quart du XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 363 x 286 cm.
Chicago, Art Institute.

a. *Le Départ pour la chasse*, 258 x 238 cm

b. *La Promenade,* 284 x 360 cm

c. *Scènes galantes,*262 x 372 cm

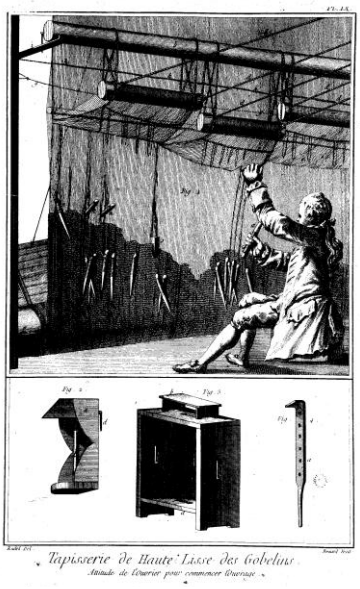
d. *La Broderie,* 264 x 222 cm

e. *Le Bain,* 287 x 263 cm

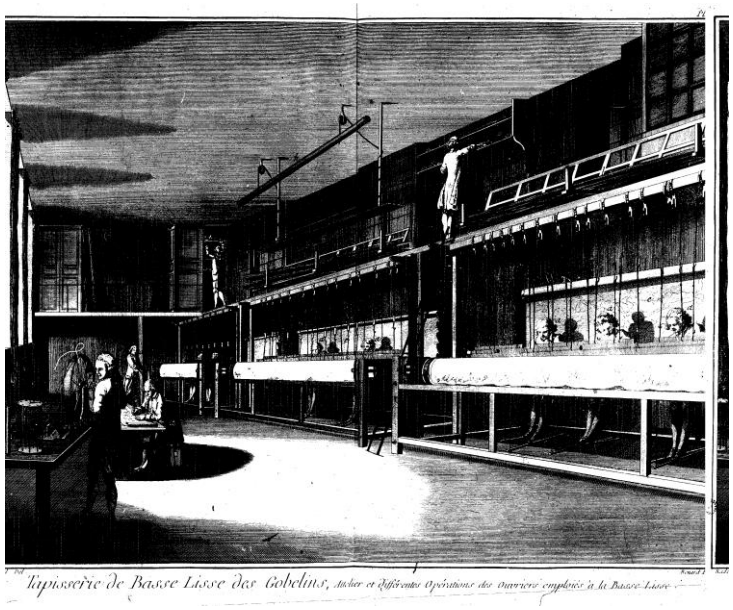
f. *La Lecture,* 293 x 237 cm

Figure 15: Pays-Bas méridionaux ou France, *Tenture de la vie seigneuriale*, tapisserie de laine et soie, 1er quart du XVIe siècle. Paris, Musée national du Moyen Age

Figure 16: *L'Encylopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*¸ dirigé par Diderot et Alembert, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts méchaniques, Volume VIII, Paris, Briasson, 1771



a. Tapisserie de haute lice des Gobelins, attitude de l'ouvrier pour commencer l'ouvrage, page 237.



b. Tapisserie de basse lice des Gobelins, atelier et différentes opérations des ouvriers employés à la basse lisse, page 245.

Figure 17: Nicolas Dipre, *Vue d'Avignon*, 1514, dessin d'encre et lavis sur parchemin, 605 x 835 mm. Avignon, Archives départementales de Vaucluse, E Communes Avignon 13.

Figure 18: Le Maître de Dreux Budé [et Colin d'Amiens ?], *La Crucifixion du Parlement de Paris*, commencé avant 1450, huile sur bois, 226 x 270 cm. Paris, musée du Louvre.

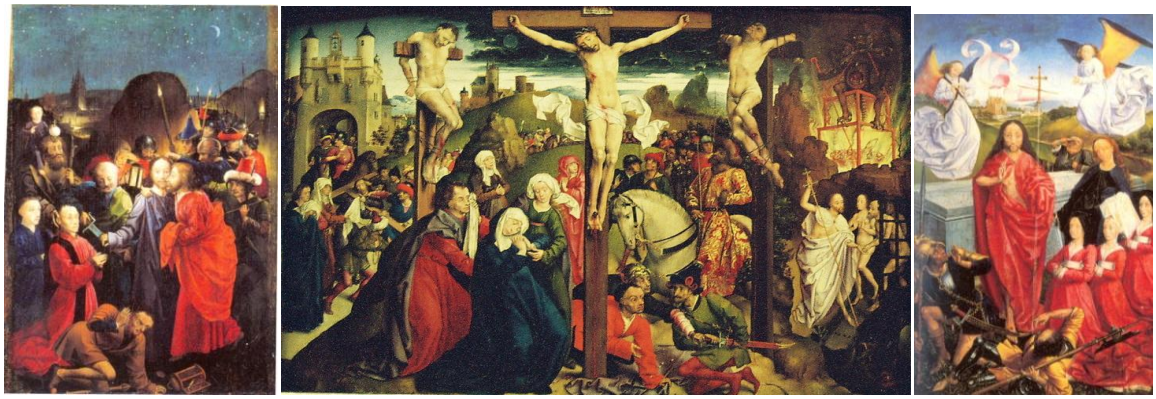


Figure 19: Le Maître de Dreux Budé, *Triptyque de Dreux Budé*, huile sur bois, vers 1445.
Volet gauche : *L'arrestation du Christ avec Dreux Budé et ses fils présentés par saint Christophe*, 48,8 x 30,5 cm. Collection particulière. **Centre** : *La Crucifixion*, 47,9 x 71,8 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. **Volet droite** : *La Réurrection avec Jeanne Peschard et ses filles présentées par sainte Catherine*, 48,5 x 30,5 cm. Montpellier, Musée Fabre.

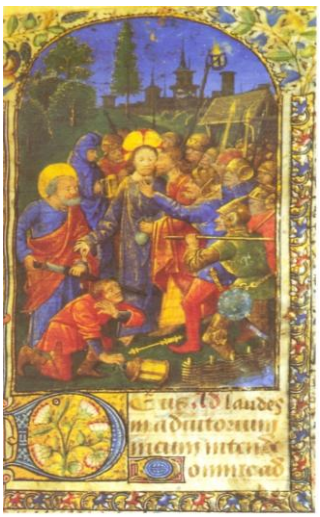


Figure 20: Colin d'Amiens, *Arrestation du Christ*, Livre d'heures, vers 1465, enluminure sur parchemin. Collection Guy Ladrière.

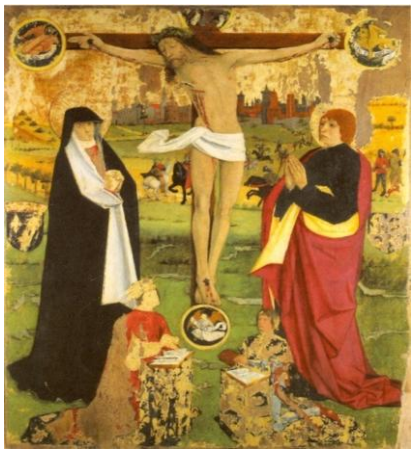


Figure 21: Peintre anonyme, *La Crucifixion du Parlement de Toulouse*, vers 1460, tempera et or sur bois, 178 x 145 cm. Toulouse, Musée des Augustins.

Figure 22: D'après un modèle de Colin d'Amiens, vitrail du *Christ Salvator mundi et de la Vierge à l'enfant*, vers 1470. Paris, église Saint Séverin, baie 200.

Figure 23: Colin d'Amiens, « Histoire de Clovis et des fleurs de lis », *La Cité de Dieu* de saint Augustin traduit par Raoul de Presles, vers 1480, enluminure sur parchemin, 510 x 355 mm. Mâcon, Bib. mun., ms. 1, f° 2.

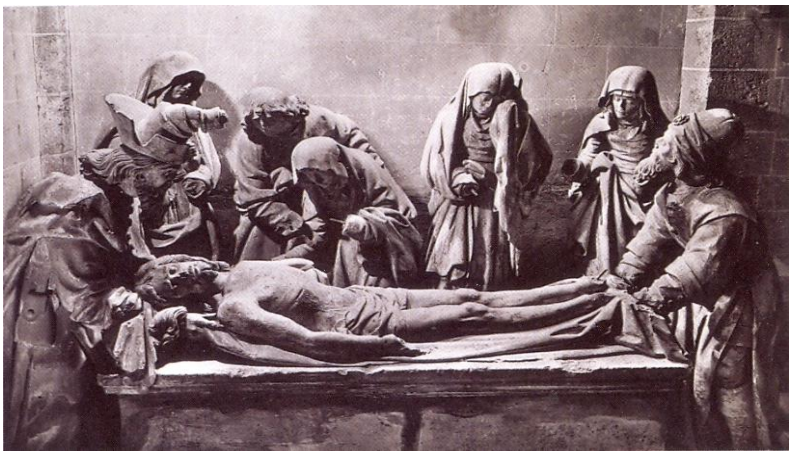


Figure 24: Adrien Wincart d'après un modèle par Colin d'Amiens*, La Mise au tombeau*, sculpture, 1495-1496, env. 160 x 290 cm. Malesherbes, église paroissiale Saint-Martin.

Figure 25: Colin d'Amiens, *La Résurrection de Lazare*, vers 1450-1460, huile sur bois, 78 x 141 cm. Paris, musée du Louvre.

Figure 26: Colin d'Amiens, *L'annonce aux bergers*, Livre d'heures à l'usage de Chartres, vers 1460, enluminure sur parchemin, 145 x 105 mm. Paris, BnF, ms Lat. 1400, f° 88v.

**Figure 27: Colin d'Amiens, *Sainte Véronique*, Heures à l'usage de Rome dites *Heures de Rivoire*, vers 1465-1470, enluminure sur parchemin, 155 x 110 mm.
Paris, BnF, NAL 3114, f° 165.**

Figure 28: Détail de la figure 22.

**Figure 29: Colin d'Amiens, dessin préparatoire pour le 4e panneau de la tenture de *l'Histoire de la Guerre de Troie* (detail d'Hector et Andromède), vers 1465,
lavis brun et aquarelle sur papier.
Paris, musée du Louvre.**

Figure 30: Colin d'Amiens, « Le Paradis terrestre », *Histoire universelle d'Orose*, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin, 430 x 310 mm (feuillet). Paris, BnF, ms Fr. 64, détail du f° 17.

Figure 31: Colin d'Amiens, *La Mission d'Anténor en Grèce,* detail du dessin préparatoire pour le premier panneau de la *Tenture de l'Histoire de la Guerre de Troie*, vers 1465, lavis brun et aquarelle sur papier.
Paris, musée du Louvre.

Figure 32: Colin d'Amiens, *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin.
Paris, BnF, ms Fr. 64.

a. *Les Carthaginois devant Rome*, f° 180v (détail)

b. *L'assemblée du sénat en Epire,* f° 347v (détail).

Figure 33: Colin d'Amiens, « Les Matrones romaines convaincues d'empoisonnement » (détail), *Tite-Live*, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin.
Paris, Bibliothèque de l'Assemblée nationale ms 1265, f° 91 (détail).

Figure 34: Colin d'Amiens, « Le Paradis » (détail), *La divina commedia* de Dante Alighieri, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin.
Paris, BnF, ms Ital. 72, f° 60.

Figure 35: Colin d'Amiens, detail du dessin préparatoire pour le huitième panneau de la *Tenture de l'Histoire de la Guerre de Troie*, lavis brun et aquarelle sur papier, vers 1465, Paris, musée du Louvre.

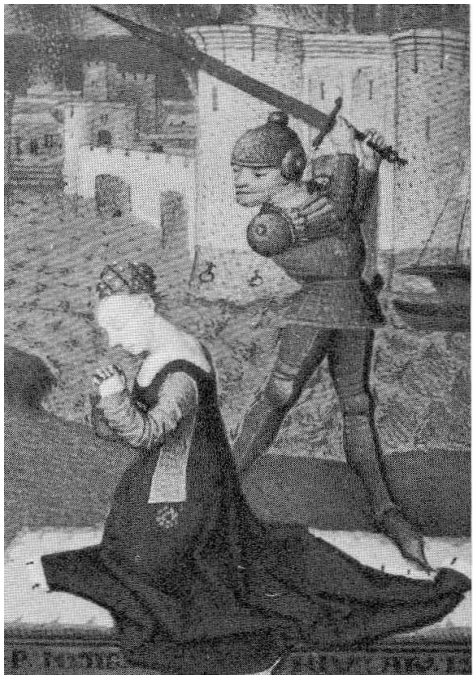


Figure 36: Colin d'Amiens, « Exécution de Polyxène » (détail), Histoire universelle d'Orose, vers 1460-1465, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 64, f° 86.

Figure 37: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, vers 1498, enluminure sur parchemin, 66 x 46 mm. Paris, BnF ms NAL 3120.

a. *L'Annonciation et l'Arbre de Jesse* , f° 40v-41

b. *David pénitent* , f° 87v-88

Figure 38: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, (Jean d'Ypres ?), Résurrection de Lazare et Office funèbre, *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*. Vers 1498, enluminure sur parchemin, 66 x 46 mm.
Paris, BnF, ms NAL 3120, f° 102.

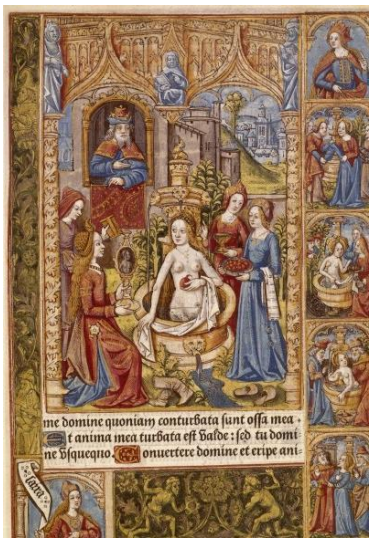
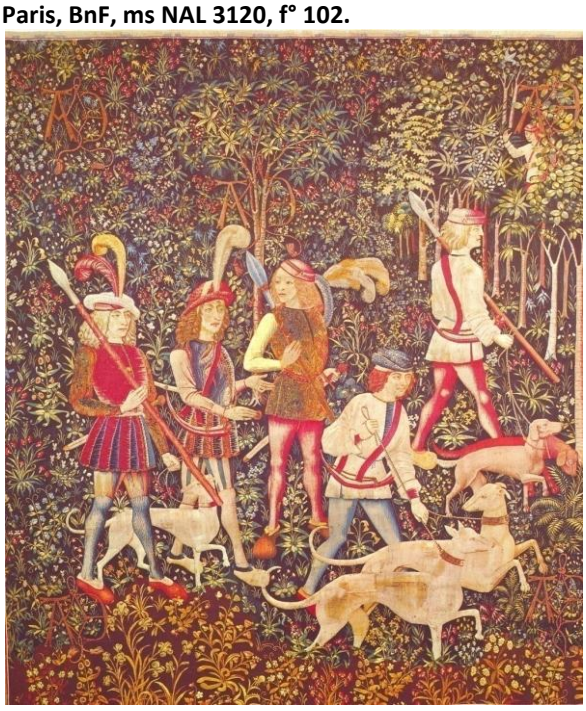
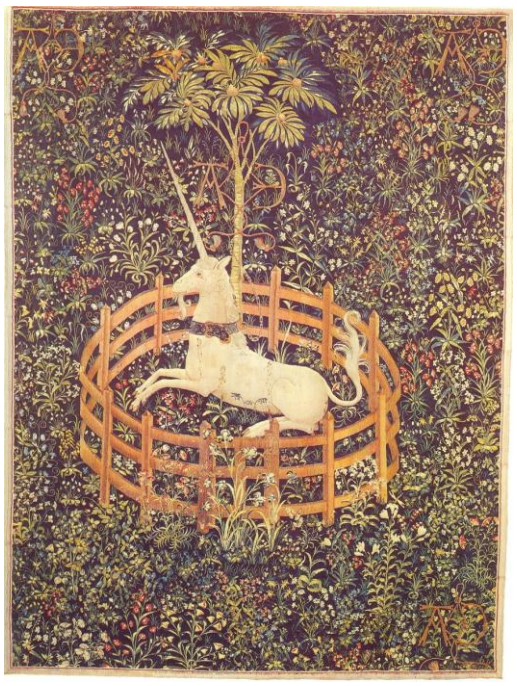


Figure 39: (D'après un modèle du) Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Le Bain de Bethsabée*, gravure, *Heures à l'usage de Rome* imprimées par Pigouchet pour Simon Vostre 16 sept 1498, Paris, BnF, Rés. des Impr., Vélins 2912.

Figure 40: . (D'après un modèle du) Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Sibylles en pied, bordure d'une page des Heures imprimées pour Simon Vostre vers 1502.
Paris, BnF, Rés. des Impr., Vélins 1559.



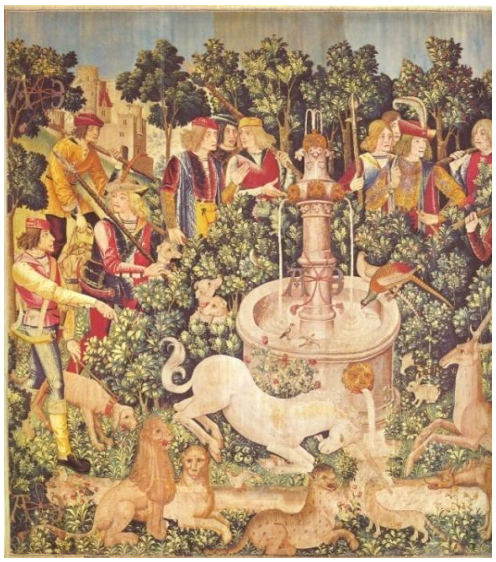
a. *Le départ pour la chasse*, 368,3 x 315cm



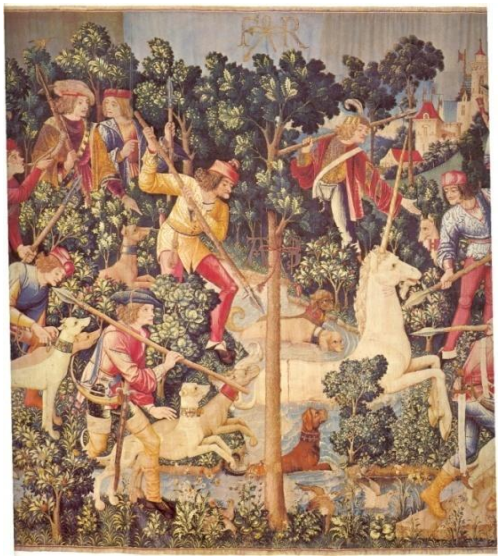
b. *La licorne captive*, 368 x 251,5 cm

Figure 41: Tissée au Pays-Bas méridionaux ou en France d'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *La Tenture de la chasse à la licorne*, tapisserie de laine, soie, fils d'argent et d'or.
New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum.

a.

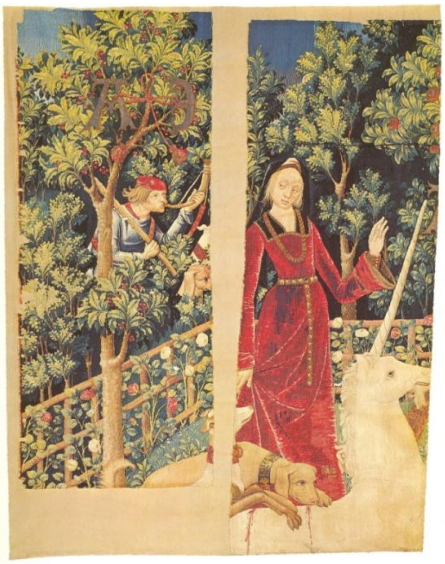


b.



c.

d.



e.

a. *La licorne purifie les eaux*,
368,3 x 378,5cm

b. *La licorne est attaquée*, 368,3 x 426,7cm

c. *La licorne se défend*, 368,3 x 401,3cm

d. *La capture de la licorne*,
(fragment gauche) 174 x 64,8 cm ;
(fragment droit) 194,31 x 66,04 cm

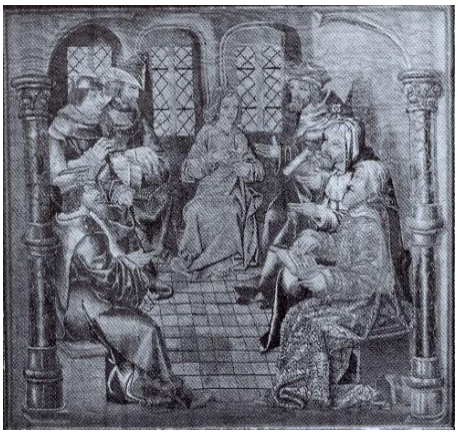
e. *La licorne est tuée ; le retour au château*,
368,3 x 388,6cm

Figure 42: Tissée au Pays-Bas méridionaux ou en France d'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *La Tenture de la chasse à la licorne*, tapisserie de laine, soie, fils d'argent et d'or. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum.

a. *Portrait de Léon Conseil chancelier de la cathédrale de Bayeux et un abbé présentés par saints Exupère et Léon*, 138 cm x 347 cm. Paris, Musée national du Moyen Age

b. *L'Annonciation ; La Visitation ; Marie et Joseph dans leur maison,* 130 x 73 cm. Paris, Musée national du Moyen Age

c. *Massacre des Innocents ; Fuite en Egypte,* 138,43 x 346 cm. Greenville (Caroline du Sud), Bob Jones University Museum



d. *Christ parmi les docteurs*, 147,3 x 137,2 cm. Louisville (Kentucky), Speed Art Museum

e. *Les Noces de Cana*, 134,6 x 137,2 cm Louisville (Kentucky), Speed Art Museum

Figure 43: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres?), *Tenture de la vie de la Vierge*, 1499, tapisserie de laine et soie.

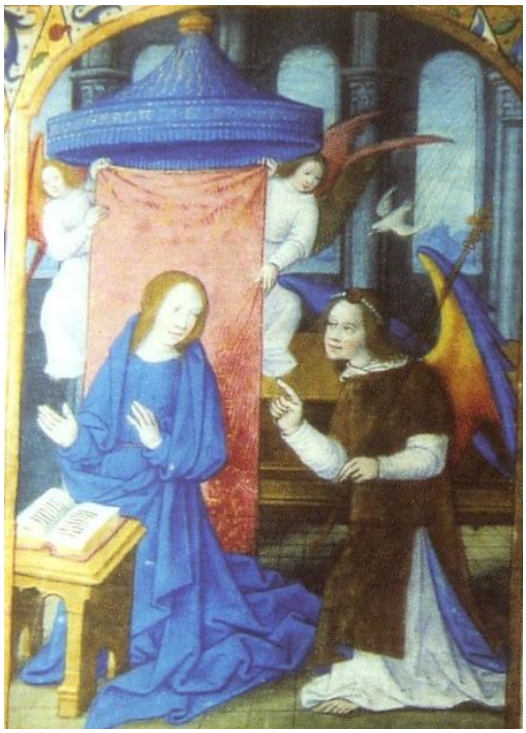


Figure 44: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, *Heures Le Camus*, vers 1490, enluminure sur parchemin. Chantilly, Musée Condé, ms. 81, f°29.

Figure 45: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, *Heures Séguier*, vers 1490, enluminure sur parchemin. Chantilly, Musée Condé ms. 82, f°30.

Figure 46: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), L'Annonciation, *Heures à l'usage de Paris*, 1495-1499, enluminure sur vélin. New York, Morgan Library, ms M. 1110, f° 37.

Figure 47: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *L'Annonciation*, vitrail de la *Vie de la Vierge*, vers 1510. Rouen, église Saint-Godard.

Figure 48: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *L'Annonciation*, gravure des Heures imprimées par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, 27 septembre 1501. Paris, BnF, Rés. Impr., Vélins 1555.

Figure 49: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *L'Annonciation*, détail d'une bordure gravée des Heures imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre, 17 septembre 1496. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 1547.

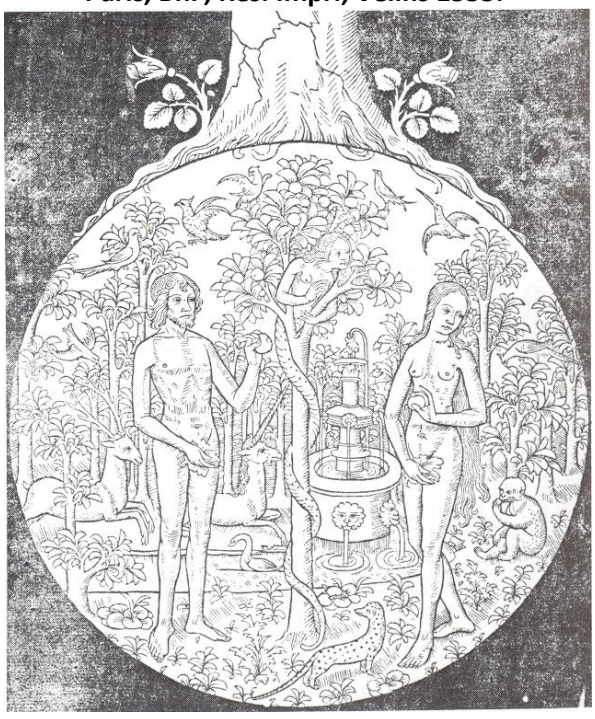


Figure 50: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Tentation d'Adam et Eve*, gravure de la *Bible* en français imprimée pour Antoine Vérard, s.d. Paris, BnF, Impr. Rés. A 273.

Figure 51: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Décollation de sainte Catherine*, gravure, détail de la bordure de la page du calendrier du mois de Novembre des Heures imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 2912.

Figure 52: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Calice de la sainte plaie*, gravure des Heures imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre le 16 septembre 1498. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 2912.

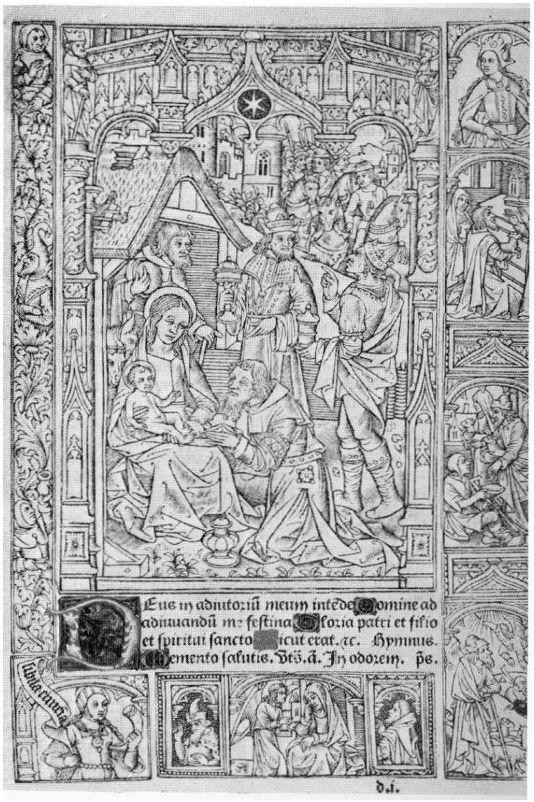


Figure 53: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *L'Adoration des Mages*, gravure des Heures imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre le 17 septembre 1496. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 1547.

Figure 54: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), La Déploration, détail de la *Passion du Christ*, vitrail, vers 1510-1517. Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais, baie 7.

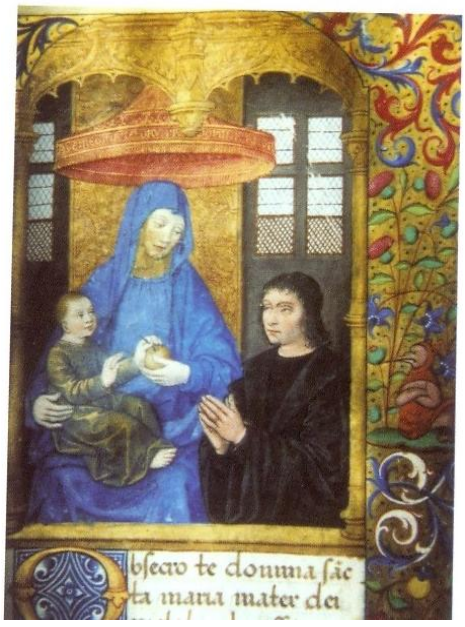


Figure 55: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Vierge à l'enfant avec Nicolas Séguier, *Heures Séguier*, vers 1500, enluminure sur parchemin, 190 x 125 mm. Chantilly, Musée Condé ms. 82, f° 25 (détail).

Figure 56: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Le Bain de Bethsabée, Heures Séguier*, vers 1500, enluminure sur parchemin, 190 x 125 mm. Chantilly, Musée Condé ms. 82, f° 84.

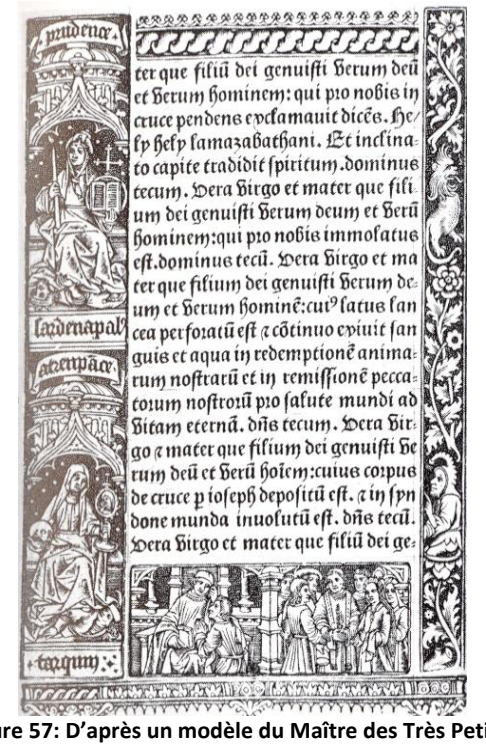


Figure 57: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Prudence* et *Tempérance* ; *Confession* et *Mariage*, gravure, bordure de page des Heures à l'usage de Xaintes imprimées pour Vostre, vers 1507. Paris, BnF, Rés. Impr., Vélins 1661.

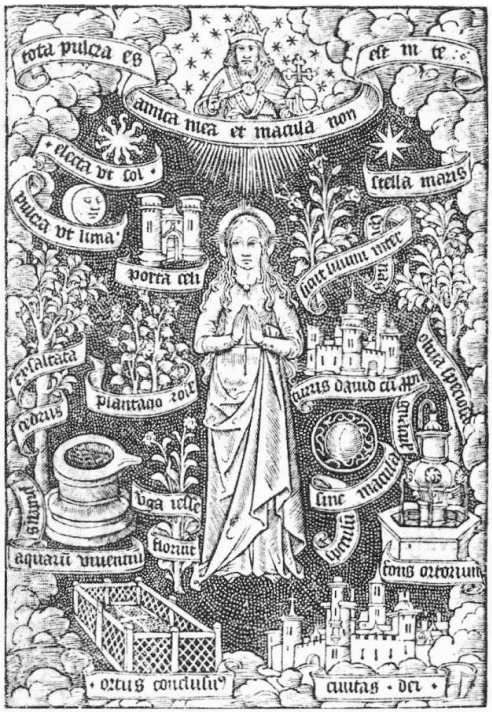


Figure 58: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Vierge aux litanies*, gravure des Heures à l'usage de Rome de Thielman Kerver, 1505. Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 1509.

Figure 59: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), « La Folie de la Vue », gravure de *La Grant nef des folles* de Josse Bade et traduit par Jean Drouyn, 1510.
Paris, BnF, Rés. Impr. mYc 750.

Figure 60: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), *Jeux courtois*, détail du calendrier du mois de mai des *Heures à l'usage de Mâcon* imprimées par Ph. Pigouchet pour S. Vostre, gravure, vers 1502, Paris, BnF, Rés. Impr. Vélins 2939.

Figure 61: Dessin de la tenture du cardinal Charles de Bourbon tissée à la fin du XVe siècle. Paris, BnF, Est., Réserve PC-18-FOL, Recueil de Gaignières, f° 15.

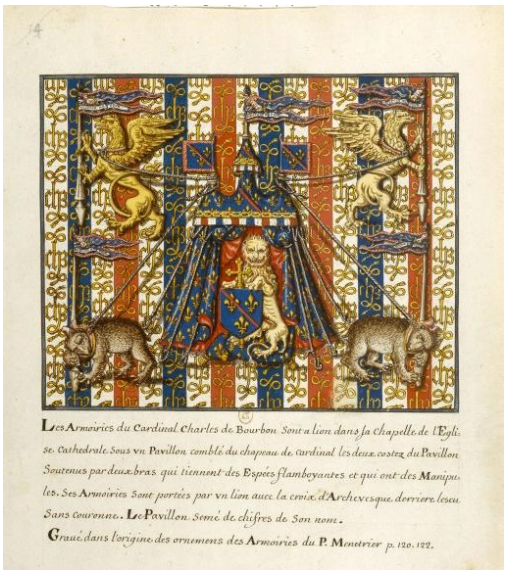


Figure 62: Dessin de la peinture murale aux armes et à la devise du cardinal Charles de Bourbon (fin XVe siècle) anciennement dans la cathédrale de Lyon. Paris BnF, Est., Réserve PC-18-FOL, Recueil de Gaignières, f° 14.

Figure 63: Pays-Bas méridionaux (Bruxelles ?), *Les Trois couronnements*, vers 1480, tapisserie de laine, de soie, de fils d'or et d'argent, 170 x 340 cm, Sens, Trésor de la cathédrale Saint-Etienne.

Figure 64: Pays-Bas méridionaux (Bruxelles?), Adoration *des mages aux armoiries de Charles, cardinal de Bourbon*, après 1476, tapisserie de laine, soie, fils d'or et d'argent, 138 x 331 cm. Sens, Trésor de la cathédral Saint-Etienne.

Figure 65: Jean de Haze (licier), *Tapisserie mille fleurs aux armes de Philippe le Bon*, tissée à Bruxelles, vers 1466, laine, soie, fils d'or et d'argent, 306 x 687 cm. Berne, Musée historique.

Figure 66: Pays-Bas méridionaux, *Tapisserie aux armoiries de Sir John Dynham*, vers 1488-1500, laine et soie, 386,1 x 368,3 cm. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum.

Figure 67: Wuillaume Desreulmaulx ?, *Tapisserie mille fleurs à l'effigie de Jean de Daillon*, Tournai vers 1480, laine et soie, Somerset, Montacute House.

Figure 68: Pays-Bas méridionaux, *Tapisserie mille-fleurs aux armes de Jacqueline de Luxembourg*, dernier quart du XVe siècle, laine et soie, 271 x 380 cm. Château de Langeais.

Figure 69: France (?), *Semis de fleur de lys*, fin XVe siècle, tapisserie en laine et fils d'or, 181 x 74,5 cm. Paris, Musée national du Moyen-Age.

Figure 70: France ou Flandres, *Tapisserie aux armoiries Beaufort-Turenne-Comminges*, 1350-1375, laine, 226 x 113 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum.

Figure 71: Maître de la Cité des Dames, scène de présentation (Christine présente le livre à la reine Isabeau), *Œuvres de Christine de Pisan*, vers 1410-1414, enluminure sur parchemin, 365 x 285 mm, Londres, British Library, ms Harley 4431, f° 3 (détail).

a. Hector, 335 x 327 cm

b. David, 316 x 330 cm

c. Josué, 316 x 320 cm

d. Arthur, 340 x 340 cm

e. Godefroy de Bouillon, 316 x 340

Figure 72: France ou Pays-Bas méridionaux, fragments de la *Tenture des neuf Preux*, vers 1530, laine et soie. Château de Langeais.

Figure 73: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), *Dame Honneur et ses enfants*, vers 1425, tapisserie de laine, 236 x 274 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum.

Figure 74: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), *Couple seigneurial*, vers 1400-1415, tapisserie de laine, 345 x 358 cm, New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum.

Figure 75: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), *Le Don du cœur*, vers 1400/1410, tapisserie de laine et soie, 247 x 209 cm. Paris, musée du Louvre.

Figure 76: Pays-Bas méridionaux, *Couple sous un dais*, vers 1460, tapisserie de laine et soie, 245 x 192 cm. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Figure 77: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), *Dame au faucon*, vers 1400-1415, tapisserie de laine, 259 x 170 cm. New York, Cloisters Collection du Metropolitan Museum

Figure 78: Pays-Bas méridionaux, *Couple seigneurial*, vers 1500-1530, tapisserie de laine, 249,6 x 15,5 cm. Philadelphie, Museum of Art.

a.

b.

c.

Figure 79: France ou Pays-Bas méridionaux, *Tenture de la noble pastorale aux armoiries de Thomas Bohier et Catherine Briçonnet*, vers 1500, tapisserie de laine et soie, Paris, musée du Louvre.

a. *Jeu de marelle et cueillette de fruits*, 220 x 396 cm

b. *La Danse*, 220 x 319 cm

c. *Le Travail de la laine*, 220 x 319 cm

a. Plafond du 1er étage

b. Plafond du 2eme étage.

Figure 80: Hôtel des Joham de Mundolsheim, décors peints, vers 1480, Strasbourg, 15, rue des Juifs.

a. Armoiries de Jean Baillet III

b. Armoiries Baillet-de Fresnes

Figure 81: Détails du 9e panneau de la *Tenture de la Vie de saint Etienne*, vers 1500, tissée à Bruxelles ou à Paris d'après un modèle de Colyn de Coter, tapisserie de laine et soie. Paris, Musée national du Moyen Age.

Figure 82: France ou Pays-Bas, *Tapisserie à l'emblématique des Robertet*, XVIe siècle, laine et soie, 175 x 161 cm.
Paris, Musée national du Moyen Age.

Figure 83: D'après un modèle du Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, *Narcisse à la fontaine*, vers 1500, tapisserie de laine et soie,282 x 311 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Figure 84: Pays-Bas méridionaux (Arras ?), *Couple seigneurial (Le Bain du faucon)*, 1400-1415, tapisserie de laine, 304,8 x 296,6 cm. New York, Metropolitan Museum.

Figure 85: France ou Pays-Bas méridionaux, Le *Concert à la fontaine*, vers 1500, tapisserie de laine et soie, 300 x 364 cm. Paris, Mobilier national.

Figure 86: France ou Pays-Bas méridionaux, *Scène allégorique*, début XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 303 x 279 cm, Paris, musée du Louvre.

Figure 87: France ou Pays-Bas méridionaux, *Seigneur avec deux personnages allégoriques*, début XVIe siècle, tapisserie de laine et soie, 288 x 335 cm. Paris, musée du Louvre.

Figure 88: France ou Pays-Bas méridionaux, *Le concert*, vers 1500/1515, tapisserie de laine et soie, 270 x 240 cm. Musée du château d'Angers.

Figure 89: France ou Pays-Bas méridionaux, *Le Concert*, vers 1500/1515, tapisserie de laine et soie. Paris, musée du Louvre.

Figure 90: Maître d'Edouard IV, Frontispice (la fête chez Diodicias), *Chroniques de l'île d'Albion*, vers 1480-1490, manuscrit enluminé, BnF ms. fr. 358 f° 1.

Figure 91: Jean Pichore, Frontispice (Deux échevins d'Amiens offrant leur livre à Louise de Savoie), *Chants royaux du Puy Notre-Dame d'Amiens*, 1518, manuscrit enluminé, BnF ms fr. 145 f° 1.

Figure 92: Détail de la figure 1.

Figure 93: Détail de la figure 4.

Figure 94: Détail de la figure 1.

Figure 95: Détail de la figure 5.

Figure 96: Maître du Paradiesgärtlein, *Jardinet de Paradis*, vers 1410/1420, tempera sur bois, 26,3 x 33,4 cm.
Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

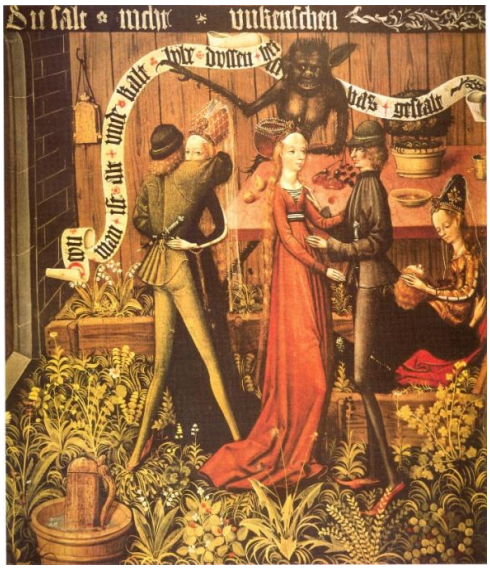


Figure 97: Maître allemand, *Le sixième commandement* (detail), vers 1470, huile sur bois. Varsovie, Muzeum Narodowe.

Figure 98: Maître des Jardins d'amour, *Grand jardin d'amour*, vers 1460, gravure sur bois, 219 x 279. Londres, British Museum.

Figure 99: Jan van Eyck, *Vierge à l'enfant au chanoine van der Paele*, 1436, huile sur bois, 122 x 157 cm. Bruges, Groeningemuseum.

Figure 100: Gérard David, *Les noces de Cana*, vers 1500, huile sur bois, 100 x 128 cm, Paris, musée du Louvre.

Figure 101: Martin Schongauer, *Vierge à l'Enfant au perroquet*, vers 1470-1475, gravure, 15,5 x 10,6 cm. Colmar, Musée Unterlinden.

Figure 102: Artiste français (Bourbon), *La Joye* (La couleur verte) et la *Joissance* (la couleur jaulne), dessins à la plume et au lavis dans un recueil de poèmes et dessins variés, vers 1500-1505, 29,8 x 22,4 cm. Paris, BnF, ms Ars. 5066, f° 110.

Figure 103: Maître de Jean Rolin II, Calendrier du mois d'avril, *Heures de Simon de Varie*, vers 1450/1455, enluminure sur parchemin, La Haye, Bibliothèque royale, ms 74 G 37, f° 91.

Figure 104: Master E.S., *Samson et Dalilah*, vers 1465, gravure 138 x 107 mm. New York, Metropolitan Museum.

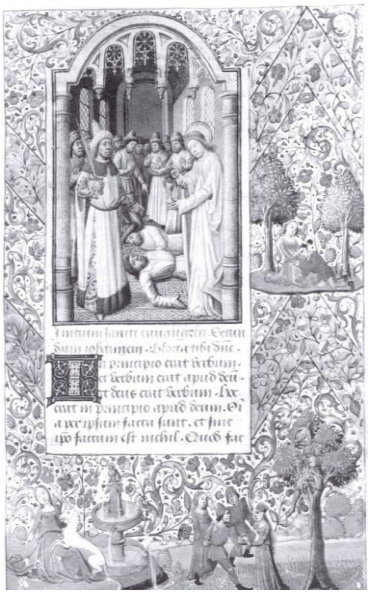


Figure 105: . Maître François, « Saint Jean et la légende de la coupe empoisonnée » bordure décorée des scènes de la jeune fille à la licorne, des jeux courtois, et Samson et Dalila, *Heures Wharncliffe*, vers 1475-1480, enluminure sur parchemin, 178 x 125 mm. Melbourne, National Gallery of Victoria, MS Felton 1 (1072/3), f° 7.

Figure 107: Israël van Meckenem, *Le concert*, vers 1490, gravure, 165 x 117 mm. Paris, BnF.

Figure 109: Israël van Meckenem, *Deux musiciens près d'une fontaine* (copie après Maître E.S.), vers 1490, gravure, diamètre 169 mm, Londres, British Museum.

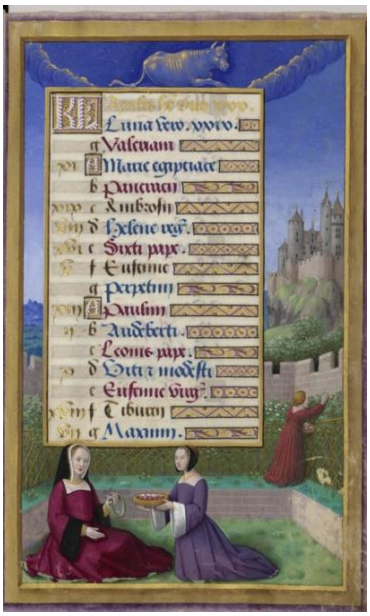



**Figure 106: Jean Bourdichon, Calendrier du mois d'avril (Jeune femme tressant un chapelet), *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, vers 1503-1508, enluminure sur parchemin, 300 x 195 mm,
Paris, BnF, ms Lat. 9474, f° 7.**

**Figure 108: Maître ЂχΘ, *Deux Amants près d'une fontaine*, vers 1490/1500, gravure, diamètre 89 mm.
Oxford, Bodleian Library.**

Figure 110: Artiste italien anonyme, *Jardin d'amour*, vers 1480, gravure, diamètre 190 mm.

Figure 111: Bâle, *Deux amants sous un sureau*, vers 1470/1480, tapisserie de laine, lin, soie et fils d'argent, 73 x 92 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

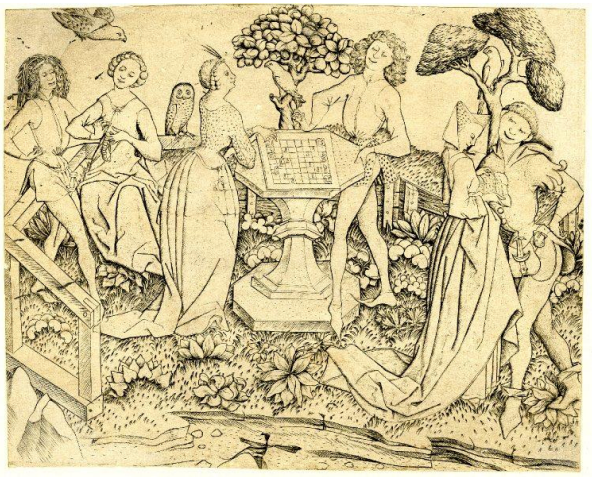


Figure 112: Maître E. S., *Jardin d'amour avec jeu d'échecs*, vers 1450-1467, gravure, 165 x 208 mm. Londres, British Museum.

Figure 113: Bâle, *Jardin d'amour*, vers 1490, tapisserie de laine, lin et soie, (g.) 95 x 50,5 cm , (c.) 104 x 131 cm, (d.) 98 x 78 cm. Bâle, Historisches Museum.

Figure 114 (gauche) : France (Pays de Loire ?), « La déclaration », *Histoire d'amour sans paroles*, début XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 19,4 x 12,7 cm, Chantilly, Musée Condé, ms. 388 f° 9

Figure 115: Bâle*, Les Neuf Preux* **(fragment), vers 1480/1490, tapisserie de laine, lin, soie et fils d'argent, 115 x 184 cm. Bâle, Historisches Museum.**

Figure 116: France ou Pays-Bas méridionaux, *Sémiramis* (détail), tapisserie de laine et soie. Angers, musée du Château d'Angers.

Figure 117: Maître de la Cité des Dames, « Les Neuf Preux», *Le Chevalier Errant de Thomas d'Aleran*, vers 1400/1405, enluminure sur parchemin, 340 x 260 mm. Paris, BnF, ms. Fr. 12559, f° 125.

Figure 118: Le Maître de la Cité des Dames, « Les Neuf Preuses », *Le Chevalier Errant de Thomas d'Aleran*, vers 1400/1405, enluminure sur parchemin, 340 x 260 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12559, f° 125v.

Figure 119: Maître de la Série-S Tarocchi (italien), *Fides*, vers 1470/1480, gravure, 172 x 92 mm. Chicago, Art Institute.

Figure 120: Maître de la Série-E Tarocchi (italien), *Prudencia*, vers 1465, gravure, 180 x 100 mm. Chicago, Art Institute.

Figure 121: Maître de la Série-E Tarocchi (italien), *Justicia*, vers 1465, gravure, 178 x 99 mm. Chicago, Art Institute.

Figure 122: Artiste français, « Prudence, Force, Tempérance, Justice », *Le Livre du gouvernement des princes* de Gilles de Rome, début XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 408 × 280 mm. Paris, BnF, ms Arsenal 5062, f° 17.

Figure 123: Artiste français, « Prudence et sa cour ; le prince et son confesseur », *Dialogue d'un confesseur et d'un pécheur* de François de Moulins, 1505, enluminure sur vélin, Paris, BnF, ms Fr. 1863, f° 2v (détail).

a.

Figure 124: Jean Poyet, Recueil de traités : *Le Secret des secrets* et *Le Bréviaire des nobles d'Alain Chartier*, vers 1490/1500, enluminure sur parchemin, 190 x 130 mm. Paris, BnF, ms NAF 18145.

a. « Justice », *Le Secret des secrets*, f° 68

b. « Noblesse », *Le Bréviaire des nobles,* f° 92

c. « Honneur », *Le Bréviaire des nobles,* f° 95

d. « Prouesse », *Le Bréviaire des nobles,* f° 97v

e. « Sobriété », *Le Bréviaire des nobles,* f° 105v

b.

c.

d.

e.

Figure 125: Maître des Entrées parisiennes, « Triomphe de la Renommée », *Les Triomphes de Pétrarque traduit par Simon Bourgouyn*, vers 1510/1515, enluminure sur parchemin, 312 × 215 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12423, f° 51.

Figure 126: Maître de Luçon, « La libéralité et l'avarice : Alexandre et un avare », *Le Livre des bonnes mœurs* de Jacques Legrand, vers 1410, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 1023 f° 31v (détail).

Figure 127: Artiste français (Bourbon), *Junon* d'un recueil de poèmes et dessins variés, vers 1500/1505, dessin à la plume et au lavis, 298 x 224 mm. Paris, BnF, ms Arsenal, 5066 f° 22.

Figure 128: Artiste italien, « Vertu, Nature et Victoire dans un enclos ; Foi et Connaissance montrant à l'auteur la couronne tressée par Vertu », *La Couronne de justice naturelle, vertueuse et victorieuse*, 1494, enluminure sur vélin, Paris, BnF, ms Fr. 5080, f° 18 (détail).

Figure 129: Robinet Testard, « Quatre vertus cardinales » ancienne couverture du *Traité des vertus, de leur excellence, et comment on les peut acquérir*, déb. XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 290 × 202 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12247 contreplat supérieur.

Figure 130: Robinet Testart, Junon (détail de l'Allégorie du jardin de déduit), *Le Livre des échecs amoureux moralisés d'Evrart de Conty*, vers 1496-1498, enluminure sur parchemin, BnF ms Fr. 143, f° 198v.

Figure 131: Maître d'Antoine de Bourgogne, « Multiforme richesse », *Les Douze dames de rhétorique* de Jean Robertet et Georges Chastellain, vers 1464-1468, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 1174, f° 26v.

Figure 132: Maître d'Antoine de Bourgogne, « Multiforme Richesse », *Les Douze dames de rhétorique* de Jean Robertet et Georges Chastellain, vers 1464-1468, enluminure sur parchemin, Cambridge, University Library, ms Nn.III.

Figure 133: Maître d'Antoine de Bourgogne, « Vieille Acquisition», *Les Douze dames de rhétorique* de Jean Robertet et Georges Chastellain, vers 1464-1468, enluminure sur parchemin. Cambridge, University Library, ms Nn.III.

Figure 134: Jean Fouquet, *Guillaume Jouvenal des Ursins, chancelier de France*, vers 1465, huile sur panneau de bois, 93 x 73 cm. Paris, musée du Louvre.

Figure 135: Pays-Bas bourguignons, *Ours porteurs des armoiries Jouvenal des Ursin*s, 2nde moitié du XVe siècle, tapisserie de laine et soie, 254 x 455 cm. Paris, musée du Louvre.

Figure 136: Maître de Dunois, « Jugement dernier aux armoiries Jouvenal des Ursins », *Heures de Guillaume Jouvenal des Ursins*, vers 1445-1450, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms NAL 3226, f° 48.

Figure 137: Le commanditaire visite l'atelier du copiste, f° 1.

Figure 138: . Guillaume Jouvenel des Ursins en prière devant la Trinité, f° 21.

(ci-dessus) Maître de Jouvenel des Ursins et associés, *Mare historiarum de Giovanni Colonna*, 1447-1455, enluminure sur parchemin, 455 x 325 mm, BnF ms Lat. 4915.

Figure 139: Dessin de la plaque funéraire de Guillaume Jouvenel des Ursins, Collection Gaignières 4251. Paris, BnF, BN Est. Res. Pe 9, f° 95.

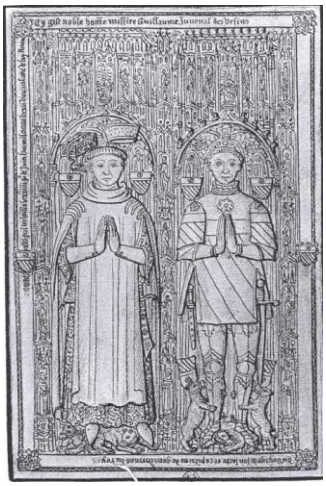


Figure 140: Dessin de la plaque funéraire de Guillaume Jouvenel des Ursins, Collection Gaignières 4251. Paris, BnF, BN Est. Rés . Pe 9, f° 94.

Figure 141: Peintre parisien, *La famille Jouvenel des Ursins*, vers 1445-1449, tempera sur bois, 1.65 x 3.5 m. Paris, Musée national du Moyen Age (dépôt du musée du Louvre).

Figure 142: Jean Fouquet, « Simon de Varie en prière devant la Vierge à l'enfant », *Heures de Simon de Varie*, 1455, enluminure sur parchemin, 114 x 83 mm (chaque feuillet). Malibu, J. P. Getty Museum, MS 7 f° 1v-2.

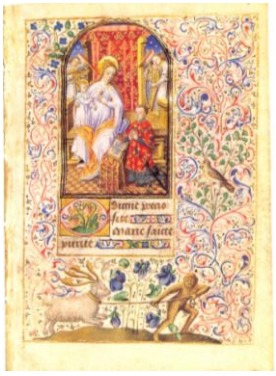


Figure 143: . Maître de Jean Rolin II, « Simon de Varie en prière devant la Vierge à l'enfant », *Heures de Simon de Varie*, 1455, enluminure sur parchemin, vers 1450/1455, enluminure sur parchemin, 114 x 83 mm. La Haye, Bibliothèque royale, ms 74 G 37, f° 1.

Figure 144: Epitaphe de Jean Robertet III, vers 1492, chapelle Saint-Michel, Montbrison, église collégiale Notre-Dame d'Espérance.

Figure 145: Tympan aux armoiries Robertet, vers 1465/1470, portail de la chapelle Saint-Michel, Montbrison, église collégiale Notre-Dame d'Espérance.

Figure 146: Jean Fouquet, *Diptyque de Melun*, vers 1452, huile sur bois:
(gauche) Etienne Chevalier présenté par saint Etienne, 93 x 85 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen
(droite) Vierge à l'enfant, 93 x 85 cm, Anvers, Musée royal des Beaux-arts.

Figure 147: Château de Vaux , 1464-1468, commune de Miré, Maine-et-Loire.

Figure 148: Château de Le Plessis-Bourré, 1468-1473, commune d'Ecuillé, Maine-et-Loire.

Figure 149: Château de Coulaine, XV^{e} siècle, commune de Beaumont-en-Véron, Indre-et-Loire.

Figure 150: Château de Saint-Ouen, commencé en 1505, commune de Chemazé, Mayenne.

Figure 151: Château de Boumois, fin XV^{e}-début XVI^{e} siècle, commune de Saint-Martin-de-la-Place, Maine-et-Loire.

Figure 152: Château de Goulaine, XV^{e} siècle et début XVII^{e} siècle, commune de Haute-Goulaine, Loire-Atlantique.

Figure 153: Détail dela figure 152.

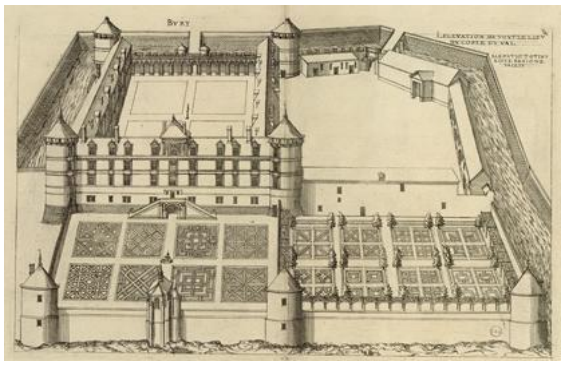


Figure 154: Elevation du château de Bury, gravure de Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France,* volume II, planche 60, Paris, 1579.

Figure 155: Château d'Arcy, commune de Vindecy (Saône-et-Loire).

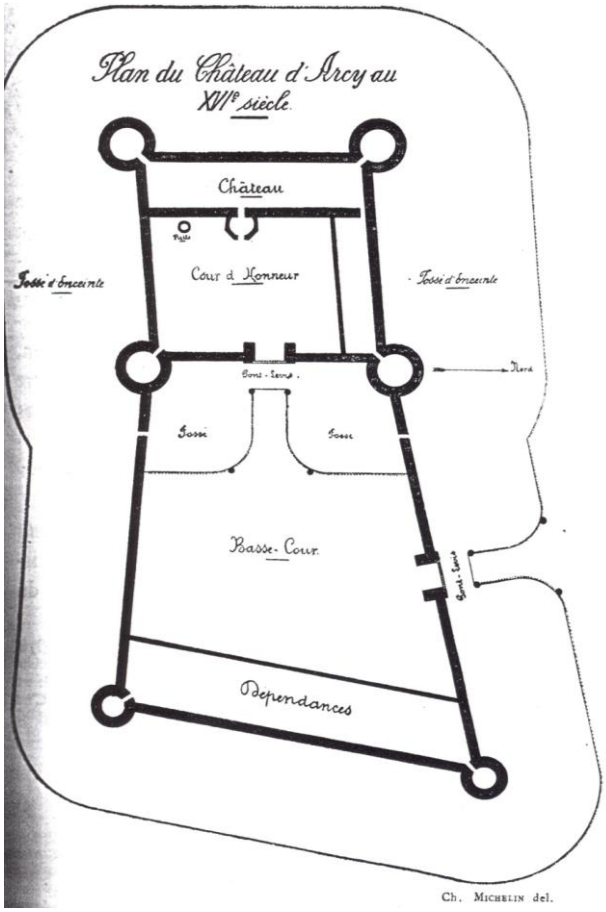


Figure 156: Plan du château d'Arcy (Saône-et-Loire).

Figure 157: Base de la tour d'entrée, dernier quart du XV^{e} siècle.

Figure 158: Château d'Arcy, porte d'entrée, en bois sculpté aux armoiries Le Viste

Figure 159: Château d'Arcy, cheminée, 1ère étage, aile occidentale.

Figure 162: Détailde la Figure 159.

Figure 160: Château d'Arcy, cadre de porte sculpté aux armoiries Le Viste, entrée de l'ancienne chapelle située dans la tour sud-ouest.

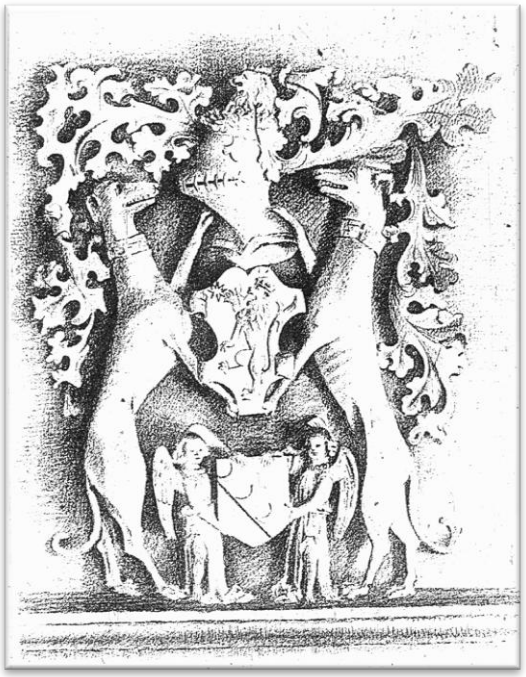


Figure 163: . E. de Becdelièvre, dessin de la cheminée sculptée aux armoires Chabannes Le Viste au château de Dompierre (Allier).

Figure 161: Château d'Arcy, Tomette aux armoiries Le Viste, 1ère étage, aile occidentale.

Figure 164: Jeton de présence d'Antoine Le Viste II, après 1523, dessin du recueil Félibien (publié par Jean Tricou, 1974).

Figure 165: Vitrail de la famille Petitdé, Baie C, vers 1485, Moulins, cathédrale Notre-Dame de l'Annonciation.

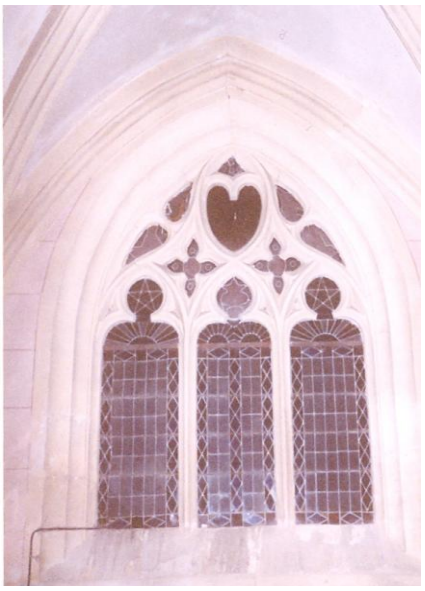


Figure 166: Vindecy, église paroissiale, chapelle seigneuriale (chapelle Le Viste). Paroi orientale : emplacement du vitrail de Jean Le Viste IV, début XVI^{e} siècle.

Figure 167: Vindecy, église paroissiale, chapelle seigneuriale (chapelle Le Viste). Console sculpté aux armes Le Viste.

Figure 168: Vindecy, église paroissiale, chapelle seigneuriale (chapelle Le Viste). Console sculpté aux armes Le Viste-Balsac.

Figures 169-172 : Fragments du vitrail de la Chapelle Le Viste, église paroissiale de Vindecy (Saône-et-Loire), vers 1500 :

Figure 169: Sainte Catherine

Figure 170: Sainte Barbe

Figure 171: Ange

Figure 172: Ange

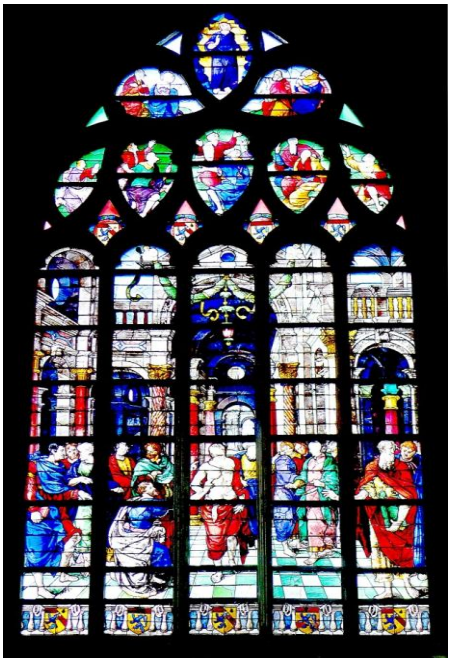


Figure 173: Jean Chastellain, Vitrail de *l'Incrédulité de saint Thomas et de l'Ascension*, 1533. Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois, transept sud, paroi occidentale.

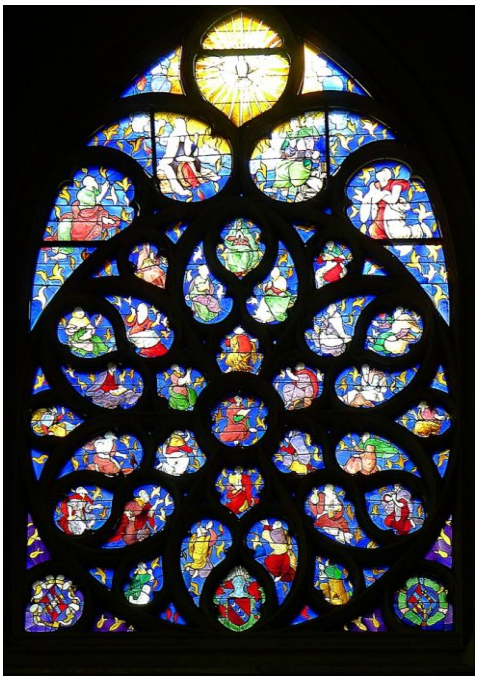


Figure 174: Jean Chastellain d'après un modèle de Noël Bellemare, Vitrail de la *Pentecôte*, 1532. Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois, transept sud, paroi méridionale.

Figure 175: Armoiries d'Antoine Bohier et Anne Poncher (détail Figure 173).

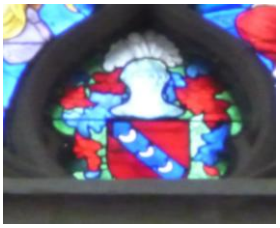


Figure 177: Armoiries d'Antoine Le Viste (détail Figure 174).

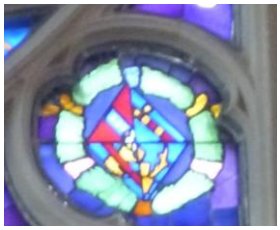


Figure 179: Armoiries de Charlotte Briçonnet (détail Figure 174).

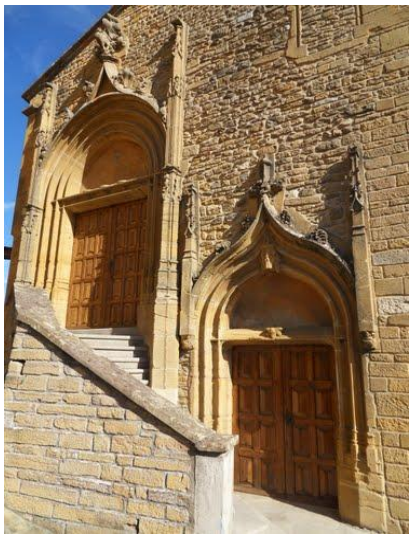


Figure 176: Double portail de la chapelle de Châtillon d'Azergues (Rhône), début XVIe siècle.

Figure 178: Gravure de la pierre tombale de Geoffroy de Balsac (vers 1510) située dans la chapelle de Châtillon d'Azergues.

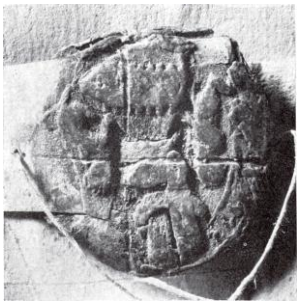


Figure 180: Sceau de Jean Le Viste III appendu à une quittance du duc de Bourbon datée du 6 octobre 1446, cliché de J.-B. de Vaivre (1984).

Figure 181: Plaque funéraire de Jean Le Viste IV († 1 juin 1500) anciennement dans l'église des Célestins de Paris, dessin de la Collection Gaignières, Paris, BnF, Est. Rés Pe 1 l, f° 87, Bouchot 3384.

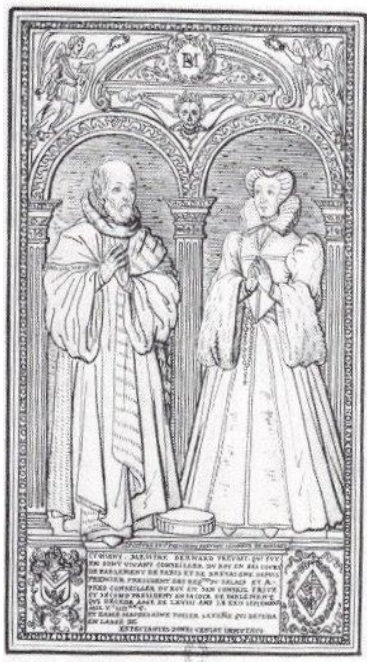


Figure 182: Double pierre tombale de Bernard Prévost (†1585) et Madeleine Potier anciennement dans l'église des Célestins de Paris, dessin de la Collection Gaignières, Paris, BnF, Est. Rés. Pe 11, f °17, Bouchot 4430.

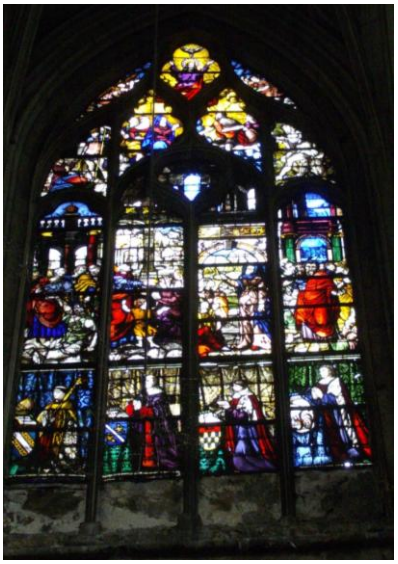


Figure 183: Vitrail des familles Hennequin-Baillet, vers 1550. Paris, église Saint-Merry, transept sud.

Figure 184: Façade de l'hôtel Le Viste, 29 rue Saint-Jean, Lyon.

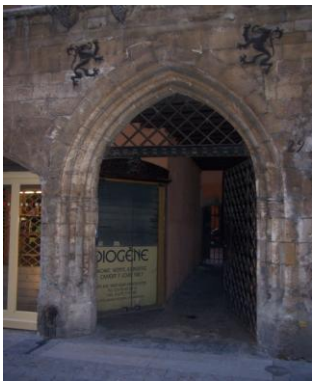


Figure 185: Entrée et porte vers la cour de l'hôtel Le Viste.

Figure 186: Console sculpté en forme de pomme de pin, Hôtel Le Viste.

Figure 187: Lyon, la « Part du royaume »: le quartier des juristes et officiers à la fin du XVe siècle.
(R. Fédou, *Les Homes de loi Lyonnais à la fin du Moyen Age*, p. 356-357)

Hôtel Le Viste, propréité de Jean Le Viste IV Propriété de Claude Le Viste, docteur en lois

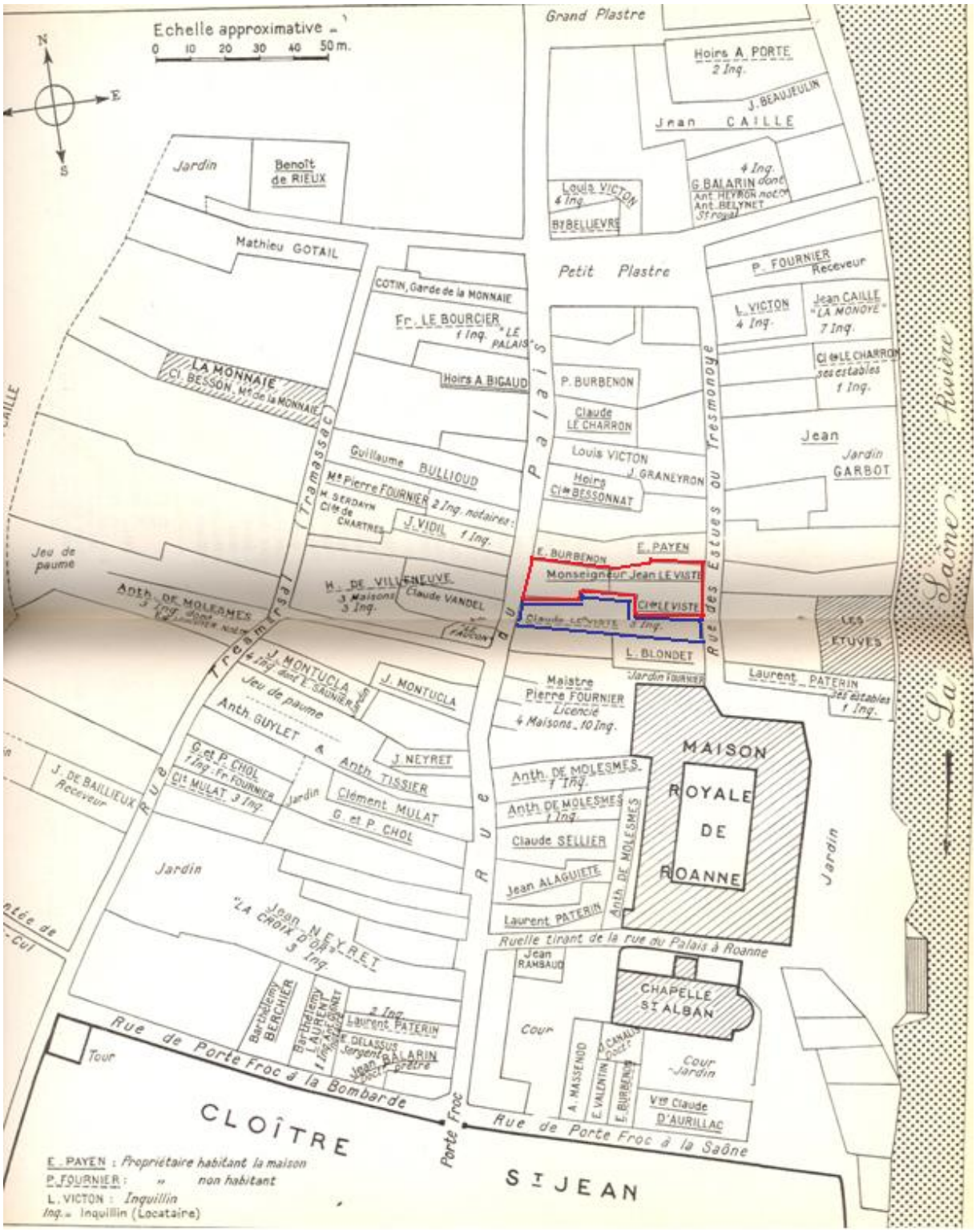
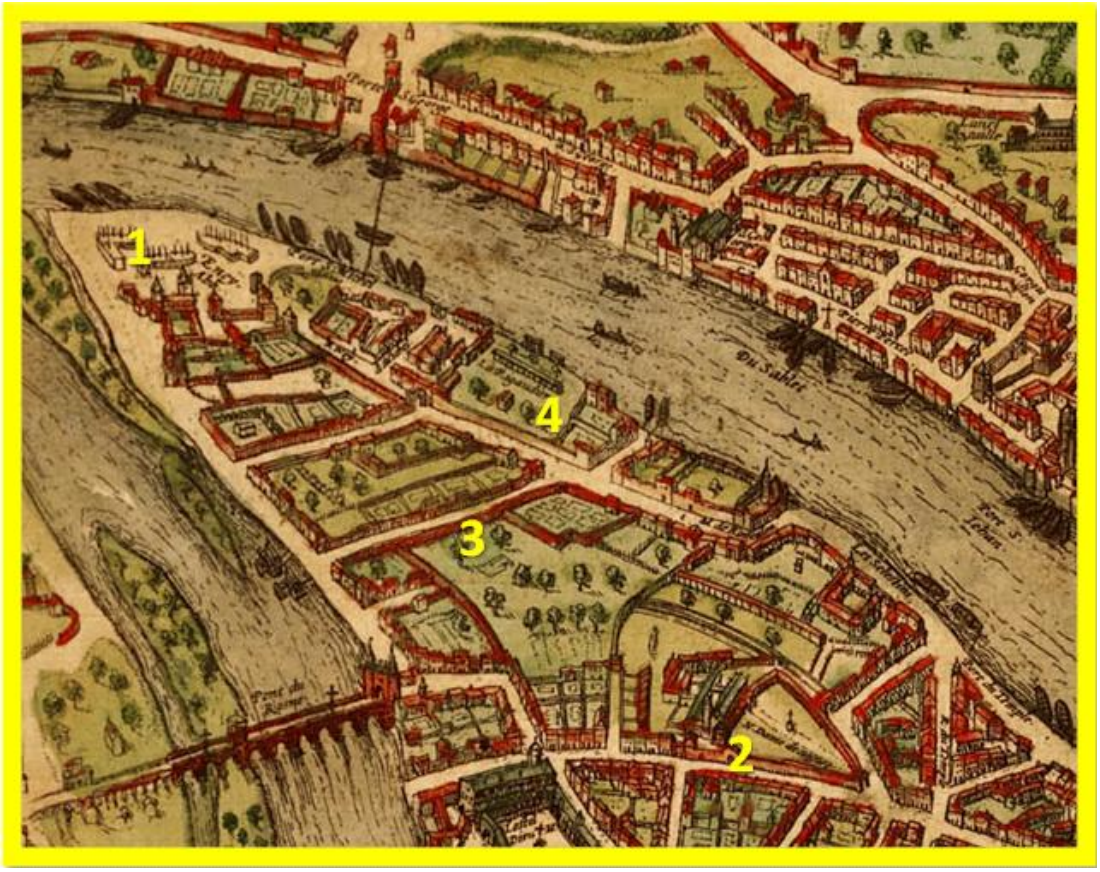


Figure 188: « Lugdunum », plan de Lyon dans Civitates Orbis terrarum, de Georg Braun et Frans Hogenberg, 1572.

Figure 189: Extrémité méridionale de la presqu'île de Lyon (detail Figure 188)



1. Abbaye d'Ainay 2. Eglise Notre-Dame-de-Confort (Couvent des Frères Prêcheurs)
3. Bellecour 4. La Rigaudière

Figure 190: Evolution du réseau stradal du quartier des Halles, Paris*

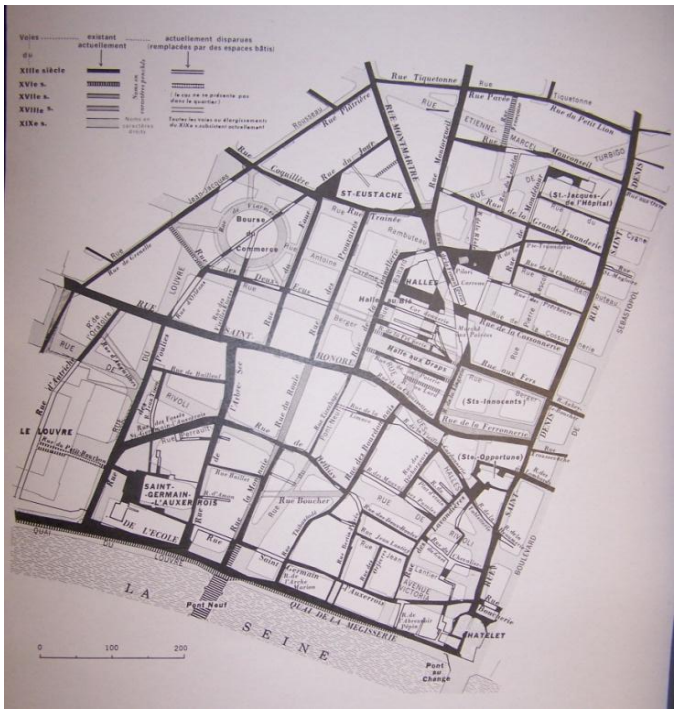


Figure 191: L'architecture aristocratique dans le quartier des Halles à la fin du XVe siècle*

Délimitation de l'hôtel Le Viste-Nanterre

*Source : F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy, F. Hamon, *Système de l'architecture urbaine : Le Quartier des Halles à Paris*, II, Paris : Editions du CNRS, 1977

Figure 192: Stefan Lochner, *Vierge de la roseraie*, vers 1440, huile sur bois, 51 x 40 cm.
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

Figure 193: Maître de la Légende de sainte Lucie, *Vierge de la roseraie*,1475-80, huile sur bois (chêne), 79 x 60 cm.
Detroit, Institute of Arts.

Figure 194: Atelier de Giovanni di Benedetto da Como, « Sainte Ursule et les vierges », *Missel franciscain*, vers 1385/1390, enluminure sur parchemin, 260 × 205 mm,
Paris, BnF, ms Lat. 757, f° 380.

Figure 195: Gerard David, *Virgo inter Virgines*, 1509, huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Figure 196: Maître de Jouvenel des Ursins et associés, « Les Sibylles », *Mare Historiarum* de Giovanni Colonna, 1447-1455, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Lat. 4915 f° 51v.

Bruxelles, Recueil de l'Entrée joyeuse de Jeanne de Castille à Bruxelles, 1496, dessins aquarellés.
Berlin, Staatliche Museen, Kupfertischkabinett, ms 78 D5 :

Figure 197: Judith et Holopherne, f° 33

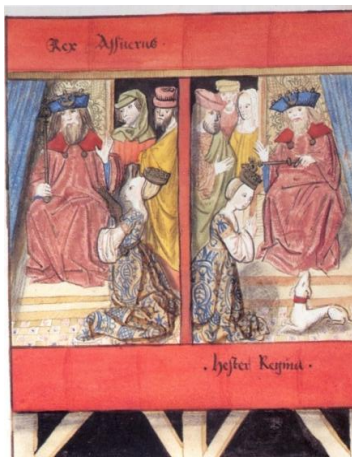


Figure 198: Esther devant Assuérus, f° 40

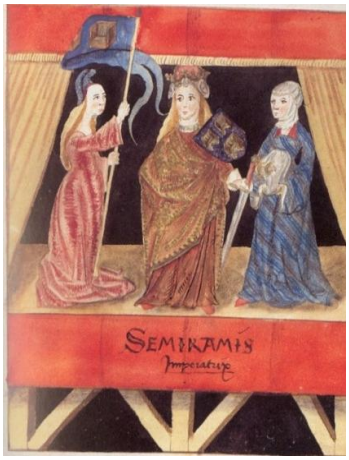


Figure 199: L'Impératrice Sémiramis, f° 47

Figure 200: Artiste français, « La Nativité », *Fleur des histoires* de Jean Mansel, vers 1470/1480, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 56 f° 14 (détail).

Figure 201: Artiste français, « La Nativité », *Bible historiale*, vers 1450, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 188 f° 12v (détail).

Figure 202: Artiste français, « Présentation au Temple ; Joseph prépare le repas pour l'enfant Jésus», *Heures à l'usage de Rouen*, vers 1450, enluminure sur parchemin, 185 × 130 mm, Paris, BnF, ms NAL. 3134 f° 61.

Figures 203-204 : Mahiet, *Vie et miracles de saint Louis* de Guillaume de Saint-Pathus, vers 1330-1340, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 5716 :

Figure 203: Blanche de Castille surveille l'éducation de Louis IX, f° 17

Figure 205: Artiste français, « Philippe, noble romain, enseignant les arts libéraux à sa fille Eugénie »,*Miroir historial* de Vincent de Beauvais, traduit par Jean de Vignay, 1333-1350, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Arsenal 5080, f° 152.

Figure 204: Louis IX enseignant ses enfants , f° 44

Figure 206: Maître du Bréviaire de Jean sans Peur, « Sainte Anne et la Vierge »,*Bréviaire de Jean sans Peur*, vers 1410-1419, enluminure sur parchemin, Londres, British Library, ms Harley 2897, f° 340v.

Figure 207: Artiste français, « Isabelle de Coucy en prière devant la Vierge à l'enfant avec un écu aux armes de Coucy » (folio de gauche) ; lettrine décorée d'un écu mi-parti aux armes de Raineval et de Coucy (folio de droite), *Heures d'Isabelle de Coucy*, vers 1380, enluminure sur parchemin. Baltimore, Walters Art Museum, ms W 89 f° 3v-4.

Figure 208: Guillaume Leroy, « Vertu écrasant Vice », *Traité des vertus, de leur excellence, et comment on les peut acquérir*, vers 1510, enluminure sur parchemin, 290 × 202 mm. Paris, BnF, ms Fr. 12247 f° 2v.

Figure 209: Hans Memling, *Allégorie de la chasteté*, huile sur bois, 1479-80, 38,3 x 31,9 cm. Paris, Musée Jacquemart-André.

Figure 211: Antonio Puccio, dit Pisanello, *Portrait d'une jeune princesse*, vers 1435/1440, tempera sur bois, 43 x 30 cm. Paris, musée du Louvre.

Figure 210: Artiste franco-flamand, « Les neuf muses », *Le Champion des dames* de Martin Le Franc, 1451, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 12476 f° 109v.

Figure 212: Strasbourg, *Weltflucht einer jungen Dame* (*Refuge d'une jeune fille vertueuse)*, vers 1500/1510, tapisserie de laine, lin et soie, 58 x 67 cm. Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Figure 213: Pays-Bas méridionaux, *Jeune fille à l'oiseau mort*, vers 1520, huile sur bois (chêne), 36,5 x 29,5 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique.

Figure 214: France (Pays de Loire ?), « La toilette », *Histoire d'amour sans paroles*, début XVIe siècle, enluminure sur parchemin, 19,4 x 12,7 cm. Chantilly, Musée Condé, ms. 388 f° 3.

Figure 215: Albrecht Dürer, « D'une dame qui mettoit le quart du jour à elle appareilier », *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry (Der Ritter vom Turn. Von den Exempeln der Gotsforcht un Erberkeit)*, 1493, gravure sur bois, 10 x 12,5 cm (page). New York, Morgan Library, PML 39058.

Figure 216: Strasbourg, *Amants dans une forêt*, vers 1500/1510, tapisserie de laine et lin, 61 x 80 cm. Riggisberg, Abegg-Stiftung.

Figure 217: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, « Amants dans un jardin » détail de l'encadrement du calendrier du mois d'avril, *Les Heures Séguier*, vers 1500, enluminure sur parchemin. Chantilly, Musée Condé ms. 82 f° 4.

Figure 218: France, *Mariage de la Vierge, Speculum humanae salvationis*, milieu du XV^e^ siècle, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 188 f° 10v.

Figure 219: Atelier du Maître de Jouvenel, « Mariage de Ptolémée V et Cléopâtre I », *Mare Historiarum* de Giovanni Colonna, 1447-1455, enluminure sur parchemin, 455 x 325 mm. Paris, BnF ms Lat. 4915, f° 139v.

Figure 220: Pierre Remiet, « Mariage de Louis VII et Aliénor d'Aquitaine », *Grandes Chroniques de France*, vers 1400, enluminure sur vélin. Paris, BnF ms Fr. 2606, f° 229v.

Figure 221: Paris, « Mariage de Philippe le Hardi et Marguerite de Flandres », *Grandes Chroniques de France*, 1^er^ quart du XVe siècle, enluminure sur parchemin. Paris, BnF ms Fr. 2615, f° 399.

Figure 222: Maître François, « Mariage d'Henry VI et Marguerite d'Anjou », *Vigiles de Charles VII* de Martial d'Auvergne, 1484, enluminure sur parchemin, Paris, BnF ms Fr. 5054, f126v

Figure 223: France (Bretagne), « Le sacrement du mariage », *Le pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville, 2e quart du XVe siècle, enluminure sur parchemin, Paris, BnF, ms Fr. 376, f° 6v.

Figure 224: Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, « Le sacrement du mariage », *L'art de bien mourir. L'aiguillon de la crainte divine*, imprimé par Antoine Vérard le 20 juin 1496. Paris, BnF Vélins 355.

Figure 225: France ou Pays-Bas méridionaux, *Sacrement de mariage*, Livre d'heures, vers 1430/1435, enluminure sur parchemin. New York, Morgan Library, ms M. 359 f° 114.

Figure 226: Roger van der Weyden, « Mariage », *Retable des sept sacrements* (détail du volet droite), vers 1445/1450, huile sur bois. Anvers, Musée royal des Beaux-arts.

Figure 227: Paris, « Division du travail dans une famille paysanne », *Economique* d'Aristote traduit par Nicolas Oresme, 1398, enluminure sur parchemin. Paris, BnF ms Fr. 9106 ,f° 358.

Figure 228: France, « La famille », *Economique* d'Aristote, 2e quart du XVe siècle, enluminure sur vélin. Paris, BnF ms Fr. 1020, f° 93.

Figure 229: France, « L'économie domestique », *Politiques, Economiques et Ethiques d'Aristote* traduit par Nicolas Oresme, vers 1400, enluminure sur parchemin. Paris BnF ms Fr. 204 326v.

Figure 230: France, « Une famille riche », *Economique* d'Aristote traduit par Nicolas Oresme, vers 1480, enluminure sur parchemin. Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, MS M.E1, f 91, f° 255.

Figure 231: Fra Fillippo Lippi, *Portrait d'un homme et une femme*, vers 1440, tempera sur bois, 64 x 42 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

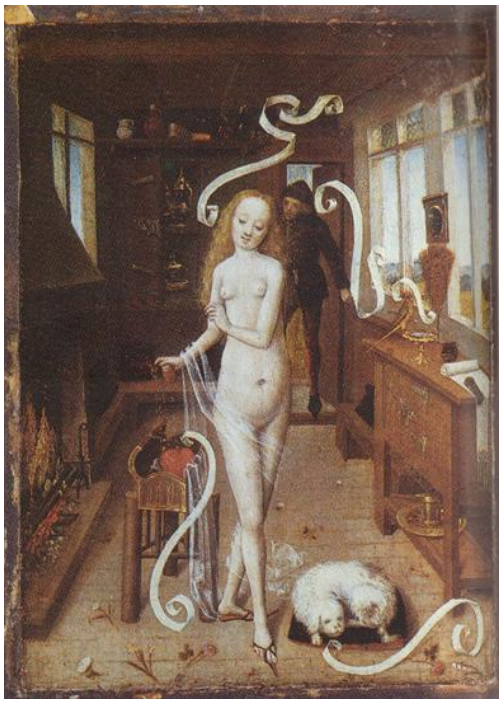


Figure 232: Rhénanie, *Le charme d'amour*, vers 1490/1500, huile sur bois, 24 x 18 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Kunst.

Figure 233: Hans Memling, *Allégorie du véritable amour,* vers 1485-1490,
huile sur bois, 43 x 18 cm (chaque panneau),
New York, Metropolitan Museum (gauche) et Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen (droite).

Figures 234-236 : Pierre Gringore, *Entrée royale de Marie d'Angleterre à Paris le 6 novembre 1514*, vers 1514/1515, enluminure sur parchemin. Londres, British Library, ms Cottonian Vespasian B II :

Figure 234: Tableau vivant à la Fontaine du Ponceau : les trois Grâces, f°6

Figure 235: Tableau vivant à la Trinité : la reine de Saba et Salomon, f° 7v

Figure 236: Tableau vivant à la Porte aux Peintres : L'union de Louis XII et Marie d'Angleterre bénie par Dieu, f° 8v

Figure 237: Maître des Cleres Femmes de Jean de Berry, « Busa distribue des armes et de l'or aux Romains vaincus », *Des cleres et nobles femmes*, 1402-1403, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 598, f° 103v.

Figure 238: Maître du Couronnement de la Vierge, « Busa faisant l'aumône », *Des cleres et nobles femmes*, 1402, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 12420, f° 104v.

Figure 239:Maître des Entrées parisiennes, « Triomphe de la Chasteté », *Les Triomphes de Pétrarque* traduits par Simon Bougouyn, 1510/1515, enluminure sur parchemin. Paris, BnF, ms Fr. 12423, f° 29v.

Figure 240: Français, « Charles VII & Justice », *Les Vigiles de Charles VII de Martial d'Auvergne*, vers 1485, enluminure sur parchemin, Paris, BnF ms Fr. 5054, f° 250v.

Figures 241-243 : France (Bourbonnais), *Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou pour peintures sur verre*, vers 1500/1505, dessins à la plume et au lavis de bistre sur parchemin, 298 x 224 mm. Paris, BnF, ms Fr. 24461 :

Figure 241: La Bonne Renommée, f° 5

Figure 242: Hercule enchaîné, f° 115

Figure 243: Le duc de Bourbon à la bataille d'Agnadello, f° 141

SOURCES

SOURCES MANUSCRITES

Archives municipales de Lyon

CC 8-2, Nommées des biens meubles et immeubles possédés par les habitants de Lyon, 1493

CC 22-4, Nommées des biens meubles et immeubles possédés par les habitants de Lyon, 1515-1516

CC 36, Nommées des biens meubles et immeubles possédés par les habitants de Lyon, 1517

CC 127, Taxes perçues au nom du Roi, tailles imposées à la ville, 1515

CC 130, Taxes perçues au nom du Roi, tailles imposées à la ville, 1515-1516

CC 254, Taxes communales pour garde de la ville et les fortifications, 1514

CC 255, Taxes communales pour la garde de la ville et les fortifications, 1512-1517

CC 347, Registre d'impositions et emprunts, Procès relatifs aux prétentions à l'exemption des subsides, 1450-1451

CC 354, Registre d'impositions et emprunts, Procès des prétentions à l'exemption des subsides, 1450-1451.

CC 428, Comptabilité communal, 1466 – 1468, Pièces justificatives de dépenses par Mathurin Beuget, Affaires militaires.

CC 431, Comptabilité communal, 1466 – 1468, Pièces justificatives de dépenses par Mathurin Beuget, Dons gracieux.

CC 440, Comptabilité communal, 1470 – 1472, Pièces justificatives de dépenses par Jean Girard, Dons gracieux.

CC 455, Comptabilité générale pièces justificatives dépenses de Barthélemy Berthet, Dons gracieux.

CC 512, Comptabilité communal, 1483 - 1493, Pièces justificatives de dépenses par Guillaume Dublet, Voyages, missions et ambassades dans l'intérêt de la ville de Lyon.

CC 527-2, Comptabilité communal, 1493 – 1494, Pièces justificatives de dépenses par Jacques de Baileux, Dons gracieux.

CC 529, Comptabilité communal, 1495 – 1496, Pièces justificatives de dépenses par Jacques de Baileux, dons gracieux offerts par la ville.

CC 611, Comptabilité communal, 1511 – 1512, Pièces justificatives de dépenses par Jacques de Baileux, Dons gracieux offerts par la ville.

CC 631, Comptabilité communal, 1514 – 1515, Pièces justificatives de dépenses par Jacques de Baileux, Dons gracieux offerts par la ville.

CC 648, Comptabilité communal, 1516 – 1517, Pièces justificatives de dépenses par Philibert de Villars, Dons gracieux offerts par la ville.

FF 709 n° 1, Procès soutenus par la ville, 1445-1596, Tailles : procès contre les habitants du plat pays. Exemptions de tailles : procès contre Antoine Leviste (1452)

Archives de Paris

Histoire généalogique des conseillers au Parlement de Paris jusqu'en 1712, ms 6AZ900, tome 27
Reproduction numérique :
http://doc.geneanet.org/registres/zoom.php?idcollection=4289&r=1&Larg=1280&Haut=800.

Bibliothèque nationale de France, Paris

ms. Fr. 12579, *Le Roman de Ponthus et Sidoine*, XVe siècle
Reproduction numérique :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90633050/f1.planchecontact.r=raguier.langEN.

SOURCES IMPRIMEES

Béchu (Claire), Greffe (Florence), Pébay (Isabelle), *Minutier central des notaires de Paris, Minutes du XVe siècle de l'étude XIX, inventaire analytique*, avant-propos par Jean Favier, Paris, Archives nationales, 1993.

Boileau, Etienne, *Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIIIe siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, publié par René de Lespinsasse et François Bonnardot, Paris, Imprimerie nationale, 1879.
URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110190t.r=BOILEAU+METIERS.langEN

Guigue (Georges), Laurent (Jacques), *Obituaires de la Province de Lyon*, tome I, sous la direction d'Henri Omont et Clovis Brunel, Paris, Imprimerie Nationale, 1951.

« Inventaire des Livres qui sont en la librairie du chasteau de Molins (Mss. Dupuy, vol. 488, f° 210 r°) », dans *Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. 231-258

« Inventaire des Meubles estans en la maison de Monseigneur le duc de Bourbonnois et d'Auvergne, estant en sa ville d'Aigueperce, le dit inventaire commencé le jeudi XVIIIe jour de Novembre l'an mil cinq cens et sept » (BnF, ms Saint-Victor, 1114, f° 355-361) » dans *Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. 213-230 .

Le Livre du vaillant des habitants de Lyon en 1388, Edouard Philipon éditeur, Lyon, Impression de M. Audin et Cie., 1927.

Popoff (Michel), *Prosopographie des gens du Parlement de Paris (1266-1753) d'après les ms. Fr. 7553, 7554, 7555, 7555bis conservés au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Références, 1996.

Raunié (Emile), *Epitaphier du vieux Paris ; Receuil général des inscriptions funéraires des églises, couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Tome IV (Saint-Eustache – Sainte-Geneviève-la-Petite, n°S 1512 à 2053), Paris, Imprimerie nationale, 1914.

Répertoire analytique et chronologique de la correspondance de Guillaume Budé, édité par Louis Delaruelle, Toulouse et Paris, Edouard Privat et Edouard Conrély et Cie., 1907.

Verlet (Hélène), *Epitaphier du Vieux Paris, Recueil général des inscription funéraires des églises couvents, collèges, hospices, cimetières et charniers depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Tome IX, Saint-Merry. Saint-Nicolas du Louvre,* Paris, Editions des musées de la Ville de Paris, 1997.

SOURCES LITTERAIRES IMPRIMEES

Barthélemy l'Anglais, *Le propriétaire en françoys*, traduit par Jean Corbichon et Pierre Ferget, imprimé à Lyon par Mathieu Huss en 1491, Cambridge (Etats-Unis): Omnisys, 1990.

Carmina Burana, textes choisis, introduction, traduction, notes et bibliographie par A. Micha, F. Joukovsky et P. Bühler, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002.

Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux*, édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris, traduction, présentation et notes de Jean-Claude Mühlethaler, Collection Lettres gothiques dirigée par Michel Zink, Paris, Librairie Générale française (Livre de Poche), 1992.

Chartier (Alain), *Bréviaire des nobles*, Paris, Guillaume Nyverd, vers 1515.

Chartier (Alain), *Le Bréviaire des nobles,* édité par W. H. Rice dans « Deux poèmes sur la chevalerie, le *Bréviaire des nobles* d'Alain Chartier et le *Psautier des vilains* de Michault Taillevent », *Romania,* t. LXXV, 1954, p. 66-82.

Chastellain (George), Robertet (Jean), Montferrant (Jean de), *Les Douze Dames de rhétorique*, édition critique établie par David Cowling, Genève, Librairie E. Droz, 2002.

Chaucer (Geoffrey), *The Canterbury Tales. The Age of Chaucer*, 2nde édition, William Frost (éd.), Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, Inc., 1964.

Chaucer (Geoffrey), *Les contes de Canterbury et autres œuvres*, traduits et commentés par André Crépin, J.-J.Blanchot, F. Bourgne, G. Bourquin, D. S. Brewer, H. Dauby, J. Dor, E. Poulle, J. I. Wimsatt, avec la collaboration d'Anne Wéry, Paris, Robert Laffont, 2010.

Les Enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978

Erasme, *Le Mariage*, traduction nouvelle par Victor Develay, 2e édition, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872.

Erasme (Didier), « *Colloquia : Conivgivm* », *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, édité par L.-E. Halkin, F. Bierlaire, R. Hoven, volume I, tome 3, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1972, p. 301-313.

Erasme (Didier), « *Encomivm Matrimonii* », *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, édité par J.-C. Margolin, volume I, tome 5, Amsterdam & Oxford, North Holland Publishing Company, 1975, p. 333-417.

Erasme (Didier), *Déclamation des louenges de mariage*, traduction de l'*Encomium matrimonii* par Louis de Berquin, facsimile de l'édition de 1525, introduction, notes et commentaires par Émile V. Telle, Genève, Librairie E. Droz, 1976.

Erasme (Didier), *De Pueris. De l'éducation des enfants »,* Traduction de *De Pueris* de Pierre Salat, Introduction et notes Bernard Jolibert, Paris, Editions Klincksieck, 1990.

J. Gerson, « *Adorabunt eum*…[Pour tant que sans vraye et devote religion] », *Œuvres complètes*, VII-2, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1968, p. 519-538.

J. Gerson, « *Diligite iustitiam…* [Ames justice et la gardes] », prononcé av. le 5 ou 12 mai 1408, *Œuvres complètes,* VII-2, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1968, p. 598-615

J. Gerson, « *Rex in sempiternum vive*… [O roi très noble et excellent] », prononcé le 4 septembre 1413, *Œuvres complètes*, VII-2, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1968, p. 1005-1030.

J. Gerson, « *Vivat rex*…[Vive le roy] », prononcé le 7 novembre 1405, *Œuvres complètes*, VII-2, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1968, p. 1137-1185

J. Gerson, « Onze ordonnances », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 55-57

J. Gerson, « Dialogue spirituel », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 158-161.

J. Gerson, « Discours sur l'excellence de la Virginité », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 416-421.

J. Gerson, « Considerations sur saint Joseph », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 63-94.

J. Gerson, « Aultres Considerations sur saint Joseph », *Œuvres complètes,* VII-1, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 94-99.

J. Gerson, « *Poenitemini…* De la chasteté conjugale » [n° 374 et n° 375], *Œuvres complètes,* VII-2, Mgr. P. Glorieux (éd.), Paris, Desclée & Cie, 1968, p. 857-865.

Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle), Edition critique avec Introduction deCornelis De Boer (Cornelis), Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1954.

Gringore (Pierre), *Les Entrées royales de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, édité par Cynthia J. Brown, Genève, Librairie E. Droz, 2005.

Jurgens (Madeleine), *Documents du Minutier Central des Notaires de Paris : Inventaires après décès*, *(1483-1547)*, tome I, avant propos par Jean Favier, Paris, Archives Nationales, 1982.

Juvenel des Ursins (Jean), *Ecrits politiques*, Tome I, P. S. Lewis et Anne-Marie Hayez (éd. scientifiques), Paris, Librairie C. Klincksieck,, 1978.

Juvenel des Ursins (Jean), *Ecrits politiques*, Tome II, P. S. Lewis et Anne-Marie Hayez (éd. scientifiques), Paris, Librairie C. Klincksieck, 1985.

Le Chapelain (André), *Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 2002.

Le Livre de Clériadus et Méliadice, Paris : Michel Le Noir, 1514,
URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86001190.r=cl%C3%A9riadus.langEN

Le Livre des Echecs amoureux, Anne-Marie Legaré, éditeur scientifique avec la collaboration de Françoise Guichard Tesson et Bruno Roy, Paris, Editions du Chêne, 1991.

Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles, publié d'après les manuscrits de Paris et de Londres par M. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, Libraire, 1854.

Le Mesnagier de Paris, texte édité par Georgina E. Brereton et Janet M. Ferrier, Traduction et notes par Karin Ueltschi, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

Lorris (Guillaume de), Meun (Jean de), *Le Roman de la Rose*, texte mis en français moderne par André Mary, Paris, Gallimard, 1960.

Lorris (Guillaume de), Meun (Jean de), *The Romance of the Rose*, traduit et annoté par Charles Dahlberg, 3e édition, Princeton, Princeton University Press, 1995.

The Love Songs of the Carmina Burana, traduit du latin par E. D. Blodgett and Roy Arthur Swanson, New York & Londres, Garland Publishing, Inc., 1987.

Montaigne (Michel de), *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Editions Gallimard, 2007.

Pisan (Christine de), *Le Livre de la Paix*, édition critique avec notes et introduction par Charity Cannon Willard (éd.), 's-Gravenhage, Mouton & Co., 1958.

Pisan (Christine de), *The Book of the City of Ladies*, traduit par Earl Jeffrey Richards, préface de Marina Warner, New York, Persea Books, 1982.

Pisan (Christine de), *Le Livre des trois vertus,* édition critique avec introduction et notes par Charity Cannon Willard et Eric Hicks, Paris, H. Champion, 1989.

Pisan (Christine de), *Le livre du corps de policie*, édition critique avec introduction, notes et glossaire par Angus J. Kennedy, Paris, H. Champion, 1998.

Pisan (Christine de), *L'Epître d'Othéa*, préface de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, traduction d'Hélène Basso, deux volumes, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

Querelle de la Rose : Letters and Documents, traduit par Baird, James L. et Kane, John R., Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978.

Le Roman de Ponthus et Sidoine, édition critique de Marie-Claude de Crécy, Genève, Librairie E. Droz, 1997.

Saint Augustine, « The Good of Marriage (*De bono coniugali*), traduit par Charles T. Wilcox, dans *The Writings of Saint Augustine*, volume 15, New York, The Fathers of the Church, 1955, p. 3-51.

Saint Louis, « A sa chière et amée fille Ysabel royne de Navarre, salut et amour de père », dans *Les Enseignements d'Anne de France*, A.-M. Chazaud (éd.), Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. xx-xxvii.

Saint-Gelais (Octovien de), *Le Séjour d'honneur*, édition critique, introduction et notes par Frédéric Duval, Genève, Librairie E. Droz, 2002.

Seyssel (Claude de), *La Monarchie en France et deux autres fragments politiques*, textes établis et présentés par Jacques Poujol, Paris, Librairie d'Argences, 1961.

Sherry (Richard), *A Treatise of Schemes and Tropes (1550) by Richard Sherry and his Translation of The Education of Children by Desiderius Erasmus*, a facsimile reproduction with an introduction and index by Herbert W. Hildebrandt, Gainesville (Etats-Unis), Scholars' Facsimiles and Reprints, 1961.

BIBLIOGRAPHIE

Ackerman (Phyllis), « The *Lady and the Unicorn* », *Burlington Magazine*, Tome 66, janvier 1935, p. 35-36.

Albrecht (Uwe), « Maison forte et maison de plaisance : Le Château français à l'époque de Louis XI », dans *La France de la fin du XV^e siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, sous la direction de B. Chevalier & P. Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 215-220.

Alexander (Jonathan J. G.), « *Labeur* and *Paresse*: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor », *Art Bulletin*, vol. 72, n° 3 (septembre 1990), p. 436-452, URL : URL: http://www.jstor.org/stable/3045750, consulté le 3 mars 2009.

Alexander (Jonathan J. G.), « Chastity, Love and Marriage in the Margins of the Wharncliffe Hours », dans *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honor of Margaret M. Manion*, Bernard J. Muir (éd.), Exeter, University of Exeter Press, 2002, p. 201-220.

Alexandre-Bidon (Danièle), « Images du père de famille au Moyen Age », *Cahiers de Recherches médiévales (XIII^e- XV^e s.)*, volume IV, année 1997 « Être père à la fin du Moyen Age » sous la direction de Didier Lett, p. 41-60.

Anderson (Bonnie S.), Zinsser (Judith P.), *A History of Their Own : Women in Europe from Prehistory to the Present*, Volume I, New York & Oxford, Oxford University Press, 2000.

Anderson (Wendy L.), « Gerson's Stance on Women », dans *A Companion to Jean Gerson*, Brian Patrick McGuire (éd.), Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 293 – 315.

Androuet du Cerceau (Jacques), *Les plus excellents bastiments de France,* deux volumes, Paris, 1579.
http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/LES1594.pdf (premier volume)
http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/LES1595.pdf (second volume)

Asselberghs (Jean-Paul), *La tapisserie tournaisienne au XV^e siècle*, catalogue de l'exposition, Tournai, 1967.

Asselberghs (Jean-Paul), *Les Tapisseries flamandes aux Etats-Unis d'Amérique*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1974.

Aubert (Marcel), Chastel (André), Grodecki (Louis), Gruber (Jean-Jacques), Lafond (Jean), Mathey (François), Taralon (Jean), Verrier (Jean), *Le Vitrail français*, sous la haute direction du Musée des Arts Décoratifs de Paris, Paris, Editions des Deux Mondes, 1958.

Autrand (Françoise), « Offices et officiers royaux en France sous Charles VI », *Revue historique*, t. CCXLII, 1969, p. 285-338, URL : http://www.jstor.org/stable/40952819, dernière consultation le 6 juin 2012.

Autrand (Françoise), « L'Image de la noblesse en France à la fin du moyen âge. Tradition et nouveauté », *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-Rendus*, avril-juin 1979, p. 340-354.

Autrand (Françoise), *Naissance d'un grand corps de l'État: les gens du Parlement de Paris, 1345-1454*, Paris, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, 1981.

Avril (François), « Le destinataire des Heures "Vie à mon désir" : Simon de Varie », *Revue de l'art*, vol. 67, n° 1, 1985, p. 33-44.

Avril (François), « Simon de Varie, Patron of the Hours », dans Marrow (James H.), *The Hours of Simon de Varie*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1994, p. 111-144.

Avril (François), *Jean Fouquet : Peintre et enlumineur du XV^e^ siècle*, catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque nationale de France, 25 mars – 22 juin 2003, Paris, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2003.

Avril (François), Reynaud (Nicole), *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520* catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque Nationale, 16 octobre 1993 – 16 janvier 1994, 2^e^ édition revue et corrigée, Paris, Flammarion-Bibliothèque Nationale de France, 1995.

Bailey (Meridee L.), « In Service and at Home: Didactic Texts for Children and Young People, c. 1400-1600 », *Parergon*, volume 24, n° 2, 2007, p. 23-46.

Baird (Joseph L.), Kane (John R.), « *La Querelle de la Rose* : In Defense of the Opponents », *French Review*, n° 48, 1978, p. 28-307.

Baloche (Abbé C.), *Eglise Saint-Merry de Paris. Histoire de la paroisse et de la collégiale 700-1910*, deux volumes. Paris, H. Oudin, 1911.

Battistini (Matilde), Impelluso (Lucia), Zuffi (Stefano), *Le Portrait*, traduit de l'italien par Ida Giordano, Paris, Editions Gallimard, 2001.

Bayer (Andrea) (éd.), *Art and Love in Renaissance Italy*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008

Beaune (Colette), « Mourir noblement à la fin du Moyen Age », dans *La Mort au Moyen Age,* colloque de l'Association des Historiens médiévistes français réunis à Strasbourg en juin 1975, Strasbourg, Librairie Istra, p.125-143.

Beaune (Colette), Lequain (Elodie), « Femmes et histoire en France au XVe siècle : Gabrielle de la Tour et ses contemporains », *Médiévales,* 38, printemps 2000, p. 111-136.

Beer (Jeanette), «An early predecessor to "La Querelle de la *Rose*" », dans *Contexts and Continuities*, Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac, edted by Angus J. Kennedy, Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw and Catherine M. Müller, Glasgow, University of Glasgow Press, 2002, p. 43-50.

Beichner (Paul E.), « The Grain of Paradise », *Speculum*, vol. 36, n° 2, April 1961, p. 302-307, URL: http://www.jstor.org/stable/2847795, consulté le 25 novembre 2009.

Bell (Susan Groag), « Christine de Pizan (1364-1430) : Humanism and the Problem of a Studious Woman », *Feminist Studies*, vol. 3, n° 3/4, 1976, p. 173-184.

Bell (Susan Groag), « Medieval Women Book Owners : Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture », *Signs*, vol. 7, n° 4, été 1982, p. 742-768, URL : http://www.jstor.org/stable/3173638, consulté le 3 mars 2009.

Bell (Susan Groag), « A lost tapestry : Margaret of Austria's *Cité des Dames*, dans *Une Femme de lettres au Moyen Age : Etudes autour de Christine de Pizan*, Liliane Dulac et Bernard de Ribémont (éd.), Orléans, Paradigme, 1995, p. 449-467.

Bell (Susan Groag), « The lost tapestries of the *Cietie of Dammys* in Scotland », dans *Contexts and Continuities : Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow, 21-27 July 2000) Published in Honour of Liliane Dulac*, Angus J. Kennedy (éd.), Glasgow, University of Glasgow Press, 2002, p. 51-64

Bell (Susan Groag), *The Lost Tapestries of the* City of Ladies, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2004.

Belozerskaya, Marina, « Good dog : model canines in Renaissance manuscripts », *Tributes in Honor of James H. Marrow : Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Jeffrey H. Hamburger and Anne S. Kortweg (éds.), London, Harvey Miller, 1996, p. 65-74.

Belting (Hans), *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, traduit par Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Bennett (Anna Gray), *Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museum of San Francisco*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco & Chronicle Books, 1992.

Bentley-Cranch (Dana), « A Sixteenth-century Patron of the Arts, Florimond Robertet, Baron d'Alluye and his "Vierge ouvrante" », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, tome 50, n° 2, 1988, p. 317-333.

Bentley-Cranch (Dana), « The Château of Beauregard and the Robertet Family », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, tome 49, n° 1, 1987, p. 69-81.

Bertrière (Simone), *Les Reines de France au temps des Valois : Le beau XVI^e siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1994.

Berty (Adolphe), Legrand (Henri), Tisserand (Lazare-Maurice), *Topographie historique du vieux Paris. Région occidentale de l'Université*, Paris, Imprimerie Nationale, 1887.

Beurrier (Père Louis), *Histoire du monastère et couvent des Pères célestins de Paris contenant ses antiquités et privilèges, ensemble les tombeaus et epitaphes avec le testament de Louys duc d'Orléans*, Paris, la Veuve Pierre Chevalier, 1634.

Blanchard (Joël), « L'entrée du poète dans le champ politique au XV^e siècle », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 41^e année, n° 1, janvier-février 1986, p. 43-61.
URL: http://www.jstor.org/stable/27583230, consulté, le 14 juillet 2011.

Bleyerveld (Yvonne), « Powerful Women, Foolish Men. The Popularity of the "Power of Women" Topos in Art », dans *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Leuven, Brepols, 2005, p. 166-75.

Bloch (Marc), *La Société féodale*, 5^e édition, Paris, Albin Michel, 1968.

Blois (Guy), « Noblesse et crise des revenus seigneuriaux en Franc au XIV^e^ et XV ^e^ siècles : Essai d'interprétation », dans *La Noblesse au Moyen Age : XI^e^-XV^e^ siècles : Essais à la mémoire de Robert Boutruche*, P. Contamine (ed.), Paris, Presses Universitaries de France, 1976, p. 219-233.

Bohler (Danielle), « Père, mère et filles : les gestes du désir dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* », *Cahiers de Recherches médiévales* (*XIII^e^-XV^e^ s.),* volume IV, année 1997, « Etre père à la fin du Moyen Age », sous la direction de D. Lett, p. 71-80.

Boinet (Amédée), *Les Eglises parisiennes, Moyen Age et Renaissance*, Paris, CNRS/Les Editions de Minuit, 1958.

Boornstein (Diane), *The Lady in the Tower. Medieval Courtesy Literature for Women,* Hamden, Archon Books, 1983.

Borer (Alain), Bon (Cécile), *L'œuvre gravée d'Albrecht Dürer*, Paris, Bookking International, 1994.

Bos (Agnès), *Les Eglises flamboyantes de Paris, XVe – XVIe siècles*, Paris, Editions A. et J. Picard, 2003.

Boucher (François), *A History of Costumes in the West*, Londres, Thames & Hudson, 1967.

Boudet (Jean-Patrice), « La *Dame à la licorne* et ses sources médiévales d'inspiration », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, séance du 10 février 1999, p. 61-78.

Boudet (Jean-Patrice), « Jean Gerson et le *Dame à la licorne* », dans *Religion et Société Urbaine au Moyen Âge : Études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, réunies par Patrick Boucheron et Jacques Chiffoleau, Paris : Publications de la Sorbonne, 2000, p. 551-562.

Boudon (Françoise), Chastel (André), Couzy (Hélène), Hamon (Françoise), *Système de l'architecture urbaine : Le Quartier des Halles à Paris*, deux volumes, Paris, Editions du CNRS, 1977.

Bourassin (Emmanuel), *Pour Comprendre le XV^e^ Siècle*, Paris, Éditions Tallandier, 1989.

Bresc (Henri), « L'Europe des villes et des campagnes (XIIIe-XVe siècles) », dans *Histoire de la famille* sous la direction d'André Burguière, Chistiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen, Françoise Zonabend, Paris, Armand Colin, 1986, p. 385-419.

Brown (Clifford M.), « "Une Nostre-Dame de Pitié… de la main du grand Miquel-Ange" : A Lost Painting Attributed to Michelangelo in the 1532 Inventory of the Château de Bury », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, tome 43, n° 1, 1981, p. 159-163.

Brown (Cynthia J.), « Textual and Iconographical Ambivalence in the Late Medieval Representation of Women », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, volume 81, n° 3, Autumn 1999 *Text and Image: Studies in the French Illustrated Book from the Middle Ages to the Present Day*, David J. Adams (éd.) et Adrian Armstrong (éd.), p. 205-239.

Brown (Cynthia J.), Introduction aux *Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)* de Pierre Gringore, édité par Cynthia J. Brown, Genève,Droz, 2005, p. 11-106.

Bruel (Marie-Elisabeth), « Les Tapisseries de la *Dame à la licorne*, une représentation des vertus allégoriques du *Roman de la Rose* », *Gazette des Beaux-Arts*, tome 136, livraison 1583, décembre 2000, p. 215-232.

Brun (Laurent), Bouchet (Florence), Modena (Serena), Mühlethaler (Jean(Claude), « Alain Chartier », dernière mise à jour 12 août 2012, http://www.arlima.net/ad/alain_chartier.html.

Brun (Laurent), Bonicoli (Louis-Gabriel), Cavagna (Mattia), Delsaux (Olivier), Dulac (Liliane), Falleiros (Barbara), McWebb (Christine), Miñano (Evelio), Modena (Serena), Naegle (Gisela), Ribémont (Bernard), Roch (Danielle), Schmitz (Max), Schulze-Busacker, (Elisabeth), Slerca (Anna), « Christine de Pisan », dernière mise à jour 22 septembre 2012,http://www.arlima.net/ad/christine_de_pizan.html.

Brun (Laurent), Modena (Serena), « Jean Gerson », dernière mise à jour 26 juin 2012, http://www.arlima.net/il/jean_gerson.html.

Brun (Laurent), Hartau (Johannes), Naegle (Gisela), « Le mesnagier de Paris », dernière mise à jour 4 décembre 2011, http://www.arlima.net/mp/mesnagier_de_paris.html.

Buettner (Brigitte), « Profane Illuminations, Secular Illusions : Manuscripts in Late Medieval Courtly Society », *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 1 (mars 1992), p. 75-90, URL : http://www.jstor.org/stable/3045851, consulté le 28 novembre 2011.

Buettner (Brigitte), *Boccaccio's* Des cleres et nobles femmes *: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, Seattle, University of Washington Press/College Art Association, 1996.

Burguière (André, éd.), Klapisch-Zuber (Chistiane, éd.), Segalen (Martine, éd.), Zonabend (Françoise, éd.), *Histoire de la famille*, Paris, Armand Colin, 1986.

Burin (Elizabeth), *Manuscript Illumination in Lyons 1473-1530*, Turnhout, Brepols, 2001.

Cahiers de Recherches médiévales (XIII^e^- XV^e^ s.), volume IV, année 1997 « Être père à la fin du Moyen Age » sous la direction de Didier Lett.

Camille (Michael), *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1998.

Campbell (Lorne), « The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century », *Burlington Magazine*, vol. 118, n° 877 (avril 1976), p. 188-198.

Campbell (Lorne), « Rogier van der Weyden et la tapisserie », dans *Rogier van der Weyden, 1400-1464 : Maître des passions*, sous la direction de Lorne Campbell et Jan Van der Stock, Louvain : Davidsfonds Uitgeverij, 2009, p. 238-250.

Caron (Marie-Thérèse), *La Noblesse dans le duché de Bourgogne, 1315-1477*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

Casagrande (Carla), « The Protected Woman, » traduit par Clarissa Botsford, dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, Klapisch-Zuber, Christiane (ed.), Cambridge (Etats-Unis), The Bellknap Press, 1992, p. 70-104.

Cassagnes-Brouquet (Sophie), *Louis XI, ou le mécénat bien tempéré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Cavallo (Adolfo Salvatore), *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, deux vols., Boston, Museum of Fine Arts, 1967.

Cavallo (Adolfo Salvatore), *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, Inc., 1993.

Caviness, Madeline H., « Patron or Matron ? A Capetian Bride and a Vade Mecum made for her Marriage Bed », *Speculum*, vol. 68, n° 2, avril 1993, p. 333-362, URL : http://www.jstor.org/stable/2864556, consulté le 20 décembre 2010.

Cazenave (Michel), Poirion (Daniel), Strubel (Armand), Zink (Michel), *L'Art d'Aimer au Moyen Age*, Paris, Éditions du Félin/Philippe Lebaud, 1997.

Chabannes (Henri de), *Histoire de la maison de Chabannes*, 4 volumes, Dijon, Jobard, 1915.

Champion (Pierre), *François Villon, sa vie et son temps,* deux tomes, Paris, Honoré Champion, Editeur, 1913.

Chastel, André, « Les Vestiges de l'hôtel Le Gendre et le véritable hôtel de la Trémoïlle », *Bulletin Monumental,* CXXIV, 1966, p. 129-165.

Chaudronneret (Marie-Claude (éd.)), *Les artistes étrangers à Paris : De la fin du Moyen Age aux années 1920*, Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Berne, Peter Lang SA, 2007.

Chazaud (A.-M.), Introduction aux *Enseignements d'Anne de France,duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Susanne de Bourbon*, A.-M. Chazaud, éd., Marseille, Lafitte Reprints, 1978, p. I-XIX.

Chevalier (Bernard), « Du Droit d'imposer et de sa pratique. Finances et financiers du roi sous le règne de Charles VIII, » *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Age*, Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, édités par Joël Blanchard, postface de Philippe Contamine, Paris, Picard Éditeur, 1995, p. 33-47.

Chevalier (Bernard), *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514) : un cardinal-ministre au début de la Renaissance : marchand, financier, homme d'État et prince de l'Église*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Chevalier (Bernard), Contamine Philippe) (dir.), *La France de la fin du XV^e^ siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

Classen (Albrecht) (éd.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2005.

Coffinet (Julien), *Arachné ou l'art de la tapisserie*, Genève, H. Struder, 1971.

Constant d'Yanville, (H.), *Chambre des Comptes de Paris. Essais historiques et chronologiques, privilèges et attributions nobiliaires et armorial*, Paris, Dumoulin, 1866-1875. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57243060.r=yanville+comptes.langEN.

Contamine (Philippe), (éd.), *La Noblesse au Moyen Age : XI^e^-XV^e^ siècles : essais à la mémoire de Robert Boutruche*, Paris, Presses Universitaries de France, 1976.

Contamine (Philippe), « L'Etat et les aristocraties, » *L'Etat et les aristocraties : XII^e^-XVII^e^ siècle France, Angleterre, Ecosse*, textes réunis par Philippe Contamine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 11- 26.

Contamine (Philippe, éd.), *Des Pouvoirs en France 1300/1500*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992.

Contamine (Philippe), « Guerre, fiscalité royale et économie en France (deuxième moitié du XV^e^ siècle), » *Des Pouvoirs en France 1300/1500*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992, p. 123-130.

Contamine (Philippe), « Pouvoir et vie de cour dans la France du XV^e^ siècle : les mignons », *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-Rendus*, avril-juin 1994, p. 541-554.

Contamine (Philippe), *La Noblesse au Royaume de France de Philippe le Bel à Louis XII*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Contamine (Philippe), « Le *Quadriloge invectif* d'Alain Chartier (1422) : œuvre littéraire ou écrit de circonstance », communication non-publiée présentée le 15 septembre 2011 lors du colloque *Au-delà des miroirs : la littérature politique dans la France de Charles VI et Charles VII*, Université Paul Verlaine-Metz, le 15 et 16 septembre 2011

Cowling (David), Introduction aux *Douze dames de rhétorique* de Georges Chastellain, Jean Robertet et Jean de Montferrat, édition critique établie par David Cowling, Genève, Librairie Droz, S.A., 2002.

Cousins (A. D.), « Humanism, Female Education, and Myth : Erasmus, Vives, and More's 'To Candidus' », *Journal of the History of Ideas*, vol. 65, n° 2 (April 2004), p. 213-230. Stable URL : http://www.jstor.org/stable/3654207, consulté le 17 10 2011.

Crick-Kuntziger (Marthe), « La Tapisserie bruxelloise au XV^me^ siècle », dans *Bruxelles au XV^me^ siècle*, Bruxelles, Editions de la Librairie Encyclopédique, 1953, p. 85-102.

Crick-Kuntziger (Marthe), « Un Chef-d'oeuvre inconnu de Maître de la *Dame à la licorne* », *Revue Belge d'archéologie et d'Histoire de l'Art*, Volume 23, 1954, p. 3-20.

Curry (Anne, éd.), Matthew (Elizabeth, éd.), *Concepts and Patterns of Service in the Later Middle Ages*, Woodbridge (UK) & Rochester (NY), The Boydell Press, 2000.

Dahlberg (Charles), Introduction au *Romance of the Rose* de Guillaume de Lorris, Jean de Meun, traduit et annoté par Charles Dahlberg, 3^e^ édition, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 1-27.

Davenport (Anne), « Is There a Sixth Sense in the *Lady and the Unicorn* Tapestries ? », *The New Arcadia Review*, vol. 4, 2011. http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/4/is_there_a_sixth_sense/.

Daly (Kathleen), « Private Vice, Public Service ? Civil Service and *Chose Publique* in Fifteenth-century France, » dans *Concepts and Patterns of Service in the Later Middle Ages*, Anne Curry & Elizabeth Matthew (éd.), Woodbridge (UK) & Rochester (NY), The Boydell Press, 2000, p. 99-118.

Davy (Marie-Madeleine), *L'oiseau et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1992.

Dayras (Maurice), « Réflexions sur les origines de la tenture de la « Dame à la licorne », *Actes du quatre-vingt-huitième congrès national des sociétés des savantes*, *Clermont Ferrand, 1963, Section d'archéologie,* Paris, Ministère de l'Education nationale, Comité des travaux historiques et scientifiques,Imprimerie nationale, 1965, p. 311-44.

De Boer (Cornelis), Introduction à l'*Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle). Edition critique avec Introduction*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1954.

De Clercq (Wim), Dumolyn (Jan) Haemers (Jelle), « "Vivre Noblement" : Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders », *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 38, n° 1, 2007, p. 1-31.

Decu Teodorescu (Carmen), « La Tenture de la *Dame à la licorne*. Nouvelle lecture des armoiries », *Bulletin monumental*, Tome 168-4, 2010, p. 355-367.

Delaborde (Henri-François), « Le texte primitif des Enseignements de saint Louis à son fils », *Bibliothèque de l'école des chartes,* 1912, tome 73, p. 73-100.

Delahaye (Elisabeth), *La Dame à la licorne*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

Delaunay (Isabelle), *Echanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris (vers 1480-1500)*, thèse sous la direction du professeur Fabienne Joubert, Paris, Université de Paris-IV La Sorbonne, 2000.

Delisle (Léopold), *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, D. Morgand, 1910.

Delmarcel (Guy), *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Tielt, Lannoo Uitgeverij, 1999.

Delumeau (Jean, éd.) et Roche (Daniel, éd), *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2e édition, Paris, Larousse-HER, 2000.

De Vos (Dirk), *Hans Memling, l'œuvre complet*, Anvers, Fonds Mercator/Editions Albin Michel, 1994.

Dictionnaire des lettres françaises, *le Moyen Age*, sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992.

Dictionnaire des lettres françaises, *le XVIe siècle*, sous la direction de Michel Simonin, Paris, Fayard, 2001

Duby (Georges), *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève, Skira, 1966.

Duby (Georges), *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.

Duits (Rembrandt), « The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62, 1999, p. 60-92. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/751383, consulté le 01 novembre 2010.

Dulac (Liliane, éd.), Ribémont (Bernard de, éd.), *Une Femme de lettres au Moyen Age : Etudes autour de Christine de Pizan*,, Orléans, Paradigme, 1995

Dupont-Ferrier (Gustave), *Études sur les institutions financières à la fin du moyen âge*, deux volumes, Paris, Firmin-Didot, 1930.

Durant (Will), *The Renaissance. A HIstory of Civilization in Italy from 1304 – 1576 A. D.*, New York, Simon & Schuster, 1981.

Duret-Robert (François), « La Dame à la Licorne », *Connaissances des Arts*, juillet 1974, p. 27-35.

Eichberger (Dagmar), « The *Tableau Vivant* – an Ephemeral Art form in Burgundian Civic Festivities », *Parergon : Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, n.s. 6A, 1988, p. 37-64.

Eichberger (Dagmar), « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands, Art for Export and Pleasure », *Australian Journal of Art*, vol. 10, 1992, p. 23-43.

Eichberger (Dagmar), « Margareta of Austria : A Princess with Ambition and Political Insight », *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Leuven, Brepols Publishers, 2005, p. 48-55.

Elsig (Frédéric), *La Peinture en France au XV^e^ siècle,* Milan, 5 Continents Editions, 2004.

Emery, (Kent, Jr.), « Denys the Carthusian », dans *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*, Jorge J.E. Gracia et Timothy B. Noone (éd.), Oxford (UK), Blackwell Publishing, 2006.

Erlande-Brandenburg (Alain), « Chronique: La *Chasse à la licorne* et la *Dame à la licorne* », *Bulletin Monumental,* Tome 133-I, 1975, p. 88-90.

Erlande-Brandenburg (Alain), « Communication sur la tenture de la *Dame à la licorne* », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1977, p. 165-79.

Erlande-Brandenburg (Alain), « Hommage à Jean de Bruges », dans F. Muel, A. Ruais, C. de Mérindol, F. Salet, A. Erlande-Brandenburg, *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Association pour le développement de l'Inventaire Générale des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987, p. 283-289.

Erlande-Brandenburg (Alain), *La Dame à la Licorne*, Paris, Éditions de la réunion des Musées nationaux, 1989.

Evans (Joan), *Dress in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1952.

Falkenburg (Reindert L.), *The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, traduit de l'hollandais par Sammy Herman, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1994.

Famigilietti (Richard Carl), *Tales of the Marriage Bed from Medieval France (1300-1500)*, Providence, Picardy Press, 1992.

Fargeix (Caroline), *Les élites lyonnaises du XV^e^ siècle au miroir de leur langage: pratiques et representations culturelles des conseillers de Lyon d'après les registres de deliberations consulaires*, Paris, De Boccard, 2007.

Favier, Jean, *Dictionnaire de la France médiévale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993.

Favis (Roberta Smith), *The Garden of Love in 15^th^-century Netherlandish and German Engravings : Some Studies in Secular Iconography in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, (thèse soutenue à l'Université de Pennsylvanie, 1974), Ann Arbor (MI), University Microfilms International, 1985.

Fédou (René), *Les Hommes de loi lyonnais à la fin du Moyen Âge*, Paris, Société d'Édition *Les Belles Lettres*, 1964.

Félibien, Dom Michel, *Histoire de la ville de Paris*, 5 volumes, Paris, Guillaume Desprez, 1725.

Ferrante (Joan M.), « The Education of Women in the Middle Ages in Theory, Fact and Fantasy », dans *Beyond their Sex: Learned Women of the European Past*, Patricia H. Labalme (ed.), New York & London, New York University Press, 1984.

Fleury (Antoine et Claude-Marie), *Le Château d'Arcy (Saône-et-Loire) et ses Seigneurs*, Mâcon, Protat Frères, Imprimeurs, 1917.

France 1500 : Entre Moyen Age et Renaissance, catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010 – 10 janvier 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

Franke (Birgit), « Female Role Models in Tapestries », dans *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Louvain, Brepols Publishers, 2005, p. 154-165.

Freeman (Margaret B.), *The Unicorn Tapestries*, 2^nd^ édition, New York, E.P. Dutton Inc. et le Metrpolitan Museum of Art, 1983.

Freigang (Christian, éd.), Schmitt (Jean-Claude, éd.), *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter/La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, préface de Werner Paravicini, Berlin, Akademie Verlag, 2005.

Friedman, (Alice T.), « The Influence of Humanism on the Education of Boys and Girls in Tudor England », *History of Education Quarterly*, vol. 25, n° 1 / 2 (Spring-Summer, 1985), p. 57-70, URL : http://www.jstor.org/stable/368891, consulté le 5 novembre 2010.

Fryde (Edmund), « Royal Fiscal Systems and State Formation in France from the 13th to the 16th century with some English comparisons », *Journal of Historical Sociology*, vol. 4, no. 3, septembre 1991, p. 236-87.

Garay (Martin), *L'église Saint-Merry*, Paris, Association pour la Culture par les Loisirs et le Tourisme, 1991.

Garrigou-Grandchamp (Pierre), *Demeures médiévales : Cœur de la cité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.

Gatouillat (Françoise), Leproux (Guy-Michel), Pillet (Elisabeth), « L'église Saint-Merry de Paris : un monument daté par ses vitraux », *Cahiers de la Rotonde*, Commission du Vieux Paris, 19, 1997, p. 47-114.

Gaussin (Pierre Roger), « Les Conseillers de Louis XI (1461-1483) » dans *La France de la fin du XV^e siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, under the dirction of B. Chevalier & P. Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 105-134.

Geisler Andrews (Christine), « The Boucicaut Masters », *Gesta*, vol. 41, n° 1, 2002, p. 29-38, URL : http://www.jstor.org/stable/767203, consulté le 24 février 2009.

Gendt (Anne-Marie de), *Stratégies éducatives pour nobles damoiselles : Le Livre du Chevalier de la Tour Landry*, thèse de doctorat, Groningen, Rijksuniversität, 1999.

Girel (Jack), « Les Balsac, seigneurs de Bagnols et Châtillon au XV^e siècle », *Châtillon et sa région : Histoire du département du Rhône*, Actes des journées d'études 1991, Lyon : Union des sociétés historiques du Rhône/Archives départementales du Rhône, 1992, p. 49-70.

Godefroy (Frédéric), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, 10 vols., Paris, F. Vieweg, 1881-1902, http://micmap.org/dicfro/chercher/dictionnaire-godefroy.

Gonthier (Nicole), « Une esquisse du paysage urbain lyonnais aux XIV^e et XV^e siècles », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 11^e congrès (Le paysage urbain au Moyen- Age), Lyon, 1980, p. 253-277, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_1261-9078_1981_act_11_1_1367, consulté le 27 septembre 2010.

Gonthier (Nicole), *Éducation et cultures dans l'Europe occidentale chrétienne (du XII^e au milieu du XV^e siècle*), Paris, Ellipses, 1998.

Gourlay (Kristina), « *La Dame à la licorne* : A Reinterpretation », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, Tome CXXX, septembre 1997, p. 47-72.

Gourlay (Kristina), « A Positive Representation of the Power of Young Women : The Malterer Embroidery Re-examined », dans *Young Medieval Women*, Katherine J. Lewis, Noël James Menuge et Kim M. Philips (éd.), Stroud (UK), Sutton Publishing, 1999, p. 69-102.

Gracia (Jorge J.E.), Noone (Timothy B.) (éditeurs), *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*, Oxford (UK), Blackwell Publishing, 2006.

Gregg (Joan Young), *Devils, Women, and Jews. Reflections of the Other in Medieval Sermon Stories*, Albany (Etats-Unis), SUNY Press, 1997.

Greimas (Algirdas Julien), *Dictionnaire de l'ancien français : Le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1995.

Grodecki (Catherine), « Le « Maître Nicolas d'Amiens » et la Mise au tombeau de Malesherbers : à propos d'un document inédit », *Bulletin monumental*, 154-III, 1996, p. 329-342.

Grodecki (Louis), Perrot (Françoise), Taralon (Jean), *Les Vitraux de la Région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais : Recensement des vitraux anciens de la France, volume I*, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978.

Guibaud (Caroline), Hartmann-Nussbaum (Simone), Jourdan (Geneviève), Monnet (Thierry), *Montbrison, un canton en Forez*, Lyon, Inventaire general du patrimoine culturel, Région Rhône-Alpes/Les editions Lieux Dits, 2008.

Guiffrey (Jules), *Histoire de la tapisserie en France,* volume I, dans *Histoire générale de la tapisserie* de Jules Guiffrey, Eugène Müntz et Adolphe Pinchart, Paris, Société Anonyme de Publications Périodiques, 1878-1885.

Guiffrey (Jules), « Nicolas Bataille, Tapissier parisien du XIVe siècle », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, volume X, 1884, p. 268-317.

Guiffrey (Jules), *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, Tours, Alfred Mame et fils, 1886.

Guillaume (Jean), « Le Château français du milieu du XV^{e} au début de XVI^{e} siècle : forme et sens », dans *La France de la fin du XV^{e} siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, under the dirction of B. Chevalier & P. Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 221-224.

Guillaume (Jean), « Le jardin mis en ordre : jardin et château n France du XVe au XVIIe siècle », *Architecture, jardin, paysage : L'environnement du château et de la ville aux XVe et XVIe siècles*, actes du colloque tenu à Tours du 1er au 4 juin 1992, études réunies par Jean Guillaume, Paris, Picard éditeur, 1999, p. 103-136.

Les Lyonnais dans l'histoire, sous la direction de J.-P. Gutton, Toulouse, Privat, 1985.

Hablot (Laurent), « Signe d'identité, déclaration d'amour ou contrat de mariage ? La place de la femme dans l'emblématique médiévale », *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Age et Renaissance : découvertes et nouvelles perspectives*, Journée d'études le jeudi 6 avril 2006, Institut International Erasme, Maison des Sciences Humaines du Nord-Pas-de-Calais, Université de Lille 3.

Hamburger (Jeffrey H., éd.), Kortweg (Anne S., éd.), *Tributes in Honor of James H. Marrow : Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, London, Harvey Miller, 1996

Hanska (Jussi), Dépée (Jean-Pierre), « La responsabilité du père dans les sermons du XIII^{e} siècle », *Cahiers de Recherches médiévales* (*XIII^{e}-XV^{e} s.),* volume IV, année 1997, « Etre père à la fin du Moyen Age », sous la direction de D. Lett, p. 81-96.

Harbison (Craig), « Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait », *Renaissance Quarterly*, volume 43, n° 2, été 1990, p. 249-291, URL : http://www.jstor.org/stable/2862365, consulté le 3 mars 2009.

Harouel (Jean-Louis), Barbey (Jean), Bournazel (Eric), Thibaut-Payen (Jacqueline), *Histoire des Institutions de l'Époque Franque à la Révolution*, 11e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

Harsgor (Mikhaël), *Recherches sur le personnel du conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, 3 volumes, thèse sous la direction de Roland Mousnier Paris, Université de Paris-IV La Sorbonne, 1972.

Harsgor (Mikhaël), « Maîtres d'un royaume : Le Groupe dirigeant français à la fin du XVe siècle, » dans *La France de la fin du XVe siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, sous la direction de Bernard Chevalier & Philippe Contamine, Paris : Editions du CNRS, 1985, p. 135-146.

Hentsch, Alice A., *De la littérature didactique du Moyen Age s'adressant spécialement aux femmes*, Dissertation inaugurale présentée à la Faculté de Philosophie de l'Université Frédéricienne de Halle-Wittenberg, Cambridge, Girton College Publication Fund, 1903.

Hérold (Michel), « Dans les coulisses de l'atelier : modèles et patrons à grandeur », dans *Vitraux parisiens de la Renaissance*, textes réunis par G.-M. Leproux, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1993, p. 172-177.

Hérold (Michel), « Le maître de la Vie de saint Jean-Baptiste : un nom de convention », dans *Vitraux parisiens de la Renaissance*, Paris, 1993, p. 62-81.

Hérold (Michel), « Aux sources de "l'invention" : Gauthier de Campes, peintre à Paris au début du XVIe siècle », *Revue de l'art*, n° 120, 1998-2, p. 29-57.

Hervier (Dominique), *Pierre Le Gendre et son inventaire après décès. Etude historique et méthodologique*, Paris, Editions Honoré Champion, 1977.

Hicks (Eric) (éd.), *Le Débat sur le 'Roman de la Rose*, Paris, Champion (Bibliothèque du XVe siècle, 43), 1977.

Hind (Arthur M.), *An Introduction to a History of Woodcut*, II, réédition, New York, Dover, 1963.

Holladay (Joan A.), « The Education of Jeanne d'Evreux : Personal Piety and Dynastic Salvation in her Book of Hours at the Cloisters », *Art History*, vol. 17, n° 4, December 1994, p. 585-611.

Hufton (Olwen), « Women in History. Early Modern Europe », *Past & Present*, N° 101, novembre 1983, p. 125-141.

Hughes (Diane Owen), « Regulating Women's Fashion, » dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (Etats-Unis), Bellknap Press, 1992, p. 136-158.

Huizinga (Johan), *The Autumn of the Middle Ages*, traduit de l'hollandais par Rodney J. Payton & Ulrich Mammizsch, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Huizinga (Johan), *L'Automne du Moyen Age*, traduit de l'hollandais par J. Bastin, Paris, Editions Payot, 1995.

Hutchison (Jane C., ed.), *The Illustrated Bartsch 8: Early German Artists*, New York, Abaris Books, 1980.

Hutchison (Jane C., ed.), *The Illustrated Bartsch 9 Parts 1 & 2: Early German Artists*, New York, Abaris Books, 1991.

Hyma (Albert), « Erasmus and the Sacrament of Matrimony », *Archiv für Reformationsgeschichte*, vol. 48, 1957, n° 1, p. 145-164.

Images de Jeanne d'Arc, sous la direction de Jean Maurice et Daniel Couty, Actes du Colloque de Rouen, 25-27 mai 1999, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Impelluso (Lucia), *La Nature et ses symboles*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Paris, Editions Hazan, 2004.

Isaac (Françoise), « Les Célestins de Paris. Etude historique et archéologique », *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1965 de l'Ecole Nationale des Chartes,* Paris, Ecole Nationale de Chartes, 1965, p. 43-50.

Jacob (R.), « Mobilité sociale et coutumes familiales dans la France du nord et dans les Pays-Bas méridionaux, », *Mariage et mobilité sociale au bas moyen âge*, 2e tirage, W. Prevenier (ed.), revu et corrigé par l'éditeur, actes du colloque organisé par l'Université de Gand le 18 avril 1988, Gand, FRFC, 1992, p. 40-59.

Janneau (Guillaume), *Evolution de la tapisserie*, Paris, Compagnie des arts photomécaniques, 1947.

Jarry (Madeleine), *La Tapisserie: des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1968.

Jeannot (Delphine), « Les livres d'Agnès, duchesse de Bourbon, » *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Age et Renaissance : découvertes et nouvelles perspectives,* Journée d'études, le jeudi 6 avril 2006, Institut International Erasme, Maison des Sciences Humaines du Nord-Pas-de-Calais, Université de Lille 3.

Jobé (Jospeh,ed.), Verlet, Pierre, Florisoone, Michel, Hoffmeister, Adolf, & Tabard, François, *The Art of Tapestry*, traduit par Peggy Rowell Oberson, London, Thames & Hudson, 1965.

Jolibert (Bernard), Introduction à *De Pueris : De l'éducation des enfants* de Didier Erasme, traduction de Pierre Salat, Paris, Editions Klincksieck, 1990, p. 7-32.

Jouanna (Arlette), *La France au XVIe siècle, 1493-1598*, 2e édition corrigée, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Jouanna (Arlette), Hamon (Philippe), Biloghi (Dominique), Le Thiec (Guy), *La France de la Renaissance*, Paris, Editions Robert Laffont, 2001.

Joubert (Fabienne), *La Tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

Joubert (Fabienne), « Les « tapissiers » de Philippe le Hardi », *Artistes, artisans et production*

artistique au Moyen Age, Actes du colloque tenu du 2 au 6 mai 1983 au CNRS/Université de Rennes II-Haute Bretagne, organisés et édités par X. Barral I Altet, Vol. III Fabrication et consommation de l'œuvre, Paris, Picard, 1990, p. 601-608.

Joubert (Fabienne), *La Tapisserie*, Tournhut, Brepols, 1993.

Joubert (Fabienne), « Le Moyen Age, un art nouveau », dans Fabienne Joubert, Amaury, Lefébure et Pascal-François Bertrand, *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, p. 8-75.

Joubert (Fabienne), « Création à deux mains : l'élaboration de la tenture de *l'Apocalypse d'Angers* », *Revue de l'Art*, 1996, n°114. p. 48-56, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1996_num_114_1_348294, consulté le 7 décembre 2011.

Joubert (Fabienne), « Les tapisseries de la fin du Moyen Age : commandes, destination, circulation », *Revue de l'art*, n° 120, 1998-2, p. 89-99.

Joubert (Fabienne), « La tapisserie », dans *Art et société en France au XV^{e} siècle*, sous la direction de Christiane Prigent, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 435-451.

Joubert (Fabienne), *La Tapisserie au Moyen Age*, Rennes : Editions Ouest France, 2000.

Joubert (Fabienne), « Introduction. '*Selon la devise et portraiture…'* : de l'idée d'une œuvre à sa réalisation », *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Age (XIII^{e} – XVI^{e} s.)*, textes réunis par Fabienne Joubert, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 1-4.

Joubert (Fabienne), Lefébure (Amaury), Bertrand (Pascal-François), *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

Joullietton (Joseph), *Histoire de la Marche et du Pays de Combraille*, II, Guéret (Creuse), P. Bétoulle, 1815. http://books.google.fr/books?id=vvy8dqk7zpUC&printsec=frontcover&dq=combrailles+joullietton+II&source=bl&ots=gzxXuioikN&sig=URMlT3dWLY4P2S_3p8_ZdcjJ3VI&hl=fr&sa=X&ei=BO5GUJbSDeev0QWC2IDIDg&ved=0CDYQ6AEwAQ#v=onepage&q=boussac&f=false

Jourdan (Jean-Pierre), « Le langage amoureux dans le combat de chevalerie à la fin du Moyen Age (France, Bourgogne, Anjou) », *Moyen Age*, n° 1, 1993, XCIX (5^{e} série, tome 7), p. 83-106.

Jourdan (Jean-Pierre), « Le Sixième sens et la théologie de l'amour. Essai sur l'iconographie des tapisseries à sujets amoureux à la fin du Moyen Âge », *Journal des Savants*, janvier-juin 1996, p. 137-60.

Jourdan (Jean-Pierre), « Allégories et symboles de l'âme et de l'amour du beau. Essai sur l'iconographie des tapisseries à sujets allégoriques à la fin du Moyen Âge : la tapisserie de Persée et la tapisserie des dames à la licorne », *Le Moyen Age : Revue d'histoire et de philologie,* 3-4/2001, Tome CVII, p. 455-76.

Kearney (Richard), « The Lady and the Unicorn : Hosting the Stranger, » *The New Arcadia Review*, vol. 4, 2011.
http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/4/lady_and_the_unicorn/.

Kendrick (A.F.), « Quelques remarques sur les tapisseries de la *Dame à la licorne* du Musée de Cluny », *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art,* III, Paris, 1924, p. 662-666.

Kennedy (Angus J.), Brown-Grant (Rosalind), Laidlaw (James C.), Müller, (Catherine M.) (éds.), *Contexts and Continuities : Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan, (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac*, 3 volumes, Glasgow, University of Glasgow Press, 2002.

Kibre (Pearl), « The Intellectual Interests Reflected in Libraries of the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Journal of the History of Ideas*, vol. 7, n° 3, 1946, p. 257-297.
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/2707402. Accessed: 17/07/2009 06:14

Kings, Queens and Courtiers, *Art in Early Renaissance France*, catalogue de l'exposition tenue à l'Art Institute of Chicago, 27 février 2011 – 30 mai 2011, New Haven & London, Yale University Press/Chicago, Art Institute of Chicago, 2011.

Klapisch-Zuber (Christiane, éd.), *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, Cambridge (Etats-Unis), Bellknap Press, 1992.

Knibiehler (Yvonne), *Les pères aussi ont une histoire*, Paris, Hachette, 1987.

Koch (E.), « Entry into Convents and the Position on the Marriage Market of Noble Women in the Late Middle Ages », dans Wim Prévenier (éd.), *Mariage et mobilité sociale au bas moyen âge*, 2e tirage, revu et corrigé par l'éditeur, actes du colloque organisé par l'Université de Gand le 18 avril 1988, Gand : Université de Gand/FRFC, 1992p. 99-139.

Korteweg (Anne S.), « La bibliothèque de Philippe de Clèves : inventaire et manuscrits jusqu'à nous », dans *Entre la ville, la noblesse et l'Etat : Philippe de Clèves (1456-1528), homme politique et bibliophile*, Jelle Haemers et Céline van Hoorebeeck (éds.), Tournhout, Brepols, 2007, p. 183-221.

Krohn (Deborah L.), « Rites of Passage : Art Objects to Celebrate Betrothal, Marriage and the Family », dans *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008, p. 60-67.

Krynen (Jacques), *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Age (1380-1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1981.

Kurth (Betty), « Die Blütezeit der Bildwiirkerkunst zu Tournai und der Burgundische Hof, » *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 34, 1918, p. 57-61.

Kurth (Betty), *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Volume I, Vienne, Anton Schroll, 1926.

Labalme (Patricia H., ed.), *Beyond their Sex: Learned Women of the European Past*, New York & London, New York University Press, 1984.

Labande-Mailfert (Yvonne), *Charles VIII et son milieu (1470-1498), la jeunesse au pouvoir*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1975.

Lafond (Jean), « De 1380 à 1500 », dans *Le Vitrail Français*, sous la haute direction du Musée des Arts Décoratifs de Paris, Paris, Editions des Deux Mondes, 1958, p. 179-212*

Lafond (Jean), « La Renaissance », dans *Le Vitrail Français*, sous la haute direction du Musée des Arts Decoratifs de Paris, Paris, Editions des Deux Mondes, 1958, p. 179-212.

Lafond (Jean), « La *Canaéenne* de la Cathédrale de Bayonne et le vitrail parisien aux environs de 1530 », *La Revue de l'art*, n° 10, 1970, p. 77-84.

Långfors (Arthur), « Jacques Bruyant et son poème *La Voie de Povreté et de Richesse* », *Romania*, Tome XLV, 1918-1919, p. 49-83.

Lapeyre, André et Rémy Scheurer, *Les Notaires et secrétaires du roi sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII (1461-1515) : Notices personnelles et généalogies*, deux volumes (I. Notices. II. Généalogies et index), Paris, Bibliothèque Nationale, 1978.

Le Clech (Sylvie Charton), *Chancellerie et culture au XVIe siècle (les notaires et secrétaires du roi de 1515 à 1547)*, avant-propos de Arlette Jouanne, préface de Ivan Cloulas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Legaré (Anne-Marie), « Reassessing women's libraries in late medieval France : the case of Jeanne de Laval, » *Renaissance Studies*, vol. 10, No. 2, 1996, p. 209-36.

Legaré (Anne-Marie), « Charlotte de Savoie's Library and Illuminations, » *Journal of the Early Book Society*, Martha W. Driver and Cynthia J. Brown (éds.), Volume 4, 2001, p. 32-47.

Legaré (Anne-Marie), « 'La librairye de Madame'. Two Princesses and their Librairies » dans *Women of Distinction*, *Margaret of York. Margaret of Austria*, Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Leuven, Brepols, 2005, p. 206-19

Legaré (Anne-Marie), « Charlotte de Savoie (v. 1443-1483) « amoit fort la lecture et les livres… », dans *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter/La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Age*, Christian Freigang et Jean-Claude Schmitt (éds.), Berlin, Akademie Verlag, 2005, p. 101-121.

Legaré (Anne-Marie), « Les Neufs Preuses dans l'entrée de Jeanne de Castille, » *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Age et Renaissance : découvertes et nouvelles perspectives*, Journée d'études tenue le jeudi 6 avril 2006, à l'Institut International Erasme, Maison des Sciences Humaines du Nord-Pas-de-Calais, Université de Lille 3.

Legaré (Anne-Marie), « Les Bibliothèques de deux princesses : Marguerite de York et Marguerite d'Autriche », dans *Livres et lecture de femmes en Europe entre Moyen-Age et Renaissance*, textes réunis par Anne-Marie Legaré (éditeur scientifique), Turnhout, Brepols, 2007, p. 253-264.

Leonelli (Marie-Claude), « 1500-1530, Un besoin d'images », dans *La peinture en Provence au XVI^e^ siècle,* par M.-C. Leonelli, M.-P. Vial, et H. Pichou, Marseille, Editions Rivages & Musées de Marseille, 1987, p. 33-80.

Leonelli (Marie-Claude), Vial (Marie-Paule), Pichou (Hélène), *La peinture en Provence au XVI^e^ siècle,* Marseille, Editions Rivages & Musées de Marseille, 1987.

Leproux (Guy-Michel, dir.), *Vitraux parisiens de la Renaissance*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1993.

Leproux (Guy-Michel), *La Peinture à Paris sous le règne de François I^er^*, préface de Fabienne Joubert, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

Lequain (Elodie), « La Maison de Bourbon, "Escolle de vertu et de perfection". Anne de France, Suzanne de Bourbon et Pierre Martin, » *Médiévales*, n° 48, printemps 2005, p. 39-54.

LeRoy-Ladurie (Emmanuel), *The Royal French State, 1460-1610*, traduit par Juliet Vale, Oxford (UK) & Cambridge (MA), Blackwell Publishers, 1994.

Lestocquoy (Jean), *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500) : Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1978.

« Les Trois Ages de la tapisserie mille-fleurs, » *Connaissance des Arts*, n^o^ 45, 15 novembre 1955, p. 30-35.

Lett (Didier), « Comment parler à ses filles ? », *Médiévales*, 19, automne 1990, p. 77-82.

Lett (Didier), « Pères modèles, pères souverains, pères réels », *Cahiers de Recherches médiévales (XIII^e^- XV^e^ s.)*, volume IV, année 1997 « Être père à la fin du Moyen Age » sous la direction de D. Lett, p. 7-13.

Lett (Didier), « L'expression du visage paternel'. La ressemblance entre le pere et le fils à la fin du Moyen Age : un mode d'appropriation symbolique, » *Cahiers de Recherches médiévales (XIII^e^- XV^e^ s.)*, volume IV, année 1997 « Être père à la fin du Moyen Age » sous la direction de D. Lett, p. 115-126.

Lett (Didier), « Tendres souverains », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2^e^ édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 17-39.

Lett (Didier), « Les « nouveaux pères » du Moyen Age », *Les Collections de l'Histoire*, n° 32, juillet-septembre 2006, p. 45-47.

Leushuis (Reinier), *Le Mariage et "l'amitié courtoise" dans le dialogue et le récit bref de la Renaissance*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2003.

Lewis (Katherine J., éd.), Menuge (Noël James, éd.) Philips (Kim M., éd.), *Young Medieval Women*, Stroud (UK), Sutton Publishing, 1999.

Lewis (Peter Shervey), « La Noblesse des Jouvenel des Ursins, » *L'Etat et les aristocraties : XII^e^-XVII^e^ siècle France, Angleterre, Ecosse*, textes réunis par Philippe Contamine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 79-101.

Lewis (Peter Shervey), « The Chancellor's Two Bodies: Notes on a Miniature in BnF lat. 4915 », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 55, 1992, p. 263-65.

Lewis (Peter Shervey), *Ecrits politiques de Jean Juvenel des Ursins, Tome III : La vie et l'œuvre*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1992

Lexikon des Mittelalters, 10 volumes, Munich et Zurich, Artemis Verlag, 1983.

Lorcin (Marie-Thérèse), « Retraite des veuves et filles au couvent: quelques aspects de la condition féminine à la fin du Moyen Age », *Annales de démographie historique*, 1975, p. 187-204.

Lorentz (Philippe), « À propos du "réalisme" flamand : la *Crucifixion du Parlement de Paris* et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité », *Cahiers de la Rotonde*, 20, 1998, p. 101-124.

Lorentz (Philippe), « N° 192 : Groupe van der Weyden (20), *La Crucifixion du Parlement de Paris* », dans Philippe Lorentz et Micheline Comblen-Sonkes, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, *19, Musée du Louvre, III,* Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse/ Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 81-132.

Lorentz (Philippe), « La Peinture à Paris au XVe siècle : un bilan (1904 – 2004) », dans Dominique Thiébaut, Philippe Lorentz et François-René Martin, *Primitifs français*, *découvertes et redécouvertes*n, catalogue de l'exposition au Musée du Louvre du 27 février 2004 au 17 mai 2004, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 86 – 107.

Lorentz (Philippe), *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

Lorentz (Philippe), « Children's Portraits. Between Politics and Family Memories », dans *Women of Distinction.Margaret of York, Margaret of Austria*, dans Dagmar Eichberger (éd.), Davidsfonds & Leuven, Brepols, 2005, p. 114-123

Lorentz (Philippe), « Pour une évaluation de Paris comme foyer artistique aux derniers siècles du Moyen Age (XIII^{e}-XV^{e} siècles) », dans *Les Artistes étrangers à Paris : De la fin du Moyen Age aux années 1920*, (éd.) Marie-Claude Chaudronneret, Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Berne, Peter Lang SA, 2007, p. 13-31.

Lorentz (Philippe), Comblen-Sonkes (Micheline), *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, *19, Musée du Louvre, III,* Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse / Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

Lorentz (Philippe), Sandron (Dany), *Atlas de Paris au Moyen âge : espace urbain, habitat, société, religion, lieux de pouvoir*, Paris, Parigramme, 2006.

Major (J. Russell), *Representative Institutions in Renaissance France, 1421-1559*, Madison, University of Wisconsin Press, 1960.

Major (J. Russell), « The Crown and the Aristocracy in Renaissance France », *The American Historical Review*, vol 69, n^{o} 3 (avril 1964), p. 631-645.

Mâle (Emile), *L'art religieux de la fin du moyen âge en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1995.

Marrow (James H.)., « Miniatures inédites de Jean Fouquet : les Heures de Simon de Varie », *Revue de l'art*, 1985, vol. 67, n° 1,p. 7-32.

Marrow (James H.), *The Hours of Simon de Varie*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1994.

Martin (Henry), « Les d'Ypres, peintres du XVe et du XVIe siècle », *Archives de l'art français*, VIII, 1916, p. 1-16.

Martin (Henry), « *La Dame à la licorne* », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, numéro 1, volume 77, 1924-27, p. 137-168.

Matthews (Paul), « Apparel, Status, Fashion, Women's Clothing and Jewellery », dans Dagmar Eichberger (éd.), *Women of Distinction.Margaret of York, Margaret of Austria*, Davidsfonds & Leuven, Brepols, 2005, p. 146-53.

Matteoni (Olivier), *Servir le prince: les officiers des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Age (1356-1523): étude d'une société politique*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Guenée Paris, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 1994.

Maugis (Edouard), *Histoire du Parlement de Paris : de l'avènement des rois Valois à la mort d'Henri IV*, 3 vol., Paris, A. Picard, 1913-1916.

Mayer (Claude-Albert), Bentley-Cranch (Dana), *Florimond Robertet (? – 1527): Homme d'état français*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994.

Mayer (Claude-Albert), Bentley-Cranch (Dana), « François Robertet : French sixteenth-century civil servant, poet and artist », *Renaissance Studies*, vol. 11, n° 3, 1997, p. 208-222.

McGuire (Brian Patrick), « Late Medieval Care and Contrôle of Women : Jean Gerson and His Sisters », *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. XCII, N° 1, janvier-mars 1997, p. 5-37.

McGuire (Brian Patrick), *A Companion to Jean Gerson*, Leiden-Boston, Brill, 2006.

Melchior-Bonnet (Sabine), « De Gerson à Montaigne, le pouvoir et l'amour », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2e édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. p. 73-88.

Mérimée (Prosper), *Correspondance générale*, établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, III, 1841-1843, Paris, Le Divan, 1943.

Merisalo (Outi), Talvio (Leena), « Gilles de Rome *En Romanz* : un *must* des bibliothèques princières », *Neuphilogische Mitteilungen*, XCIV, 1993, p. 185-194.

Merlet (Lucien), « Biographie de Jean de Montague, grand maître de France (1350-1409) », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1852, tome 13, p. 248-284, doi : 10.3406/bec.1852.445064, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1852_num_13_1_445064, consulté le 20 juin 2012.

Mews (Constant J.), Green (Karen), *Virtue Ethics for Women 1250-1500*, Dordrecht, Springer, 2011.

Minois (Georges), *Le confesseur du roi : Les directeurs de conscience sous la monarchie française*, Paris, Fayard, 1988.

Mirot (Léon), *Une grande famille parlementaire aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, Les d'Orgement : leur origine, leur fortune, le Boiteux d'Orgement*, Paris, Honoré Champier Editeur, 1913.

Molinier (Alain), « Nourrir, éduquer et transmettre », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2e édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 115-142.

Molinier (Alain), « Perenniser et concevoir », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2e édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 89-113.

Molinier (Auguste), *Les Sources de l'histoire de France - Des origines aux guerres d'Italie*, Volume V : Introduction générale - Les Valois (suite), Louis XI et Charles VIII (1461-1494). Paris, A. Picard et fils, 1904. p. 105.
url : http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/shf_0000-0000_1904_num_5_1_995_t2_0105_0000_7, consulté le 11 février 2012.

Mongellaz (Jacqueline), Hau-Balignac (Françoise), *Le Château de Saumur*, Angers, Setig-Palussière, 1996.

Monsour (Michele), « The *Lady with the Unicorn* », *Gazette des beaux-arts*, 134 :1571, 1999, p. 237-254.

Muel (Francis), Ruais (Antoine), Mérindol (Christian de), Salet (Francis), Erlande-Brandenburg (Alain), *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Association pour le développement de l'Inventaire Générale des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987.

Mühlethaler (Jean-Claude), «"Traictier de vertu au proufit d'ordre de vivre" : relire l'œuvre de Christine de Pizan à la lumière des miroirs des princes », dans *Contexts and Continuities : Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan, (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac*, Angus J. Kennedy, Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw et Catherine M. Müller (éd.), vol. II, Glasgow, University of Glasgow Press, 2002, p. 585-601.

Muir (Bernard J., éd.), *Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honor of Margaret M. Manion*, Exeter, University of Exeter Press, 2002

Mulliez (Jacques), « La désignation du père », dans *Histoire des Pères et de la Paternité*, 2e édition, sous la direction de Jean Delumeau et Daniel Roche, Paris, Larousse-HER, 2000, p. 43-72.

Nash (Susie), *Northern Renaissance Art*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2008.

Nassieu-Maupas (Audrey), « Les tapissiers de haute lisse à Paris à la fin du XVe et au début du XVIe siècle », *Documents d'histoire parisienne*, 4, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2005, p. 13-24.

Nassieu-Maupas (Audrey), *Peintres et lissiers à Paris dans la première moitié du XVI^e^ siècle,* thèse sous la direction de Guy-Michyel Leproux, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 2006.

Nettekoven (Ina), Tenschert, (Heribert), Zöhl (Caroline), *Horae B.M.V. : 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibermühle, 1490-1550*, volume I, Ramsen (Suisse) et Rotthalmünster (Allemagne), Heribert Tenschert, 2003.

Nettekoven (Ina), *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500,* Turnhout, Brepols Publishers, 2004.

Nickel (Helmut), « About the Sequence of the Tapestries in "The Hunt of the Unicorn" and "The Lady with the Unicorn" », *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 17, 1982, p. 9-14.
URL: http://www.jstor.org/stable/1512782, consulté le 26/05/2010 09:38.

Nickel (Helmut), « Some Remarks on the Armorial Tapestry of John Dynham at the Cloisters », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 19, 1984-1985, p. 25-29.
URL: http://www.jstor.org/stable/1512810, consulté le 13/03/2010 10:24

Noonan (John T., Jr.), *Contraception : A HIstory of its treatment by the Catholic Theologians and Canonists*, Cambridge (MA), Bellknap Press, 1966.

Nordenfalk (Carl), « Les Cinq Sens dans l'art du Moyen-Âge », *La Revue de l'Art*, 34, 1976, p. 17-28.

Nordenfalk (Carl), « Qui a commandé les tapisseries dites de La Dame à la licorne? », *La Revue de l'Art*, 55, 1982, p. 52-56.

Nordenfalk (Carl), « The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVIII, 1985, p. 1-22.

Odin (J.), « Claude LeViste, Châtelaine beaujolaise, et la célèbre tenture de la *Dame à la licorne*, » *Bulletin de la Société des Amis du Beaujolais*, Académie de Villefranche-en-Beaujolais, 1967, p. 20-28.

Odin (M.-L.) « Les Tapisseries de la Dame à la licorne et Chatillon d'Azergues, » *Revue de l'Association des Amis du Vieux Châtillon*, No 8, 1^e^ semestre, 1988, p. 31-35.

Opitz (Claudia), « Life in the Late Middle Ages, » traduit par Deborah Lucas Schneider dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (Etats-Unis), Bellknap Press, 1992, p. 267-318.

Otis Cour (Leah), « Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux », *Le Moyen Age*, *Revue d'histoire et de philologie*, tome CXI, 2005, p. 275-291.

Panofsky (Erwin), *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 volumes, Cambridge (Etats-Unis), Harvard University Press, 1964.

Panofsky (Erwin), Saxl (Fritz), *La Mythologie classique dans l'art médiéval*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne, Gérard Monfort, 1990.

Pastoureau (Michel), *Traité d'héraldique*, préface de Jean Hubert, 4^e^ édition, Paris, Picard, 2003.

Pastoureau (Michel), *L'Art héraldique au Moyen Age*, Paris, Editions du Seuil, 2009.

Pearson (Andrea G.), « Personal Worship, Gender and the Devotional Portrait Diptych », *Sixteenth Century Journal*, vol. 31, n° 1 (Spring 2000), p. 99-122. URL : http://www.jstor.org/stable/2671291, consulté le 03/03/2009 12:18.

Phillips (Kim M.), « Maidenhood as the Perfect Age of Woman's Life », dans *Young Medieval Women*, Katherine J. Lewis, Noël James Menuge et Kim M. Philips (éds.), Stroud (UK), Sutton Publishing, 1999, p. 1-24.

Piponnier (Françoise), Mane (Perrine), *Se Vêtir au Moyen Âge*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1995.

Plummer (John), Introduction aux *Très Riches Heures de Catherine de Clèves*, traduit de l'anglais par Marie Tadié, Paris, Editions Albin Michel, 1967.

« Portrait of a Man, possibly Matteo di Sebastiano di Bernardino Gozzadini », consulté le 27 janvier 2012, http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/150000085.

« Portrait of a Woman, possibly Ginevra d'Antonio Lupari Gozzadini », consulté le 27 janvier 2012, http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/150000086.

Potter (David), *A History of France, 1460-1560 : The Emergence of a Nation State*, New York, St. Martin's Press, 1995.

Power (Eileen), *Medieval Women*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1975.

Powis (Jonathan), « Aristocratie et bureaucratie dans la France du XVIe siècle : Etat, office et patrimoine, » *L'Etat et les aristocraties : XIIe-XVIIe siècle, France, Angleterre, Ecosse*, textes réunis par Philippe Contamine, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1989, p. 231-245.

Prevenier (Wim, ed.), *Mariage et mobilité sociale au bas moyen âge*, 2e tirage, revu et corrigé par l'éditeur, actes du colloque organisé par l'Université de Gand le 18 avril 1988, Gand, Université de Gand/FRFC, 1992.

Prigent (Christiane, dir.), *Art et société en France au XVe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

Putnam (Emily James), *The Lady*, Chicago & Londres, University of Chicago Press, 1970.

Queller (Donald E.), Madden (Thomas F.), « Father of the Bride : Fathers, Daughters, and Dowries in Late Medieval and Early Renaissance Venice », *Renaissance Quarterly*, vol. 46, n° 4, hiver 1993, p. 685-711, Url: http://www.jstor.org/stable/3039019, consulté le le 11 janvier 2010.

Randall (Lillian M. C.), « To Have and to Hold : the Bridal Hours of Isabelle de Coucy », dans Jeffrey F. Hamburger et Anne S. Korteweg (éd.), *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northerne Renaissance,* Turnhout, Brépols, 2006, p. 395-404.

Rapp Buri (Anna), Stucky-Schürer (Monica), *Zahm und wild, Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrdunderts*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1990.

Rapp Buri (Anna), Stucky-Schürer (Monica), « Alexandre le Grand et l'art de la tapisserie au XV^e^ siècle », *La Revue de l'art,* n° 119, 1998, p. 21-32.

Reese (Alan W.), « Learning Virginity : Erasmus' Ideal of Christian Marriage », *Biblitothèque d'Humanisme et Renaissance,* t. 57, n° 3, 1995, p. 551-567, URL : http://www.jstor.org/stable/20677971, consulté le 17 octobre 2011.

Religion et société urbaine au Moyen Age : études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves, réunies par Patrick Boucheron et Jacques Chiffoleau, Préface de Pierre Toubert, Paris : Publications de la Sorbonne, 2000.

Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Age, Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, édités par Joël Blanchard, postface de Philippe Contamine, Paris, Picard Éditeur, 1995.

Rey (Auguste), « Compte de ce que a cousté à faire la chapelle de monseigneur Loys de Ponchier, tressorier de France, séant en l'esglise monseigneur Sainct Germain l'Auxerrois a Paris », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1913, p. 85-96.

Reynaud (Nicole), « La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 15^e^ année, n° 1, 1965, p. 171-182.

Reynaud (Nicole), « Un peintre français cartonnier de tapisseries au XV^e^ siècle : Henri de Vulcop », *La Revue de l'art*, XXII, 1973, p. 6 – 21.

Reynaud (Nicole), « Les vitraux du chœur de Saint-Séverin », *Bulletin monumental*, 143-I, 1985, p. 25-40.

Reynaud (Nicole), « Sur la double représentation de Guillaume Jouvenel des Ursins », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 44, 1992, p. 50-57.

Reynaud (Nicole), « Les Heures du Chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440 », *Revue de l'Art*, Vol. 126, n° 1, 1999, p. 23-35.

Rogier van der Weyden, 1400-1464 : Maître des passions, sous la direction de Lorne Campbell et Jan van der Stock, Louvain, Davidsfonds Uitgeverij, 2009.

Robin (Françoise), « Les chapelles seigneuriales et royales au temps de Louis XI », dans *La France de la fin du XV^e^ siècle. Renouveau et apogée : Économie-Pouvoirs-Arts-Culture et conscience nationales*, sous la direction de Bernard Chevalier & Philippe Contamine, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 237-252.

Ruais (Antoine), « Jalons pour l'histoire de la tenture », dans F. Muel, A. Ruais, C. de Mérindol, F. Salet, A. Erlande-Brandenburg, *La Tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Association pour le développement de l'Inventaire Générale des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987, p. 31-41.

Rudy (Kathryn M.), « An Illustrated Mid-Fifteenth-Century Primer for a Flemish Girl: British Library, Harley, MS 3828 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 69, 2006, p. 51-94, URL : http://www.jstor.org/stable/40025840, consulté le 31 mars 2010.

Ruys (Juanita Feros), « Peter Abelard's *Carmen ad Astralabium* and Medieval Parent-Child Didactic Texts: The Evidence for Parent-Child Relationships in the Middle Ages », dans *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance*. *The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Albrecht Classen (éd.), Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 203-227.

Salet (Francis), « Chronique – Tapisserie: La *Dame à la licorne*, Oeuvre Bruxelloise », *Bulletin Monumental*, CXXVI, 1968, p. 104-106.

Salet (Francis), Souchal (Geneviève), Arnould (Reynold), *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e^ au XVI^e^ siècle*, catalogue de l'exposition tenue au Grand Palais du 26 octobre 1973 au 7 janvier 1974, Paris, Editions des musées nationaux, 1973.

Salet (Francis), Verlet (Pierre), *La Dame à la licorne*, Paris: Braun, 1960.

Sand (George), *Jeanne*, Paris, Calmann-Lévy, 1844.

Sand (George), « Un coin du Berry et de la Marche », *L'Illustration, Journal universel*, n° 227, vol. IX, samedi 3 juillet 1847, p. 275-276.

Sand (George), *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, Paris, Michel Lévy Frères, 1871.

Schaefer (Claude), *Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde & Bâle, Verlag der Kunst, 1994.

Schaus (Margaret, éd.) *Women and Gender in Medieval Europe : an Encyclopedia*, New York, Routledge, 2006.

Schivelbusch (Wolfgang), *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, traduit de l'allemand par David Jacobson, New York, Vintage Books, 1992.

Schneebalg-Perelman (Sophie), « La *Dame à la licorne* a été tissée à Bruxelles », *Gazette des Beaux Arts*, Tome LXX, novembre 1967, p. 253-278.

Schneebalg-Perelman (Sophie), « Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV^e^ siècle à la pré-Renaissance », dans *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, catalogue de l'exposition organisée par les Ministrèes de la Culture et les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 22 janvier-7 mars 1976, p. 161-191.

Sherman (Claire Richter), « Representations of Maternal and Familial Roles in French Translations of the Pseudo-Aristotelian "Economics" Book I », dans Kathryn A. Smith and Carol H. Krinsky (éds.), *Tributes to Lucy Freeman Sandler, Studies in Illuminated Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 287-298.

Sinclair (Finn), « Defending the Castle : Didactic Literature and the Containment of Female Sexuality », *Reading Medieval Studies*, volume XXII, 1996, p. 5-19.

Smith (Jeffrey Chipps), « The Tomb of Anne of Burgundy, Duchess of Bedford, in the Musée du Louvre », *Gesta*, Vol. 23, n° 1, 1984, p. 39-50.

Smith (Jeffrey Chipps), « Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at he Courts of Phillip the Good and Charles the Bold », *The Art Journal*, n° 48, summer 1989, p. 123-129.

Smith (Jeffrey Chipps), *The Northern Renaissance*, London, Phaidon Press, 2004.

Smith (Kathryn A., éd.), Krinsky (Carol H., éd.), *Tributes to Lucy Freeman Sandler, Studies in Illuminated Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2007.

Snodin (Michael), Howard (Maurice), *Ornament : A Social History Since 1450*, New Haven, Yale University Press, 1996.

Snyder (James), *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1985.

Solé (Jacques), *Être femme en 1500: La vie quotidienne dans le diocèse de Troyes*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2000.

Solterer (Helen), « Figures of Female Militancy in Medieval France », *Signs*, vol. 16, n° 3, Spring 1991, p. 522-549, URL: http://www.jstor.org/stable/3174588, consulté le 25 février 2011.
.

Souchal (Geneviève), « Etudes sur la tapisserie parisienne : Règlement et technique des tapissiers sarrasinois, hautelissiers et nostrez (vers 1260 – vers 1350) », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, CXXIII, janvier-juin 1965, p. 35-125.

Souchal (Geneviève), « Un Grand Peintre français de la fin du XV^e^ siècle: Le Maître de la *Chasse à la licorne* », *La Revue de l'Art*, XXII, 1973, p. 22-49.

Souchal (Geneviève), « La Tenture de 'Pégase' », *Artes Textiles : Bijdragen tot de geschiedenis van de Tapijt-, Borduur- en Textielkunst*, X, 1981, p. 29-70.

Souchal (Geneviève), « "Messeigneurs Les Vistes" et la *Dame à la Licorne,* » *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Number 141, 1983, p. 209-267.

Souchal (Geneviève), « Précisions historiques sur l'*Histoire de saint Etienne* d'Auxerre (Musée de Cluny) et la famille parisienne des Baillet (vers 1500) », *Artes Textiles : Bijdragen tot de geschiedenis van de Tapijt-, Borduur- en Textielkunst*, XI, 1986, p. 11-63.

Sowards, (J. K.), « Erasums and the Education of Women », *Sixteenth Century Journal*, vol. 13, n° 4 (hiver 1982), p. 77-89, URL : http://www.jstor.org/stable/2540011, consulté le 17 octobre 2011.

Splendeurs de la cour de Bourgogne. Charles le Téméraire (1433-1477), sous la direction de Susan Marti, Till-Holger Borchert et Gabriele Keck, catalogue de l'exposition tenue au musée historique de Berne, 25 avril – 24 août 2008, au Bruggemuseum & Groeningemuseum, Bruges, 27 mars – 21 juillet 2009, et au Kunsthistorisches Museum de Vienne, 15 septembre 2009 – 10 janvier 2010.

Steppe (Jan-Karel), Delmarcel (Guy), « Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège », *Revue de l'art*, n° 25, 1974, p. 35-56.

Sterling (Charles), *La Peinture médiévale à Paris. 1300-1500,* 2 volumes, Paris, Bibliothèque des arts, 1990.

Stevens (Linton C.), « The Contribution of French Jurists to the Humanism of the Renaissance », *Studies in the Renaissance*, Renaissance Society of America, volume I, 1954, p. 92 – 105. URL : http://www.jstor.org/stable/2856954, consulté le 7 juillet 2009.

Stirneman (Patricia), « Une histoire d' "amour nouveau" », *L'Art de l'enluminure*, N° 5 « Un Manuscrit du Musée Condé : *Histoire d'amour sans paroles*, p. 50-57.

Stratford (Jenny), Reynolds (Catherine), « Le manuscrit dit "Le Pontifical de Poitiers" », *Revue de l'art*, vol. 84, n° 1, 1984, p. 61-80.

Swanson (Jenny), « Childhood and childrearing in *ad status* sermons by later thirteenth century friars », *Journal of Medieval History,* vol. 16, n° 4, December 1990, p. 309-331.

Taylor (Larissa), « Images of Women in the Sermons of Guillaume Pepin (c. 1465-1533) », *Journal of the Canadian Historical Association*, 1994, p. 265-276.

Taylor (Larissa), *Soldiers of Christ : Preaching in Late Medieval and Reformation France*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

Telle, Emile V., *Erasme de Rotterdam et le septième sacrement,* Genève, Librairie E. Droz, 1954.

Tervarent (Guy de), *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Librairie E. Droz, 1997.

Tesson (Françoise Guichard), Roy (Bruno), « Les échecs et l'amour, » dans *Le Livre des Echecs amoureux,* Anne-Marie Legaré, éditeur scientifique, Paris, Editions du Chêne, 1991, p. 8-15.

Thiébaut (Dominique), « Nicolas Dipre » dans D. Thiébaut, Ph. Lorentz et F.-R. Martin, *Primitifs français*, *découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition au Musée du Louvre du 27 février 2004 au 17 mai 2004, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 154-161.

Thiébaut (Dominique), Lorentz (Philippe), Martin (François-René), *Primitifs français*, *découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition au Musée du Louvre du 27 février 2004 au 17 mai 2004, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004.

Thomasset (Claude), « The Nature of Woman », traduit par Arthur Goldhammer dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (Etats-Unis): Bellknap Press, 1992, p. 43-69.

Thrupp (Sylvia L.), « Social Control in the Medieval Town », *The Journal of Economic History*, vol. 1, décembre 1941, p. 39-52.
URL: http://www.jstor.org/stable/2113781, consulté le 11 janvier 2010.

Tietz (Manfred), « Alain Chartier », dans *Lexikon des Mittelalters*, volume II, Munich et Zurich, Artemis Verlag, 1983, colonne 1744.

Tinagli, Paola, *Women in Italian Renaissance Art : Gender, Representation, Identity*, Manchester (UK) & New York, Manchester University Press, 1997.

Les Très Riches Heures de Catherine de Clèves, introduction et legendes de John Plummer, traduit de l'anglais par Marie Tadié, Paris : Editions Albin Michel, 1967.

« Les Trois Ages de la tapisserie mille-fleurs », *Connaissance des Arts*, n° 45, 15 novembre 1955, p. 30-35.

Tricou, Jean, « Les jetons lyonnais inédits du recueuil Félibien », *Revue numismatique*, vol. 6, n° 10, 1974, p. 135-141.
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/numi_0484-8942_1974_num_6_16_1071, consulté le 10 septembre 2009, 18:21.

Tuchman (Barbara), *A Distant Mirror : The Calamitous 14th Century*, New York, Knopf, 1978.

Ueltschi (Karin), Introduction au *Mesnagier de Paris*, édité par Georgina E. Brereton et Janet M. Ferrier, traduction et notes par Karin Ueltschi, Paris, Librairie Générale de France, 1994, p. 7-19.

Vachez (Antoine), *Châtillon d'Azergues, sa chapelle et ses seigneurs*, deuxième édition, Lyon, Librairie ancienne d'Auguste Brun, 1883.

de Vaivre (Jean-Bernard), « La Tapisserie de Jean de Daillon », *Archivum Heraldicum*, LXXXVII, n° 2-3, 1973, p. 18-25.

de Vaivre (Jean-Bernard), « Messire Jehan LeViste, Chevalier, Seigneur d'Arcy et sa tenture au lion et à la licorne », *Bulletin Monumental*, Tome 142-IV, 1984, p. 397-434.

de Vaivre (Jean-Bernard), « Aspects du mécénat des Clugny aux XVe siècle », *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, avril-juin 2008 (fasc. II), p. 507-559.

Valous (Guy de), *Le Patriciat Lyonnais aux XIIIe et XIVe siècles*, Paris, Picard, 1973.

Van Marle (Raimond), *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, New York, Hacker Art Books, 1971.

Vanwijnsberghe (Dominique), « Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris », *Bulletin monumental*, 158-IV, 2000, p. 365-369.

Vecchio (Silvana), « The Good Wife », traduit par Clarissa Botsford dans *A History of Women in the West, II: The Silences of the Middle Ages*, édité par Christiane Klapisch-Zuber, Cambridge (Etats-Unis): Bellknap Press, 1992, p. 105-135.

Verdon (Jean), *Le Plaisir au Moyen Age*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1996.

Verger (Jacques), « Les bibliothèques des universités et collèges du Midi », *Livres et bibliothèques (XIIIe – XVe siècle)*, Cahiers de Fanjeaux, Collection d'Histoire religieuse du Languedoc aux XIIIe et XIVe siècles, Toulouse, Editions Privat, 1996, p. 95-130.

Verger (Jacques), *Les Gens de Savoir en Europe à la fin du Moyen Age*, 2e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Verlet (Pierre), « Les Origines de la tenture de la Dame à la licorne », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 22 May 1957, p. 84-86.

Vitullo (Julian), « Fashioning Fatherhood : Leon Battista Alberti's Art of Parenting », dans *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Albrecht Classen (éd.), Berlin & New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 341-353.

Wadsworth (James B.), *Lyons 1473-1503: The Beginnings of Cosmopolitanism*, Cambridge (Etats-Unis), The Medieval Academy of America, 1962

Watson (Paul F.), *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Cranbury, Associated University Presses, Inc., 1979.

Wauters (Alphonse), *Les Tapisseries Bruxelloises*, Bruxelles, Editions Culture et Civilisation, 1973.

Weigert (Roger-Armand), *La Tapisserie et le tapis en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Welzel (Barbara), « Widowhood : Margaret of York and Margaret of Austria », dans Dagmar Eichberger (éd.), *Women of Distinction.Margaret of York, Margaret of Austria*, catalogue de l'exposition tenue au Lamot, Malines du 17 septembre au 18 decémbre 2005 Davidsfonds & Leuven, Brepols, 2005, p. 102-113.

Wenzler (Claude), *Le Guide de l'héraldique: Histoire, analyse et lecture des blasons*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2002.

Willard (Charity Cannon), « The Manuscript Tradition of the *Livre des trois vertus* and Christine de Pizan's Audience », *Journal of the History of Ideas*, vol. 27, n° 3, juillet-septembre 1966, p. 433-444.

Winston- Allen (Anne), *Stories of the Rose : The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park, University of Pennsylvania Press, 1997.

Wolff (Martha, ed.), *The Illustrated Bartsch 23 : German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York, Abaris Books, 1985.

Women of Distinction.Margaret of York, Margaret of Austria, Dagmar Eichberger (éd.), catalogue de l'exposition tenue au Lamot, Malines du 17 septembre au 18 decémbre 2005, Davidsfonds & Leuven, Brepols, 2005

Young (Bonnie), « John Dynham and his Tapestry », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 20, n° 10, 1962, p. 309-316.
URL: http://www.jstor.org/stable/3257928, consulté le 13 mars 2010.

Young (Bonnie), « The Lady Honor and Her Children, » *MMA Bulletin*, vol. 21, n° 10, 1963, p. 340-48.
URL: http://www.jstor.org/stable/3258833, consulté le 13 mars 2010.

INDEX

NOMS DES PERSONNES

Noms des lieux

A

ALBERTI, Leon Battista · 333, 349, 389
ALFONSO V, roi du Portugal · 36
Amboise (Indre-et-Loire) · 252
AMEDEE VIII, duc de Savoie · 154
Amiens (Somme) · 43, 47, 48, 76, 80
ANDRE D'YPRES · *Voir* MAÎTRE DE DREUX BUDÉ
ANNE DE BOURGOGNE, duchesse de Bedford · 246
ANNE DE BRETAGNE, reine de France · 54, 309, 313, 317, 375, 417, 418
ANNE DE FRANCE, duchesse de Bourbon · 313, 339, 341, 343, 344, 345, 352, 355, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 374, 384, 413, 426, 429
  Les Enseignements d'Anne de France pour sa fille Suzanne · 339, 341–42, 342, 345, 413
  régence · 181, 445
anoblissement · 161, 165, 167, 208, 220, 279, 443
Anvers (Belgique) · 106, 225, 236
Arcy (Saône-et-Loire) · 7, 169, 171, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 192, 230, 231, 232, 245, 249, 255, 261, 262, 265, 266, 267, 321, 327, 370, 371
ARISTOTE · 220, 288, 395
ARMANT, Pierre (notaire à Auxerre) · 273
armoiries
  armoiries à enquerre · 12, 110, 172, 173
  armoiries mi-parties · 110
  brisure · 111, 114, 172, 173
armoiries à enquérir · *Voir* armoiries à enquerre
ARNOLFINI, Giovanni · 399, 400, 401
Arras (Pas-de-Calais) · 35, 36, 70, 71, 75, 78, 81, 82, 104, 107, 185
ars nova · 39, 41
artes amandi · 11, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 132, 133, 134, 144, 297, 302, 304, 324, 360, 380, 434, 438
arts libéraux · 201
AUBERT DE COUCY, seigneur de Romeny · 347
Aubusson (Creuse) · 3
Avignon (Vaucluse) · 46, 53, 179, 257
  Université d'Avignon · 170

B

Bagnols (Rhône) · 177, 369, 370, 372
BAILLET
  Charlotte (épouse de Louis Potier) · 244
  famille · 111, 184, 239, 240–41, 241, 242–44, 274, 322, 373–74, 376
  Henry (trésorier de France) · 244, 373
  Isabeau (épouse de Nicolas Potier) · 244
  Jean Ier (trésorier de France, général des Finances) · 244, 373
  Jean II (maître des Requêtes, rapporteur à la chancellerie) · 184, 242, 244, 374
  Jean III (évêque d'Auxerre) · 83, 111, 244, 271–74, 277, 374
  Jeanne (épouse d'Aubert Le Viste) · 184, 186, 240, 243, 322, 378
  Miles (trésorier de France) · 244
  Pierre (maître des Requêtes) · 244, 277
  René (conseiller au Parlement de Paris) · 111, 240
  Renée (épouse de Jean de Thou) · 244
  Thibaut (président du Parlement de Paris) · 111, 183, 241, 243–44, 277, 284, 322, 323, 367, 373–76, 378
BAILLY, Jean · 42
BARBARO, Francesco · 389
BARME, Roger (avocet du roi) · 375
BARTHELEMY L'ANGLAIS · 314
BATAILLE, Nicolas (tapissier-marchand parisien) · 34, 79
BAUDEQUIN, Simon (notaire à Paris) · 230, 233, 264
BAZAJET II · 3, 68
Beaumont-en-Véron (Indre-et-Loire)
  château de Coulaine · 251
BEAUVARLET
  Marie (épouse de Jean Raguier) · 441, 443
  Mathieu (notaire secretaire du roi, maître de la Chambre des comptes) · 443
BELLEMARE, Noël · 174, 235, 236, 237
BERNARD, Guy (évêque de Langres) · 224
Bestiaire d'amour de Richard de Fournival · 112, 120, 128
Biblia Pauperum (Bible des Pauvres) · 27, 92
BOHIER
  Anne (épouse de Nicolas de Cerisay) · 239
  Antoine (baron de Saint-Cirgues, bailli de Cotentin) · 235, 237, 238
  famille · 235, 239, 277
  Thomas (notaire secrétaire du roi) · 239, 276, 446
BOILEAU, Etienne · 78
Bourbon, maison de · 69, 179, 202, 223, 224, 287, 342
BOURRE, Jean · 224, 253, 254
  château de Jarzé · 254
  château de Vaux · 251, 254, 255
  château du Plessis-Bourré · 251, 254
Boussac (Creuse) · 2, 3, 5, 14, 20, 68, 116, 177, 178
Brabant (duché) · 77, 180
BRIÇONNET
  André (notaire secrétaire du roi) · 444

Bertrand (notaire secrétaire du roi) · 444
Catherine (épouse de Thomas Bohier) · 276, 446
Charlotte · 174, 187, 235, 236, 237, 238, 239, 269, 277, 441, 444, 446, 447, 448
famille · 184, 237, 277, 323, 441, 444–46, 446, 448, 449
Guillaume (cardinal) · 445, 446
Guillaume (seigneur de la Kaerie et du Portau) · 445
Jean (conseiller au Parlement de Paris, trésorier de Frédéric d'Aragon) · 183, 184, 446
Jean (conseiller au Parlement de Paris, trésorier de Frédéric d'Aragon) · 323
Jean (fils de Jean l'aîné) · 445
Jean (fils du cardinal Guillaume) · 444
Jean Ier · 444
Jean l'aîné (fils de Pierre Ier) · 444, 445
Jean le jeune (fils de Pierre Ier) · 444
Martin (docteur en théologie) · 445
Pierre Ier (élu des Aides à Tours) · 444
Pierre II (notaire secrétaire du roi, maître extraordinaire de la Chambre des comptes) · 444, 445, 446
Robert (archevêque de Reims, chancelier de France) · 445
BROCART, Léon (haute-licier parisien) · 30, 84
Bruges (Belgique) · 36, 70, 112
Bruxelles (Belgique) · 27, 29, 36, 44, 49, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 87, 105, 257, 309
BUDÉ
Dreux Ier (notaire secrétaire du roi) · 228, 442
famille · 444
Guillaume · 201
Jacquette (épouse d'Antoine Raguier) · 442

C

CALLIER, Georges · 4
CAMPIN, Robert (Maître de Flémalle) · 44, 48, 49, 398, 399
Cantique des cantiques · 123, 301
cardamome · 127, 155, 284
carton · 23, 28, 29, 30, 32, 33, 268
CATHERINE DE CLÈVES · 422, 432
CATHERINE DE FRANCE, reine de France et d'Angleterre (fille de Charles VI) · 80
CATHERINE DE MÉDICIS, reine de France · 266
CENAMI, Giovanna (épouse de Giovanni Arnolfini) · 400, 401, 410
CHAMAN · *Voir* de SCAMAIN, Michel
Chambre des Comptes · 185, 208, 217, 443
CHAMPIER, Symphorien · 118
Livre de vraye amour · 118
Changement de Fortune en toute prospérité, Michele Riccio · 313
Chantilly (Oise) · 253
chapelet de fleurs · 5, 120, 129, 132, 147, 287, 288, 302, 358, 360, 427, 428
CHARLES D'ORLÉANS · 183, 335
CHARLES DE BOURBON (cardinal, archevêque de Lyon) · 69, 91, 93, 246
CHARLES DE FRANCE, duc de Guyenne (fils de Charles VII) · 223, 224
CHARLES DE MONTPENSIER · 343
CHARLES Ier, duc de Bourbon · 174
CHARLES IV, roi de France · 404, 405, 406, 407
CHARLES LE TÉMÉRAIRE, duc de Bourgogne · 36, 90, 181, 190, 369
CHARLES QUINT · 236
CHARLES V, roi de France · 41, 80, 107, 150, 197, 246, 251, 281, 373, 404
CHARLES VI, roi de France · 3, 41, 80, 95, 137, 166, 192, 321, 383
CHARLES VII, roi de France · 39, 80, 95, 96, 138, 143, 170, 192, 217, 219, 220, 225, 247, 248, 282, 368, 374
CHARLES VIII, roi de France · 37, 82, 114, 181, 183, 202, 228, 252, 254, 262, 272, 343, 369, 370, 371, 374, 376, 417, 418, 445, 446
CHARTIER, Alain · 138–39, 140, 143, 145, 146, 149, 150, 152, 281, 282
Le Bréviaire des nobles · 139, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 283, 288
Le Quadriloge invectif · 138, 139, 146
Chasse à la licorne · 30, 83
CHASTELLAIN, Georges · 202, 235
CHASTELLAIN, Jean (maître verrier parisien) · 174, 234, 235, 236, 240
château de Boumois · 252
château de Bury · 256
château de Coulaine · 251
château de Goulaine · 252
château de l'Isle-Savary · 254
château de Vaux · 251, 254, 255
château du Lude · 254
château du Plessis-Bourré · 251
Châtillon-d'Azergues (Rhône) · 7, 177, 369, 371, 372
CHAUVET, Louise (épouse de Jean Robertet III) · 439
CHEF DESSINATEUR D'ANTOINE VERARD · *Voir* MAÎTRE DES TRÈS PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE
CHEVALIER, Etienne (notaire secrétaire du roi) · 217, 225, 226, 228
CHEVALIER, Pierre (notaire à Paris) · 230, 233, 264
CHEVRIER,Catherine (épouse de Jean Le Viste Ier) · 164
chien · 130, 144, 155, 291–92, 292, 352, 401, 409, 415
clergie · 198, 200, 204, 212, 214, 216, 278, 284, 378
Clion (Indre)
château de L'Isle-Savary · 254
CŒUR, Jacques · 220, 445
COLIN D'AMIENS · 14, 24, 25, 26, 41, 42–43, 42, 45, 47, 50–53, 53, 55, 57, 61, 65, 66, 77, 105, 228, 234

Mise au tombeau · 42, 50, 53, 66, 228
modèles pour la *Tenture de l'Histoire de la Guerre de Troie* · 24, 36, 37, 51, 105
Résurrection de Lazare · 42, 50, 51, 52, 55
Colloquia Conivgivm (*Colloque sur l'état conjugal d'Erasme)* · 416, 431
Conseil du roi · 181, 183, 192, 193, 272, 376, 445
Contes de Canterbury de Geoffrey Chaucer · 127
cotrets · 31
Cour des Aides · 39, 171, 182, 208, 249, 272, 326, 376, 443

D

d'ALBON, Jeanne (épouse de Roffec II de Balsac) · 369, 376
d'AUNOY
famille · 375
Jeanne (épouse de Thibaut Baillet) · 241, 243, 244, 375
Philippe · 241, 244, 375
d'ORGEMONT
Amauri · 258
famille · 252, 257, 258
famille -- château de Chantilly · 253
famille -- hôtel d'Orgemont · 257
famille -- hôtel des Tournelles · 257
Guillaume · 258
Pierre II (premier président du Parlement de Paris, chancelier de France) · 253, 257
Pierre III · 258
d'ORIOLE, Pierre (chancelier de France) · 183
d'ORSINI, famille · 217, 218, 249
Dame à la licorne (Paris, Musée national du Moyen Age) · 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 38, 39, 42, 53, 54, 60, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 81, 83, 85, 86, 88, 98, 106, 108, 109, 110, 111, 115, 116, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 153, 154, 158, 159, 161, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 188, 189, 203, 205, 212, 221, 228, 249, 267, 271, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 292, 294, 295, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 310, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 338, 339, 341, 342, 345, 349, 350, 351, 363, 365, 366, 367, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 385, 389, 390, 391, 393, 404, 407, 408, 410, 413, 429, 434, 436, 438, 439, 449
A MON SEVL DESIR · 5, 10, 64, 114, 116, 121, 130, 131, 149–53, 290–92, 361–65, 410, 430–34
la Vue · 4, 61, 63, 64, 109, 113, 116, 120, 121, 128, 129, 133, 146–47, 155, 178, 285–86, 302, 356–57, 357, 393, 422–26
le Goût · 4, 61–62, 125, 130, 144–45, 155, 284–85, 352–55, 414–17
le Toucher · 5, 64, 86, 109, 116, 118, 121, 129, 131, 132, 148–49, 178, 287–90, 290, 293, 295, 302, 303, 306, 307, 348, 361, 428–30
l'Odorat · 5, 64, 116, 118, 120, 129, 131, 132, 147–48, 147, 155, 286–87, 302, 303, 357–61, 427–28
l'Ouïe · 4, 6, 62–63, 116, 120, 128, 132, 145–46, 155, 285, 302, 303, 306, 348, 355, 417–22, 422
DARET, Jacques · 29, 44
DARY, Robert (haute-licier à Tournai) · 30, 94
de BAILLEUL, Baudoin · 29, 30, 94
de BAILLY, Etienne · 183, 184, 323
de BALSAC
famille · 368–69, 370, 372, 376, 377
famille -- domaine de la Rigaudière (Lyon) · 369, 376
Geoffroy · 7, 177, 322, 326, 346, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 376, 377
Jean Ier · 368
Marie (épouse de Louis Malet de Graville) · 376
Roffec II · 368, 369, 376
de BEAUNE
Catherine (épouse de Jean Briçonnet le jeune) · 445
Raoulette (épouse de Guillaume Briçonnet le jeune) · 445
de BLETTERANS, Perronet (gendre de Jean LeViste Ier) · 164
de BULLIEU, Sibille (épouse de Jean Le Viste II) · 166, 270, 320
de CAMPES
Gauthier · 25, 26
Henri · 25
de CARBONNIÈRES, famille · 2, 5, 177
de CARMONE, Christophe (seigneur de Mareuil-le-Guyon, président à mortier au Parlement de Paris · 229
de CERISAY
famille · 239
Nicolas · 239
Pierre l'aîné (chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois) · 239
Pierre le jeune (notaire secrétaire du roi, conseiller au Parlement de Paris) · 239
de CHABANNES
Antoine · 224, 368
Charles · 7
Eléonore · 7, 21, 116, 271, 306, 372
famille · 5, 7, 177, 372
Jacques Ier · 368
Jacques II, maréchal de la Palisse · 322, 372
Jean, seigneur de Vendenesse · 5, 7, 177, 322, 347, 368, 372
de CLUGNY
famille · 6, 309
Ferry · 12
de COËTIVY
Olivier · 41

de COËTIVY
Prigent · 219
de COMMINES, Philippe · 76, 181
de COMPAING, Anne (épouse de Pierre Briçonnet II) · 444, 446
de Daillon, Jean, seigneur de Lude
château du Lude · 254
de DAILLON, Jean, seigneur de Lude · 75
de DAILLON, Jean, seigneur du Lude · 74, 75, 76, 254, 276
de FRESNES
famille · 273
Nicole (épouse de Jean Baillet II · 184
Nicole (épouse de Jean Baillet II) · 242, 374
Pierre, seigneur de Pontherive · 374
de FRIBOIS, Noël (notaire secrétaire du roi) · 281, 282
de FUERS, Etiennette (épouse de Jean Le Viste Ier) · 164, 192
de HACQUEVILLE, Jean (seigneur d'Attichy, maître des Requêtes) · 176, 233, 266
de HARMELIN, Louis (comte de Piennes) · 262
de HAZE, Jean (haute-licier lillois) · 68, 72, 73
de L'ORTIE, Jehan (haute-licier à Tournai) · 94
de LA BARRE, Jean (prévôt de Paris) · 266
de LA BUSSIÈRE
Béatrix (épouse d'Antoine Le Viste Ier) · 169, 180, 230, 245, 255, 320, 321
famille · 169, 230, 232
Renaud · 169
de LA CLOCHE, Geneviève (cousine de Claude Le Viste, dame de Balsac et de Chabannes) · 177
de LA DRIESCHE, Jean (président de la Cour des Comptes) · 262
de LA FONTAINE, Gillette (épouse de Hémon Raguier Ier) · 442
de LA PLANCHE, Willefart (tapissier-marchand à Paris) · 82
de LA TOUR LANDRY, Geoffroy · 314, 343, 344, 345, 348, 351, 352, 354, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 365
Le Livre...pour l'enseignement de ses filles · 340, 342, 349, 360, 364, 382
de LAMACO, Claude (seigneur de Poussins et de Brosses-en-Bourbonnais) · 321
DE LENONCOURT, Robert (archevêque de Reims) · 27
de LORRIS, Guillaume · 131, 133
de MELUN, Guillaume (évêque de Sens) · 246
de MEUN, Jean · 131
de MILLY, Marguerite (épouse de Jean Le Clerc) · 322
de MONTAIGNE, Michel · 211, 281
de MONTBÉRON
Marie (épouse de Geoffroy de Balsac) · 370
Marie (épouse de Michel Jouvenel des Ursins) · 216
de MONTDRAGON, Amédée · 167, 320
de MONTMORENCY, Catherine (épouse de Philippe d'Aunoy) · 241, 375
De mulieribus claris de Giovanni Boccaccio · 308, 433
de NANTERRE
famille · 176, 182, 232, 376
famille -- chapelle Notre-Dame-de-Pitié, Saint-Adrien et Saint-Hubert · 232–33
Geneviève (épouse de Jean Le Viste IV) · 12, 176, 182, 229, 232, 233, 264, 265, 284, 321, 322, 326
Mathieu (Président du Parlement de Paris) · 182, 232, 233, 264, 265, 321, 322
Philippe (conseiller du roi, maître des Requêtes du duc de Bourgogne, conseiller au Parlement de Paris) · 321
Radegonde (épouse de Christophe de Carmone) · 229
Simon (conseiller et président au mortier au Parlement de Paris) · 321
de NOVARRE, Philippe · 337
de PISAN, Christine · 136–38, 138, 140, 142, 144, 145, 147, 148–49, 149, 150, 151, 152, 280–81, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290–91, 291, 308, 309, 313, 314, 339, 341, 342, 345, 357, 359, 360, 362, 363, 364, 384, 417, 429
Le Livre de la cité des dames · 341
Le Livre de la paix · 147, 149, 280, 288, 339
Le Livre de trois vertus · 363
Le Livre des fais et bonnes moeurs du sage roy Charles V · 137, 150
Le Livre des trois vertus · 137, 341
Le Livre du corps de policie · 148, 280, 282
L'Epître d'Othéa · 137, 148, 151
de PONCHER
Anne (épouse d'Antoine Bohier) · 237, 238
Etienne · 237
famille · 237, 242
Jean (général de Languedoc) · 266
Louis (notaire secrétaire du roi) · 238, 242
de PREMIERFAIT, Laurent · 395
De Pueris d'Erasme · 334
de RASSE, Guillaume (haute-licier à Paris) · 25, 82
de ROCHEFORT, Guy (chancelier de France) · 185
de ROUSSY, Simon (chanoine de la cathédrale de Reims) · 29
de SAINT-HILAIRE · *Voir* de SAINT-YLAIRE
de SAINT-YLAIRE, Jean (haute-licier à Paris) · 82
de SALINES, Guigone (épouse de Nicolas Rolin) · 439
de SALUCES, Georges (évêque de Lausanne) · 27
de SCAMAIN, Michel (tapissier-marchand à Paris) · 76, 82
de SELVE, Jean (président du Parlement de Paris) · 185
de SEMUR
famille · 169, 231, 232, 255
Lancelot · 169, 180, 321
Marie · 169, 321
de SEYSSEL, Claude · 195, 210, 281
de SOUYN, Alard (tapissier-marchand à Paris) · 82
de THUREY, Philippe (archevêque de Lyon) · 165

de TIGNONVILLE, Guillaume (prévôt de Paris) · 140
de TOURNON
Anne · 7
François (cardinal) · 211
Françoise · 7
Just · 7
de VAREY, Jean · 168, 320
de VARIE
famille · 220
Guillaume · 254
Simon · 114, 217, 218, 219, 220
de VAUDETAR, Pierre (conseiller clerc au Parlement de Paris) · 272
de VERGY, Antoine · 202
de VITRI-LA RIÈRE, André · 202
de VITRY
famille · 442
Guilllemette (épouse d'Hémon Raguier) · 442
Marie (épouse de Pierre Baillet) · 277
Michèle (épouse de Jean Jouvenel Ier) · 222
de WIGNACOURT, Jeanne (épouse de Charles Guillard) · 7, 12, 100, 275
de ZOMBREGON, Girard (haute-licier à Paris) · 82, 85
DENYS LE CHARTREUX · 387, 389, 392
De laudabili vita conjugatorum · 387
DIANE DE POITIERS · 343
Dijon (Côte-d'Or) · 80
Chartreuse de Champmol · 224
doctorat · 165, 204, 208
DOURDIN, Jacques (tapissier-marchand à Paris) · 80
du DRAC, Jacques (conseiller à la Cour des Aides) · 272
du HAMEL, Baudichon (tapissier-marchand à Paris) · 82
du PRAT, Antoine (président du Parlement de Paris) · 375
du RYEU, Jacques (tapissier-marchand à Paris) · 82
du SOMMERARD, Edmond · 3, 4
DÜRER, Albrecht · 28, 301, 356
duite · 32
DURRIEU, Paul · 41
DYNHAM, Sir John (trésorier de l'Echiquier) · 74, 75

E

Ecuillé (Maine-et-Loire)
château du Plessis-Bourré · 251
Eglise collégiale Notre-Dame d'Espérance (Montbrison) · 222
Eglise de Saint-Godard, Rouen · 58
Eglise Sainte-Madeleine, Troyes · 23
Eglise Saint-Médéric (Paris) · *Voir* Eglise Saint-Merry
ÉLÉONORE D'AUTRICHE, reine de France (épouse de François Ier) · 236
ÉLISABETH Ière, reine d'Angleterre · 309
Encomium matrimonii (Déclamation du mariage d'Erasme) · 389–90, 416, 431, 436
Enseignements d'Anne de France pour sa fille Suzanne · 339, 341–42, 342, 345, 413
Enseignements de Louis IX pour sa fille Isabelle · 339–40, 341, 342, 344
ensouples · 31
entendement · 118, 153, 275, 348, 362, 363, 414, 437
ERARD DE LA MARCK, prince-évêque de Liège · 83, 93, 117
Erasme · *Voir* ERASMUS, Desiderius
ERASMUS, Desiderius · 237, 334, 389, 390, 392, 409, 420, 436, 437
Colloquia Conivgivm · 416, 431
De Pueris · 334
Encomium matrimonii · 389–90, 416, 431, 436
Etats Généraux de Tours (1484) · 190, 291

F

fausses armoiries · *Voir* armoiries à enquerre
FEDERIGO DA MONTEFELTRO, duc d'Urbino · 37, 411, 424
FEDOU, René · 19
FERDINAND Ier, roi de Naples · 37
FICIN, Marsile · 117
Flandres (comté) · 29, 77
Florence
Palazzo Davanzati · 408
FOUQUET, Jean · 219, 224, 225, 442
FRANÇOIS Ier, roi de France · 174, 185, 186, 236, 258, 266, 448
FRANÇOIS II, duc de Bretagne · 369
FRANÇOISE DE LUXEMBOURG (épouse de Philippe de Clèves) · 439

G

GEORGES D'AMBOISE (cardinal archevêque de Rouen) · 83, 93
GERSON, Jean · 118, 139–42, 142, 143, 145, 331–33, 332, 334, 335, 336, 344, 349, 385–87, 389, 390, 414, 420, 426, 431, 435, 436, 533
Considérations sur saint Joseph · 332–33
De la chasteté conjugale (sermon de l'Epiphanie 1403) · 385–87
GILLES DE ROME · 135, 136, 145, 286
De regimine principum · 135, 136
GONZAGUE, Margherita (épouse de Leonello d'Este) · 350
graines de paradis · *Voir* cardamome
GRATIEN · 419
GRENIER

famille · 36–37, 38, 70, 74, 75, 76
Guillaume · 37
Jean · 37, 174, 186
Melchior · 37
Pasquier · 36, 37, 38, 76
GRINGORE, Pierre · 89
Guerre de Cent Ans · 39, 41, 77, 90, 251, 252, 255, 368
GUIFFREY, Jules · 3
GUILLARD
André Ier (conseiller au Parlement de Paris, maître des Requêtes) · 266
André II · 275, 277
Charles (maître des Requêtes, président du Parlement de Paris) · 7, 12, 186, 275
Louis (évêque de Chalon-sur-Saône) · 266
GUY IV, comte de Forez · 223

H

Haute-Goulaine (Loire-Atlantique)
château de Goulaine · 252
HECTOR, Jean (doyen de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Angers) · 83
HENNEQUIN
famille · 240–41, 241
Oudart (évêque de Troyes) · 240
Oudart, seigneur de Boinville, (maître des Comptes) · 241
HENRI Ier D'ORLÉANS, duc de Longueville · 246
HENRI III DE NASSAU · 116
HENRI V, roi d'Angleterre · 80
HENRI VII, roi d'Angleterre · 37, 75
Histoire de Griseldis · 419
Histoire de Mélibée et Prudence · 426
Histoire de Narcisse · 83
hortus conclusus · 124, 338, 351, 400, 407, 408
Hôtel Nanterre-Le Viste · 175, 176, 263, 264–66, 322
Hugo Lovitos · *Voir* LE VISTE, Hugues
HUGUES DE SAINT-VICTOR · 385

I

Immaculée Conception · 128, 425
Incarnation · 112, 121, 128, 150, 300, 301, 306
ISABEAU DE BAVIÈRE, reine de France (épouse de Charles VI) · 80
ISABELLE DE COUCY (épouse de Raoul II de Raineval) · 347
ISABELLE DE FRANCE, (épouse de Thibaut II, roi de Navarre) · 340

J

JACQUES IV, roi d'Ecosse · 37
JACQUES V D'ARMAGNAC, duc de Nemours · 181, 183, 369
jardin d'amour · 123, 125, 128, 130, 295, 379, 407, 408, 414
Jarzé (Maine-et-Loire)
château de Jarzé · 254
JAYET, Madeleine (cousine de Claude Le Viste dame de Balsac et de Chabannes) · 177
JEAN D'YPRES · *Voir* MAITRE DES TRES PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE
JEAN DE BRUGES · 103
JEAN DE DUNOIS · 219
JEAN DE LANCASTRE, duc de Bedford · 80, 217
JEAN DE SALISBURY · 135, 136, 145
Policraticus · 135, 145
JEAN II, roi de France · 79, 224
JEANNE D'EVREUX, reine de France (épouse de Charles IV) · 404, 405, 406, 407
JEANNE DE BOURBON, reine de France (épouse de Charles V) · 246
JEANNE DE France (épouse de Louis II, duc de Bourbon) · 317
JÉSUS CHRIST · 48, 49, 50, 51, 56, 61, 91, 102, 112, 126, 128, 226, 237, 300, 302, 336, 347, 401, 405, 406, 412, 425, 432
jeune fille à la licorne (motif) · 120, 128, 146, 285, 300, 302, 422, 424, 427
JOUVENEL DES URSINS
famille · 216, 222, 241, 253, 258, 274, 373, 442, 444
Guillaume (chancelier de France) · 113, 217, 218, 222, 226, 248, 249, 283
Jacques (avocat du roi, président de la Chambre des Comptes) · 217
Jean Ier · 222, 258
Jean II · 210, 249, 291
Marie (religieuse au prieuré royal de Poissy) · 217
Michel (bailli de Troyes) · 216
Junon (déesse romaine) · 151

L

l'Annonciation · 55, 58, 61, 62, 64, 231, 405, 406, 411
LACTANCE · 306
Le Carcel de Amor de Diego di san Pedro · 96
LE CHAPELAIN, André · 122
LE CLERC
Guillemette (épouse de Mathieu de Nanterre) · 182, 233, 321
Jean (notaire secrétaire du roi) · 322
LE FOLMARIÉ, Jacquette (épouse de Mathieu Beauvarlet) · 443

LE GENDRE
famille · 238
Pierre (notaire secrétaire du roi, trésorier de France) · 174, 239, 268, 269, 447, 448
Robine (épouse de Louis de Poncher) · 238, 242
Le Lude (Sarthe)
château du Lude · 254
LE MAISTRE, Martin (professeur de théologie, confesseur de Louis XI) · 388, 392
Quaestiones morales · 388
Le Plessis-Bourré (Maine-et-Loire) · 254
Le Trionfi (Les Triomphes de Pétrarque) · 202
LE VISTE
Albert (fils de Jean II, chanoine) · 167, 220
Antoine Ier · 167, 168–70, 168, 170, 171, 173, 192–93, 192, 193, 204, 220, 245, 255, 261, 270, 320, 321
Antoine II · 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 76, 111, 118, 161, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 182–87, 188, 211, 221, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 255, 266, 267, 269, 270, 277, 297, 323, 324, 326, 327, 372, 373, 379, 380, 392, 408, 438, 440, 441, 443, 444, 446, 447, 448, 449
Antoine II --vitrail de la Pentecôte · 234
Aubert · 174, 181, 183–84, 240, 243, 244, 255, 322, 323, 373, 378
Barthélemy Ier · 162, 163
Barthélemy II · 162
Barthélemy III (conseiller au Parlement de Paris) · 164, 165, 214
Barthélemy IV (religieux à l'abbaye d'Ainay) · 167, 220
Catherine (fille de Jean Ier) · 164
Catherine (fille de Jean II) · 167, 168, 320
Claude (fille de Jean IV) · 5, 7, 177, 182, 187, 231, 322, 326, 345, 346, 367, 368, 370–73, 376
Claude (fils de Pierre dit Morelet) · 173, 178, 182, 187, 326, 370
famille · 4, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 17, 19, 69, 71, 81, 87, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 120, 121, 136, 152, 154, 161, 162, 163, 166, 167, 169, 172, 173, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 187, 188, 189, 192, 193, 199, 203, 205, 212, 220, 229, 230, 241, 246, 254, 258, 260, 261, 262, 267, 270, 277, 283, 284, 286, 288, 289, 294, 295, 298, 319, 320, 321, 322, 339, 347, 349, 350, 369, 376, 377, 378, 385, 413, 439, 441, 444, 446, 449
famille -- chapelle Saint-Laurent · 164, 168, 229, 230
famille -- domaine de Bellecour · 164, 182, 205, 260, 326, 377
famille -- maison ancestrale (29 rue Saint-Jean, Lyon) · 221, 258–60, 326
Geneviève (fille de Jean IV) · 182, 322, 345
Guillaume · 162
Hugues · 162
Jean Ier · 162, 163–65, 192, 214, 229, 258, 320
Jean II · 165–68, 172, 176, 177, 183, 187, 192, 193, 195, 205, 214, 220, 229, 255, 259, 260, 261, 270, 320, 326
Jean II -- bibliothèque · 220
Jean II -- testament · 220, 260, 270, 326
Jean III · 170, 173, 183, 192, 215, 220, 270, 322, 326
Jean IV · 11, 12, 18, 19, 20, 111, 118, 161, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179–82, 182, 183, 188, 207, 221, 228, 230, 231, 232, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 255, 261–67, 271, 277, 297, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 338, 339, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 365, 366, 367, 368, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379
Jean IV -- Hôtel de Sancerre et d'Hercules · 262
Jean IV -- reliquaire de saint George · 231
Jean IV -- reliquaire de saint Georges · 232
Jean IV -- résidence, rue du Four, Paris · 264, 265
Jean IV -- testament · 327
Jeanne (fille d'Antoine II) · 177, 178, 187, 323, 372, 444, 449
Jeanne (fille d'Aubert) · 184, 323, 446
Jeanne (fille de Jean IV) · 182, 322, 345, 367
Marguerite (fille de Jean II) · 167, 320
Pierre dit Morelet · 167, 168, 173, 182, 192, 193, 270, 326
Radegonde (fille d'Aubert) · 184
Léa (héroïne biblique) · 394, 421
LEMAIRE DE BELGES, Jean · 353
LÉON IX, pape · 106
libre arbitre · 117, 275, 348, 349, 437
Livre de bonnes mœurs de Jacques Legrand · 150
Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles · 340, 342, 349, 360, 364, 382
Livre du Vaillant (1388) · 205, 259, 261
LLULLE, Raymond · 337
locus amœnus · *Voir* jardin d'amour
lois somptuaires · 153, 397
LOUIS DE GUYENNE, fils de Charles VI · 137
LOUIS DE MALE, comte de Flandres · 95
LOUIS Ier, duc d'Anjou · 33, 79
LOUIS Ier, duc d'Orléans · 80, 165, 246
LOUIS II DE CHALON-ARLAY, prince d'Orange · 192
LOUIS II, duc d'Anjou · 89
LOUIS II, duc de Bourbon · 165, 192, 223
LOUIS IX, roi de France · 78, 257, 340, 406, 407
Les Enseignements de Louis IX pour sa fille Isabelle · 339–40, 341, 342, 344
LOUIS XI, roi de France · 71, 75, 89, 125, 180, 181, 183, 202, 223, 224, 231, 232, 252, 253, 322, 368, 373, 374, 429, 442, 444, 445, 446
LOUIS XII, roi de France · 185, 246, 254, 343, 374, 375, 445, 447, 448
LOUISE DE SAVOIE · 112, 185, 186, 309, 343, 429

Lyon (Rhône) · 36, 63, 89, 113, 114, 118, 141, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 179, 184, 186, 189, 205, 214, 229, 230, 245, 255, 260, 271, 284, 367, 369, 370, 376
Abbaye d'Ainay · 220, 261
Couvent des Célestins · 141, 176, 245
Eglise Sainte-Croix · 164, 229, 230, 259
Maison Le Viste (29 rue Saint-Jean) · 221, 258–60, 326
Part de l'Empire · 163, 326
Part du Royaume · 163, 165, 258, 259

M

MAÎTRE DE BEDFORD · 40, 219
MAÎTRE DE COËTIVY · *Voir* COLIN D'AMIENS
MAÎTRE DE DREUX BUDÉ · 14, 41, 43–45, 47–50, 49, 50, 52, 53, 55, 65, 67, 77, 228, 229, 564
Crucifixion du Parlement de Paris · 45–46, 48
Triptyque de Dreux Budé · 48, 50, 227
MAÎTRE DE DUNOIS · 40, 217, 219, 220
MAÎTRE DE JACQUES DE BESANÇON · 40
MAÎTRE DE JEAN ROLIN II · 40, 219
MAÎTRE DE LA CHASSE À LA LICORNE · *Voir* MAÎTRE DES TRÈS PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE
MAÎTRE DE LA ROSE OCCIDENTALE DE LA SAINTE CHAPELLE · *Voir* MAÎTRE DES TRÈS PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE
MAÎTRE DE LA VIE DE SAINT-JEAN-BAPTISTE · *Voir* MAÎTRE DES TRÈS PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE
MAÎTRE DE MONTMORENCY · *Voir* DE CAMPES, Gauthier
MAÎTRE DE SAINT GILLES · *Voir* DE CAMPES, Gauthier
MAÎTRE DES PRIVILÈGES DE TOURNAI · *Voir* DE CAMPES, Gauthier
MAÎTRE DES TRÈS PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE · 8, 9, 15, 41, 47, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 81, 83, 84, 108, 178, 221, 228, 231, 306
Heures imprimées par Pigouchet pour S. Vostre, 16 septembre 1496 · 61, 62
Heures Le Camus · 55, 56
Heures Séguier · 55
L'Histoire de Persée · 62, 69, 275
Tapisserie de l'Histoire de Persée · 7, 12, 58, 100, 276
Tapisserie de Narcisse à la fontaine · 84
Tapissrie de l'Histoire de Persée · 60
Tenture de la Chasse à la licorne · 8, 57, 62, 63, 84, 98
Tenture de la Vie de la Vierge · 58, 63, 105
Tenture des Femmes illustres · 6, 7, 12, 60, 62, 63, 66
Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (BnF, ms NAL. 3120) · 54–56, 57
Vitrail de l'*Histoire de saint Victor et de saint Paul* (Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris) · 234
Vitrail de la *Passion* (Paris, église Saint-Gervais) · 61
Vitrail de la *Vie de la Vierge* (Rouen, église Saint-Godard) · 57
Vitrail de la *Vie de saint Sixte* (Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris) · 234
Vitrail de la *Vie de sainte Marie-Madeleine* (Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais) · 228
Vitrail de l'Apocalypse (rose occidentale de la Sainte-Chapelle) · 228
MAÎTRE FRANÇOIS · 40
Malesherbes (Loiret) · 42, 47, 50, 53, 66, 228
MALET DE GRAVILLE, Louis (amiral de France) · 42, 228, 376, 377
MARGUERITE D'ANJOU (épouse d'Henri VI d'Angleterre) · 429
MARGUERITE D'AUTRICHE · 113, 309, 313, 317, 343, 353, 413, 417, 429
MARIE D'ANGLETERRE (fille d'Henry VII, épouse de Louis XII) · 89, 317, 343
MARIE DE GUISE, duchesse de Longueville (épouse de Jacques V d'Ecosse) · 309
MARIE DE VALOIS (épouse d'Olivier de Coëtivy) · 41
MARIE, sainte Vierge · 102, 121, 122, 123, 128, 130, 223, 250, 299, 300, 302, 304, 308, 312, 332, 364, 394, 419, 421, 425
MARMION, Simon · 47
MARQUET DE VASSELOT, Jean-Jacques · 3
MATHIAS CORVIN, roi d'Hongrie · 37
MAULOUE, Jehan (tapissier-marchand à Paris) · 82
MAXIMILIEN D'HABSBOURG, archiduc d'Autriche · 417
MÉNAGIER DE PARIS · 382, 383, 384, 385, 390, 409, 412, 414, 416, 419, 421, 425, 426, 427, 428, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 437
MENCIA DA MENDOZA (épouse d'Henri III de Nassau-Breda) · 116
MENOT, Michel (prédicateur franciscain) · 388
menue verdure · *Voir* Mille-fleurs
MÉRIMÉE, Prosper · 2
métier basse-lice · 31
métier haute lice · 31
METSYS, Quentin · 106
mille-fleurs · 1, 5, 6, 11, 16, 23, 28, 62, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 85, 86, 88, 91, 100, 102, 106, 107, 108, 109, 113, 125, 158, 276, 351, 379, 408, 409, 422
Minerve (déesse romaine) · 153, 289
Miré (Maine-et-Loire)
château de Vaux · 251, 254, 255
miroir du prince · 135, 136, 137, 142, 153, 340, 392
Molineuf (Loir-et-Cher)
château de Bury · 256
Mons (Belgique) · 44
Eglise collégiale de Sainte-Waudru · 44
Montaigu-le-Blin (Allier) · 7, 8
Montbrison (Loire) · 223
Eglise collégiale Notre-Dame d'Espérance · 222

Montmorillon (Allier) · 177, 369, 370, 372
musique · 120, 128, 132, 145, 285, 302, 348, 355, 421, 422

N

Neuf Preuses · 93, 307, 361, 428
Neuf Preux · 92, 93, 94, 129, 307
NICOLAS D'AMIENS · *Voir* COLIN D'AMIENS
NICOLAS D'AMYENS · *Voir* COLIN D'AMIENS
NICOLAS D'YPRES · *Voir* COLIN D'AMIENS
NICOLAS DIPRE (fils de Colin d'Amiens) · 46, 47, 53
noblesse
  définition · 190
  desrogeance · 191
  devoir militaire · 206, 207
  exemption fiscale · 199, 206, 207
  privilèges fiscaux · 191, 207
noblesse de robe · 17, 161, 163, 167, 179, 189, 193, 196, 197, 198, 199, 209, 211, 250, 278, 445, 448
nouvelle noblesse · 180
  bibliothèques · 214, 215, 216
  études · 200
  exemption fiscale · 199
  formation · 214
  hérédité · 199, 209
  hérédité des charges · 209
  vénalité des offices · 209

O

Ordre de la Toison d'Or · 30, 90, 94
Ordre de Notre-Dame-de Chardon · 223
Ordre de Saint-Michel · 95, 202, 223
ORESME, Nicolas · 395
ourdissage · 31

P

Paris · 3, 8, 14, 15, 25, 34, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 57, 60, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 107, 141, 146, 158, 176, 179, 180, 182, 187, 197, 208, 217, 221, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 241, 242, 243, 248, 249, 257, 258,訳261, 262, 266, 272, 274, 321, 323, 374, 375, 382, 390, 409, 412, 414, 418, 432, 442, 446, 448
  Cathédrale Notre-Dame · 222
  Couvent et église des Célestins · 182, 232, 245–48, 248, 249
  Eglise Saint-Eustache · 175, 176, 232, 264, 266
  Eglise Saint-Germain l'Auxerrois · 172, 174, 178, 234, 237, 239
  Eglise Saint-Gervais-Saint-Protais · 229
  Eglise Saint-Merry · 184, 187, 239, 240, 242, 243, 244, 272, 375
  Hôtel Barbette · 258
  Hôtel d'Alençon · 263
  Hôtel d'Artois · 258
  Hôtel d'Orléans · 263
  Hôtel de Berry · 258, 263
  Hôtel de Clisson · 258
  Hôtel de Flandre · 258
  Hôtel de Montmorency · 258
  Hôtel de Navarre · 258
  Hôtel de Sancerre dit d'Hercule · 262
  Hôtel Nanterre-Le Viste (rue du Four) · 175, 176, 263, 264–66, 264, 265, 266, 267
  Le Séjour-du-Roi · 263
  Notre-Dame-des-Champs · 179, 261, 262, 375
  Palais de la Cité · 45, 197, 240, 257, 258, 263, 264, 308
  Palais du Louvre · 251
  Quartier des Halles · 239, 263, 264, 265, 267
  Sainte-Chapelle · 257
  Université de Paris · 39, 141
Parlement de Paris · 39, 45, 48, 165, 166, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 197, 198, 257, 278, 321, 373, 374, 375, 383
PASQUIER, Etienne · 211
PAULE, Jehan (tapissier-marchand à Paris) · 82
Pays-Bas bourguignons · 15, 35, 39, 41, 48, 69, 70, 71, 76, 81, 397
Pénélope · *Voir* MAÎTRE DES TRÈS PETITES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE, *Tenture des Femmes Illustres*
PEPIN, Guillaume (prédicateur français) · 388, 420
Personnifications
  Beaumaintien · 426
  Charité · 431
  Chasteté · 423
  Débonnaireté · 285
  Droiture · 285, 308
  Foi · 144
  Harmonie · 285, 355, 417
  Harmonie domestique · 422
  Honneur · 147, 150, 286, 357, 358
  Humilité · 426
  Justice · 142, 288, 308
  Largesse · 290, 431
  Oiseuse · 426
  Oiseuse · 121, 133, 146, 357
  Paix · 285, 418
  Paix domestique · 355
  Preudhommie · 287
  Prouesse · 149, 288
  Prudence · 142, 151, 285, 363
  Raison · 142, 308
  Renommée · 146

Richesse · 156
Sagesse · 289
Sobriété · 145, 285
Tempérance · 285
Vaillance · 288, 290
Vertu · 147, 358
PESCHARD, Jeanne (épouse de Dreux Budé Ier) · 442
PETIT
Catherine (fille d'Etienne et Charlotte Briçonnet) · 447
Etienne (notaire secrétaire du roi) · 447
Madeleine (fille d'Etienne et Charlotte Briçonnet) · 447
petit patron · 24, 28
PETIT, Jean · 140, 141
PETRARQUE · 419
PHILIBERT DE SAVOIE · 343
PHILIPPE DE CLÈVES · 439
PHILIPPE II, roi de France · 257
PHILIPPE IV, roi de France · 197, 257, 406
PHILIPPE LE BON, duc de Bourgogne · 30, 35, 36, 37, 68, 72, 73, 94, 107, 180, 257, 321
PHILIPPE LE HARDI, duc de Bourgogne · 90, 95, 141, 176, 224
PHILIPPE VI, roi de France · 373
PIERRE DE BEAUJEU · 445
PIERRE DE PIERREVIVE, seigneur de Lésigny-en-Brie · 448
PIERRE DE ROHAN · 422
PIGOUCHET, Philippe (imprimeur à Paris) · 56, 58, 61, 62, 64, 84
PILET, Jacquemart (peintre arrageois) · 82
POTIER
famille · 244
Louis (conseiller, secrétaire des commandements) · 244
Nicolas (conseiller du roi, second président au Parlement de Paris) · 244
POYET, Jean · 283
PRÉVOST, Bernard (président du Parlement de Paris) · 248
puella · 411

Q

QUENTIN
Bertrand (conseiller au Parlement de Paris) · 321
Pernelle (épouse de Simon de Nanterre) · 321

R

RAGUIER
Antoine Ier (trésorier des guerres) · 442
Antoine II (évêque de Lisieux) · 442
Dreux (prévôt des marchands de Paris) · 443
famille · 323, 373, 441, 443, 448
Françoise (fille de Jean, épouse de Marc de Langeac) · 444
Hémon Ier (argentier d'Isabeau de Bavière, trésorier des guerres) · 441
Jacqueline (fille de Jean, épouse d'Antoine Le Viste II) · 12, 187, 441, 442, 444, 448
Jacques (évêque de Troyes) · 442
Jean, seigneur d'Esternay et de la Motte Tilly (conseiller et notaire secrétaire du roi) · 441, 443
Louis (évêque de Lisieux) · 442
Louise (fille de Jean, épouse de Jean Briçonnet) · 444
RAOUL II DE RAINEVAL · 347
Rébecca (héroïne biblique) · 394, 421
REGNAULT, Guillaume (sculpteur) · 242
RENÉ Ier D'ANJOU · 81, 114
RENÉ II, duc de Lorraine et Bar · 181
RENÉE D'ORLÉANS, comtesse de Dunois · 246
ROBERT DE SORBON · 385
ROBERTET
famille · 202, 220, 222, 241, 258, 274, 277, 323
famille -- chapelle Saint-Michel · 222
Florimond Ier · 202, 256, 274, 284, 444, 449
Florimond Ier -- château de Bury · 256
Florimond II (fils de Jean V et Jeanne Le Viste) · 211, 323
François Ier · 202, 274
François Ier, *Le Débat du boucanier et du Gorrier* · 203
François II · 201
Jean III · 202, 222, 223, 224, 287, 439
Jean V · 187, 211, 275, 277, 444, 449
Marie (fille de Jean V et Jeanne Le Viste, épouse d'André Guillard II) · 266, 277
ROLIN, Nicolas (chancelier de Bourgogne) · 176, 439
Roman de Clériadus et Méliadice · 391, 428, 439
Roman de la Rose · 131, 132, 134, 149, 152, 220, 305
Roman de Paris et Vienne · 391
Roman de Pierre de Provence et la belle Maguelonne · 391
Roman de Ponthus et Sidoine · 391, 392, 440
rosaire · 301
Rouen (Seine-Maritime) · 57
Eglise Saint-Godard · 57

S

SAINT AMBROISE · 311
SAINT AUGUSTIN · 311
SAINT JÉRÔME · 311, 419
SAINT JOSEPH · 332, 335, 394
Saint-Christophe-en-Brionnais (Saône-et-Loire) · 169, 180, 192, 255, 321

Saint-Clément (Allier) · 177, 369, 370
Saint-Martin-de-la-Place (Maine-et-Loire)
château de Boumois · 252
Saint-Ouen (Mayenne) · 252
SAND, George · 3
SANTI, Rafaello (Raphaël) · 28, 106, 424
Actes des Apôtres · 29
Sarah (héroïne biblique) · 394, 421
sarrasinois (tapisseries, tapissiers) · 78, 79
sens physiques · 4, 10, 11, 16, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 139, 143, 148, 149, 151, 152, 275, 282, 294, 297, 301, 346, 348, 349, 353, 355, 356, 357, 362, 364, 365, 415, 431, 436, 437
SFORZA, Battista (épouse de Federigo da Montefeltro, duc d'Urbino) · 411, 412, 424
SHERRY, Richard · 334
sibylles · 305, 306
SIGNART, Enguerrand (évêque d'Auxerre) · 272
Speculum Humanae Salvationis · 27, 92
SUZANNE DE BOURBON · 343, 345

T

tapisseries *à la marche* · 33
TERTULLIEN · 311
THIBAUT II, roi de Navarre · 340
Tournai (Belgique) · 15, 25, 29, 36, 44, 48, 70, 71, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 87, 94, 174, 185
Trêve de Tours (1444) · 39
Triomphe de la Chasteté · 423
Troyes
Eglise Sainte-Madeleine · 23
TRUYE, famille (tapissiers-marchands à Paris) · 81

U

université · 39, 170, 200, 206, 214

V

VAN AELST
famille · 70
Pieter · 106
VAN DER WEYDEN, Roger · 26, 44, 45, 48, 49, 226, 398
VAN EYCK, Jan · 398, 399, 401
Vénus (déesse romaine) · 427, 428, 439
VÉRARD, Antoine (libraire à Paris) · 40, 54, 58, 62, 306
verdures · *Voir* mille-fleurs
Vies des femmes célèbres d'Antoine Dufour · 313
Vindecy (Saône-et-Loire) · 171, 178, 230, 231, 232, 245, 266, 327, 346, 370
Eglise paroissiale et chapelle seigneuriale · 175, 230, 231
VOSTRE, Simon (libraire à Paris) · 56, 58, 61, 63, 84, 306

W

WALOIS
famille · 35, 70
Huart · 35
Jean · 35
WINCART, Adrien (sculpteur) · 42, 50

Y

YOLANDE D'ARAGON, duchesse d'Anjou · 89

Z

ZIZIM (frère du Sultan Bazajet II) · 3, 68

Katherine Ilsley SOWLEY

La Tenture de la Dame à la licorne *: la figure féminine au service de l'image masculine*

Résumé

La tenture de la *Dame à la licorne* est le plus souvent interprétée comme une allégorie des sens physiques, mais son iconographie se distingue par le registre héraldique. Chaque composition est organisée tel un emblème héraldique de sorte que les personnages principaux remplacent l'écu tant du point de vue visuel que fonctionnel. Si cette tenture est fréquemment citée comme un monument à la réussite socioprofessionnel du commanditaire, on n'a jamais cherché à comprendre comment le registre scénique contribue à la représentation du commanditaire. Autre lacune dans le corpus de littérature, l'importance de la figure féminine dans cette image est restée jusqu'alors ignorée. La présente étude propose donc d'étudier la *Dame à la licorne* et sa fonction représentative en analysant les traditions culturelles, littéraires et iconographiques, ainsi que les réalités sociohistoriques, qui sous-tendent l'image d'excellence sociale que le commanditaire souhaite rattacher à sa personne et à sa famille.

MOTS-CLES : histoire de l'art ; tapisserie ; mille-fleurs ; *Dame à la licorne ;* iconographie ; arts décoratifs – style gothique ; personnifications ; allégorie ; culture matérielle ; France— histoire sociale —XV^{e} siècle ; France— histoire sociale —XVI^{e} siècle ; noblesse ; noblesse d'épée ; noblesse de robe ; mobilité sociale ; histoire des femmes ; représentation de la femme ; littérature didactique ; miroir des princes ; littérature politique – France – XVe siècle ; amour courtois ; mariage ; Chevalier de la Tour Landry ; de Pisan (Christine) ; Gerson (Jean) ; Chartier (Alain) ; Anne de France, duchesse de Bourbon ; Ménagier de Paris ; Erasme.

Abstract

The *Lady and the Unicorn* tapestries are most often interpreted as an allegory of the physical senses, but their iconography is remarkable for its integration of armorial elements. Each composition is organized like a heraldic emblem, such that the main figures replace the coat-of-arms in its position and its function. Though this work is frequently identified as a monument to the patron's socio-professional success, no effort has been made to understand how the scenes contribute to his personal representation. The lack of interest for the decidedly female character of this iconographic programme is another weakness in previous studies of these tapestries. This doctoral dissertation proposes to examine the *Lady and the Unicorn* and its representative function by analysing the cultural, literary and iconographic traditions, as well as the socio-historic realities, that shape the image of social excellence the patron constructs in order to represent himself and his family.

KEYWORDS : art history ; tapestry ; *mille-fleurs* ; *Lady and the Unicorn* ; iconography ; decorative arts – gothic; personifications ; allegory ; material culture ; France – social history – 15th century ; France – social history – 16th century ; nobility ; old nobility ; *noblesse de ro*be ; social mobility ; history of women ; representation of women ; didactic literature ; *miroir des princes* ; political literature – France – 15th century ; courtly love ; marriage ; Chevalier de la Tour Landry ; de Pisan (Christine) ; Gerson (Jean) ; Chartier (Alain) ; Anne de France, duchess of Bourbon ; Ménagier de Paris ; Erasmus