



HAL
open science

La vallée de la Loire à l'époque de Jean Fouquet : la carrière de trois enlumineurs actifs entre 1460 et 1480

Samuel Gras

► **To cite this version:**

Samuel Gras. La vallée de la Loire à l'époque de Jean Fouquet : la carrière de trois enlumineurs actifs entre 1460 et 1480. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016. Français. NNT : 2016LIL30021 . tel-01468581

HAL Id: tel-01468581

<https://theses.hal.science/tel-01468581v1>

Submitted on 2 Mar 2017

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.



École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS)

Université Lille Nord de France ; Univ. Lille, CNRS, UMR 8529 - IRHiS - Institut de
Recherches Historiques du Septentrion, F-59000 Lille, France

La vallée de la Loire à l'époque de Jean Fouquet : la carrière de trois enlumineurs actifs entre 1460 et 1480

Samuel Gras, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art
sous la direction de Mme Anne-Marie Legaré

4 volumes

Vol. I : TEXTE

Thèse soutenue le vendredi 18 novembre 2016, avec pour membres du jury :

Mme LEGARÉ Anne-Marie, professeurs des Universités, Université de Lille 3
Mme STIRNEMANN Patricia, Chargée de recherche émérite, ancienne directrice de la section
d'enluminure, Paris (I.R.H.T)
M. GAUTIER Marc-Édouard, Directeur adjoint - conservateur en chef chargé des fonds
patrimoniaux, Bibliothèque municipale d'Angers
M. HAMON Étienne, professeurs des Universités, Université de Lille 3
M. VANWIJNSBERGHE Dominique, collaborateur scientifique, chef de travaux principal à
l'Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles, Belgique

Remerciements

J'aimerais remercier l'École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS) ainsi que l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion (IRHiS) et toutes les personnes rattachées à ces établissements qui ont aidé administrativement et financièrement à la réalisation de ce travail de recherche.

Mmes Claudia Rabel, ingénieur de recherche (I.R.H.T.), et Patricia Stirnemann, Chargée de recherche émérite, Ancienne directrice de la section d'enluminure (I.R.H.T.), pour leur inépuisable patience, l'aide permanente, les conseils avisés et la bonne humeur ; ainsi que tout le personnel de l'I.R.H.T.

M. François Avril, Conservateur honoraire des bibliothèques, Ancien conservateur au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, pour sa disponibilité, son regard avisé, ses précieuses critiques, ses encouragements et son enthousiasme.

M. Eberhard König, Professeur *Emeritus* d'Histoire de l'Art à la Freie Universität Berlin, pour les riches discussions et les échanges.

James H. Marrow, Professeur *Emeritus* d'Histoire de l'Art à l'université de Princeton ; par son invitation et son hospitalité lors d'un séjour à la Princeton University.

Tous mes remerciements ne sauraient définir la passion, l'enthousiasme, les encouragements, l'aide infinie, les critiques et conseils avisés, la patience et l'indéfectible soutien reçus d'Anne-Marie Legaré. *Soyons reconnaissants aux personnes qui nous donnent du bonheur, elles sont les charmants jardiniers par qui nos âmes sont fleuries.*

Et aussi Sophie Armbruster, Diane Booton, la famille Brezot, le personnel de la BnF, Jean-Patrice Boudet, Cynthia J. Brown, Roseline Claerr, Raymond Clemens, Jean-Luc Deuffic, Ana Dominguez Rodriguez, Zach Downey, Marc-Édouard Gautier, Géraldine Glover, Marie-Thérèse Gousset, Valérie Guéant, Jorn Günther Rare Books AG, Laurent Hablot, Margaret Hadley, Roseline Harrouët, Nicholas Herman, Sandra Hindman, Erik Inglis, Sylvestre Jonquay, Peter Kidd, Marie-Claude Lourson et Jean-Marie Droxler, Elizabeth Morisson, Philippe Palasi, Michel Pastoureau, Michèle Prévost, Nicole Reynaud, Mary L. Robertson, Christine Seidel, Heribert Tenschert Antiquariat Bibermuehle AG, Didier Travier, Dominique Vanwijnsberghe et Roger S. Wieck.

Merci à mes parents

À mes deux « M »

**La vallée de la Loire à l'époque de Jean Fouquet : la carrière
de trois enlumineurs actifs entre 1460 et 1480**

Samuel Gras, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art
sous la direction de Mme Anne-Marie Legaré

TABLE DES VOLUMES

Vol. I : Texte

Vol. II : Catalogue des figures

Vol. III : Catalogue des notices

Vol. IV : Annexes

Table des matières

Introduction	13
Jean Fouquet	13
La notion de peintres « fouquettiens »	18
État de la question sur le « Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne »	19
La découverte de trois peintres : le Maître de Jeanne de France, le Maître de Macé Prestesaille et Guillaume Piqueau.....	21
Le Maître de Jeanne de France	24
L'exemplaire <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i> de Boccace	24
Jeanne de France, duchesse de Bourbon.....	25
Dix miniatures du Maître de Jeanne de France.....	26
Quelques remarques sur les miniatures du manuscrit.....	29
<i>Les Heures dites de Marie Stuart</i> : un pont entre Jean Fouquet et le groupe Jouvenel.....	30
Le groupe Jouvenel	32
Les liens du groupe Jouvenel avec Jean Fouquet	36
Historique des <i>Heures dites de Marie Stuart</i>	39
Un commanditaire proche du roi René ?	40
Attributions des miniatures et difficulté d'analyse	41
Le problème des campagnes d'illustration	46
Le Maître de Jeanne de France et Jean Fouquet	48
Le Maître de Jeanne de France et l'œuvre du Maître de Jouvenel	50
La synthèse opérée par le Maître de Jeanne de France	54
Un ensemble de points non éclaircis dans les <i>Heures dites de Marie Stuart</i>	55
<i>Le Livre de prières</i> conservé à Londres.....	57
La décoration secondaire du <i>Livre de prières</i>	58
<i>Les Heures</i> de Madrid.....	64
Des attributions éclectiques	64
Historique du manuscrit.....	66
Le Maître des Heures de Madrid et le Maître de Jeanne de France.....	68
Les origines prestigieuses des compositions.....	69

L'héritage du groupe Jouvenel.....	72
L'influence de Jean Fouquet.....	75
Singularité iconographique de la Mise en croix (f. 111)	79
Deux miniatures par le Maître de Jeanne de France	81
Les deux peintres actifs dans un <i>Livre d'heures à l'usage de Rome</i>	82
Quatre enlumineurs à l'œuvre dans les <i>Heures</i> de Lisbonne.....	82
Lieu d'exécution du manuscrit et organisation du travail.....	86
Singularités iconographiques des <i>Heures</i> de Lisbonne	92
D'autres œuvres par le Maître des Heures de Madrid	94
L'importance des <i>Heures</i> de Madrid et Lisbonne.....	96
Le <i>Jouvencel</i> de Jean de Bueil	97
Le texte et son auteur	97
Trois miniatures du Maître de Jeanne de France	99
Le <i>Livre d'heures d'Olivier de Coëtivy (?)</i>	101
Un manuscrit pour les Coëtivy ?.....	101
Le Maître de Jeanne de France et Guillaume Piqueau.....	104
Les sources iconographiques du Maître de Jeanne de France	108
Deux exemplaires des <i>Statuts de l'ordre de Saint-Michel</i>	110
Un manuscrit peint par Jean Fouquet pour le roi de France	110
Une commande groupée au sein de l'atelier de Jean Fouquet ?	111
L'intervention du Maître de Jeanne de France ?.....	112
Un <i>Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours</i>	113
Le <i>Livre des Anges</i> de Francesc Eiximenis.....	115
Le texte et son auteur	115
Une parenté renouvelée avec le groupe Jouvenel	115
Les miniatures du <i>Livre des anges</i> et le milieu tourangeau	117
Le <i>Missel des Carmes de Nantes</i>	119
Plusieurs campagnes de miniatures dans le <i>Missel des Carmes</i>	121
Une première campagne avant 1450.....	122
Une deuxième campagne après 1455 : le « Maître d'Isabelle Stuart ».....	127

Des ajouts vers 1476-1477	130
Commanditaire et datation des miniatures du Maître de Jeanne de France.....	131
Une miniature copiée du Maître du Boccace de Genève	133
Les liens avec le milieu fouquettien.....	134
La Crucifixion : entre Flandres et vallée de la Loire	136
Rogier van der Weyden, le Maître du Smith-Lesouëf 30 et le Maître de Jeanne de France.....	141
Le Maître du Smith-Lesouëf 30, le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay et le Maître de Jeanne de France.....	146
Le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay : Coppin Delf ?.....	148
Une abondance de motifs flamands	149
<i>L'instruction d'un jeune prince</i> (Guillebert ou Hugues de Lannoy)	152
Un commanditaire non identifié	153
Le texte de <i>L'instruction d'un jeune prince</i>	154
Trois miniatures par le Maître de Jeanne de France	154
La miniature du <i>Secret des secrets</i>	156
Les deux miniatures de <i>L'instruction d'un jeune prince</i>	156
Les sources iconographiques du Maître de Jeanne de France	159
La miniature de la <i>Scène de dédicace</i> : entre Flandres, Paris et Tours	160
Guillaume Piqueau, enlumineur « demourant à Tours »	164
Historieur ou enlumineur ?	165
Le recoupement des identités confirmé par le style pictural.....	170
Les premières années : trois manuscrits du <i>Tristan en prose</i>	175
Les commanditaires des versions enluminées par Guillaume Piqueau	175
L'enlumineur.....	176
Les miniatures des trois versions du <i>Tristan en prose</i>	177
Une intervention dans un <i>Livre d'heures à l'usage de Troyes</i>	183
La participation de trois enlumineurs	184
Le travail de Guillaume Piqueau.....	185
Guillaume Piqueau et les <i>Heures d'Olivier de Coëtivy</i> ?	187
Les <i>Heures d'Étienne Chevalier</i> et des <i>Heures Ragulier</i> (?) – Robertet.....	188
Le Maître du Boccace de Munich et les <i>Heures de Louis Malet de Graville</i>	189
Jean Fouquet : fournisseur de patrons ?.....	191

<i>Les Heures dites d'Éléonore de Habsbourg</i>	192
Les sources iconographiques des miniatures	194
La répétition : une méthode de travail de Guillaume Piqueau.....	196
<i>Un Livre d'heures à l'usage de Paris</i>	197
<i>Des ajouts dans un Livre d'heures à l'usage de Rome</i>	200
Paris et le cercle du Maître de Dunois	200
Des miniatures ajoutées peintes par Guillaume Piqueau	201
Un séjour de Guillaume Piqueau dans la capitale ?.....	203
<i>Les Heures Brette</i>	206
Guillaume Piqueau et Jean Colombe	208
Guillaume Piqueau et le milieu fouquettien.....	209
Les techniques de Guillaume Piqueau et l'apport de la Renaissance italienne ...	211
Une miniature singulière : la rencontre des trois morts et des trois vifs.....	214
<i>L'Epigrammatum libellus</i> de Pierre-Paul Vieillot	217
<i>Le Livre d'heures à l'usage de Tours</i> de Bloomington	219
Un travail à plusieurs mains.....	220
Les miniatures de Guillaume Piqueau	221
Premier contact entre Guillaume Piqueau et Jean Bourdichon.....	222
Trois feuillets d'une version enluminée de <i>L'Estrif de Fortune et de Vertu</i>	224
Description des miniatures.....	224
Des connexions avec deux versions peintes par Jean Bourdichon	226
<i>Le Missel</i> de Yale.....	228
Un cycle de miniatures très riche.....	230
Les enlumineurs à l'œuvre dans le <i>Missel</i> de Yale.....	231
Une restauration au cours du XIX ^e siècle	233
La main d'un assistant ?.....	234
Les compositions de Jean Fouquet : une manne pour Guillaume Piqueau.....	234
Le Christ jardinier (f. 285) : écho d'une miniature perdue de Jean Fouquet ?	237
La Présentation au temple (f. 25) : de Fra Angelico à Jean Fouquet.....	240

Du couvent de San Marco à Florence au <i>Missel</i> de Yale	243
Des relations artistiques avec le Maître du Boccace de Munich ?.....	245
L'existence d'un atelier fouquettien	247
L'existence de carnets de dessins ou un « répertoire Jean Fouquet ».....	260
La représentation des chevaux dans l'œuvre de Jean Fouquet	261
Un écho considérable parmi ses disciples.....	264
La miniature d'Héraclius transportant la vraie croix (f. 300v)	267
Guillaume Piqueau et Jean Colombe	270
<i>L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses</i> de Sébastien Mamerot.....	272
Louis de Laval, seigneur de Châtillon (1411-1489)	272
Un regard sur la bibliothèque de Louis de Laval	274
La rédaction du texte interrompue à plusieurs reprises : un problème pour la datation des enluminures ?.....	276
Une connexion dauphinoise entre Louis de Laval et Jean Colombe dès les années 1460 ?.....	277
Des éléments iconographiques anachroniques.....	278
La mise en page des miniatures	281
Les enlumineurs	282
Les miniatures peintes par Guillaume Piqueau.....	284
Une intervention tardive de Guillaume Piqueau ?.....	286
<i>Le Livre d'heures de Louis de Laval</i>	288
Un historique prestigieux	288
Les peintres fouquettiens des <i>Heures de Louis de Laval</i> : état de la question.....	290
Un regard nouveau sur les <i>Heures de Louis de Laval</i>	293
Entre Bourges et Tours ?.....	294
Un héraldique et des portraits du commanditaire qui posent problème.....	297
Guillaume Piqueau dans les <i>Heures de Louis de Laval</i> : vers 1475-1480 ?.....	300
Une intervention restreinte aux armoiries et à quelques suffrages	301
Quelques remarques sur les miniatures réalisées par Guillaume Piqueau.....	306
Le suffrage de sainte Hélène (f. 311v) : une peinture de Jean Fouquet ?.....	310
Un motif iconographique repris par lors de la campagne des années 1480.....	312
Une autre main pour la miniature de saint Charlemagne ?.....	313
Un peintre de grande envergure : Le Maître des visages des Sibylles.....	314
Les interventions du Maître des visages des Sibylles.....	314
Les cahiers des sibylles	315

Un regard sur la Sainte Face (f. 44) et le voile de sainte Véronique (f. 296v)	321
La miniature de la Vierge à l'Enfant (f. 44v).....	324
D'autres miniatures par le Maître des visages des Sibylles.....	326
Arrêt sur image : Louis de Laval en prière face à la Vierge à l'Enfant	332
Le portrait de Louis de Laval et l'intervention de Jean Fouquet ?	333
Deux manuscrits du <i>Jouvencel</i> de Jean de Bueil	339
Le <i>Jouvencel</i> de Genève	340
Le <i>Jouvencel</i> du monastère de l'Escorial.....	342
Des copies d'un travail de Jean Fouquet ?.....	344
Une diffusion parmi de hauts dignitaires de la cour de France ?.....	346
Un historique prestigieux pour la version de l'Escorial.....	349
L' <i>Abrégé des croniques de France</i> de Noël de Fribois	351
Les miniatures	353
Le peintre du Français 10141 : Guillaume Piqueau ?	354
Le <i>Livre d'heures de Jean Boudet</i>	355
Des miniatures exécutées par un enlumineur tourangeau.....	356
Sources iconographiques et datation.....	358
Un <i>Livre d'heures à l'usage de Bayeux</i>	361
Guillaume Piqueau et le répertoire iconographique fouquettien	362
Les méthodes de travail de Guillaume Piqueau : le montage et la copie.....	365
Une nouvelle approche dans la peinture de Guillaume Piqueau.....	366
Une relation plus étroite avec Jean Bourdichon	368
La <i>Vita Christi</i> de Ludolphe de Saxe	373
Une miniature en pleine page	374
Les <i>Heures de Christophe (?) de Champagne</i>	377
Un livre d'heures pour la famille de Champagne ?	379
Une iconographie solidement ancrée dans le passé.....	380
Des liens resserrés avec l'œuvre de Jean Bourdichon.....	383
Une miniature exceptionnelle : La mort sortant du tombeau.....	388

Le Maître de Macé Prestesaille	392
<i>Le Livre pour mémoire et souvenance</i> de Macé Prestesaille.....	392
Un programme iconographique réfléchi	394
Un peintre inédit : le Maître de Macé Prestesaille	396
Tours et l'atelier du Maître de Macé Prestesaille	398
Un premier <i>Missel à l'usage de Tours</i> conservé à Reims.....	400
Un missel pour l'église Saint-Saturnin de Tours ?	401
Un deuxième <i>Missel à l'usage de Tours</i> conservé à Tours	402
Historique et commanditaire.....	402
Les miniatures du canon de la messe	403
Un troisième <i>Missel à l'usage de Tours</i> conservé à Tours	404
Un <i>Livre d'heures à l'usage de Tours</i> , collection privée.....	406
Le <i>Bréviaire</i> de Bertrand Briçonnet.....	407
Une miniature dans la <i>Fleur des histoires</i>	409
Conclusion	412
Du côté de chez trois enlumineurs tourangeaux	412
Trois madeleines pour faire revivre le passé.....	423
Bibliographie	430
Index	463

INTRODUCTION

Jean Fouquet

Jean Fouquet (vers 1415/20-1478/81, fig. 1), peintre et enlumineur actif durant le troisième quart du XV^e siècle, passe la plus grande partie de sa carrière dans la vallée de la Loire, à Tours, au temps des rois de France Charles VII (1403-1461) et Louis XI (1423-1483). Les qualités du peintre ont été louées de son vivant et encore au siècle suivant¹. Tombé progressivement dans l'oubli par la suite, il a été peu à peu redécouvert par les érudits dès le XIX^e siècle avant de connaître une seconde notoriété, le comte Paul Durrieu s'attachant à lui redonner ses lettres de noblesse². Les recherches sur Jean Fouquet ont été couronnées par des expositions et monographies consacrées au peintre en 1981 au musée du Louvre par Nicole Reynaud et en 2003 à la Bibliothèque nationale de France par François Avril³. Ces études ont permis de jeter un regard nouveau sur la place de l'artiste au sein de la peinture en France au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. Trois ans plus tard, en 2006, Nicole Reynaud publiait une étude des feuillets enluminés

¹ Une première synthèse des mentions portées sur Jean Fouquet a été proposée par Durrieu (Paul), *Livre d'heures peint par Jean Fouquet pour le Maître Étienne Chevalier : Le Quarante-Cinquième feuillet de ce Manuscrit retrouvé en Angleterre*, Londres : Pelican Press, 1923, p. 3 et ss. ; reprise et enrichie dans Avril (François), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, Paris : Hazan, 2003, p. 418-422.

² Outre les articles de Paul Durrieu publiés au cours des années 1890 et 1900 (cf. bibliographie), voir *Exposition des primitifs français*, Paris, palais du Louvre (palais de Marsan, peintures et dessins) et bibliothèque nationale (manuscrits à peintures), 12 avril - 14 juillet 1904, catalogue d'exposition par Bouchot (Henri), Delisle (Léopold), Guiffrey (Jules-Joseph), Frantz-Marcou (Paul), Martin (Henri) et Vitry (Paul), *Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale : catalogue illustré*, Paris : Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, 1904. Lire en complément l'approche des artistes et critiques d'art du XX^e siècle sur l'œuvre de Jean Fouquet dans l'article de Martin (François-René), « L'ancêtre, l'artisan, le primitif Jean Fouquet dans l'art du XX^e siècle » dans Avril, 2003, p. 87-93.

³ *Jean Fouquet*, Paris, musée du Louvre, 16 janvier – 19 avril 1981 et catalogue d'exposition rédigé par Nicole Reynaud, Paris : RMN, 1981 et *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 25 mars – 22 juin 2003 et catalogue d'exposition rédigé sous la direction de François Avril, voir note 1.

du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, œuvre majeure de Jean Fouquet conservée aujourd'hui en grande partie à Chantilly, au musée Condé⁴.

Si la carrière du peintre s'est principalement déroulée à Tours auprès de la cour du roi de France, elle connut à ses débuts un tournant fondamental lors d'un voyage effectué dans l'Italie du *Quattrocento*, époque décisive dans le développement de la Renaissance italienne⁵. Dans les années 1440, le jeune peintre part en Italie où il semble avoir séjourné à Rome entre 1443 et 1446⁶. Les étapes et la durée de son voyage en terre italienne sont mal documentées, le peintre ayant probablement séjourné dans plusieurs villes. Au cours de son séjour, il fit preuve d'une remarquable capacité d'observation et de compréhension de ce qu'il découvrait, portant son attention sur une multitude d'éléments, allant du monumental aux gestes du quotidien, des constructions modernes aux vestiges les plus anciens⁷. Il consignait probablement dans des carnets de dessins tout un vocabulaire iconographique reprenant le décor de la Renaissance italienne et celui de la Rome

⁴ Reynaud (Nicole), *Les Heures d'Étienne Chevalier*, Paris : Fatou, 2006.

⁵ Sur le voyage de Jean Fouquet en Italie voir Perls (Karl Gunther), *Jean Fouquet*, Londres, Paris, New-York : Hypérion Press, 1940, p. 14-18 ; Schaefer (Claude), « Jean Fouquet le jeune en Italie », *Gazette des beaux-arts*, 1967, p. 189-212, t. 70 ; Schwager (Klaus), « Über Jean Fouquet und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV », *Argo : Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Martin Gosebruch et Lorenz Dittmann (éd.), Cologne, 1970, p. 206-234 ; Schaefer (Claude), *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, thèse de doctorat inédite, Université Paris IV, 3 tomes, 1972, t. I, p. 355-388 et *Jean Fouquet : an der Schwelle zur Renaissance*, Dresde/Bâle : Verlag der Kunst, 1994, p. 21-38 ; Lestocquoy (Jean), « Eugène IV, Jean Fouquet et Grachetto », *Journal des savants*, 2 (1976), p. 141-148 ; Reynaud, 1981, p. 4-5, 7-12, 19-20, 24-26, 48-49, p. 78n4 et p. 79n37 ; Lombardi (Sandro), *Jean Fouquet*, Florence : Libreria Editrice Salimbeni, 1983, p. 51-105 ; Ginzburg (Carlo), « Le peintre et le bouffon : 'le portrait de Gonella' de Jean Fouquet », *Revue de l'art*, 111 (1996), p. 25-39 ; Châtelet (Albert), « Le portrait de 'Gonella' (Vienne, Kunsthistorisches Museum) peut-il être attribué à Fouquet ? », *Bulletin Monumental*, 155 : 2 (1997), p. 154-155 ; Evans (Mark), « Jean Fouquet and Italy », *Illuminating the Book. Makers and Interpreters. Essays in Honour of Janet Backhouse*, Londres : British Library, 1998, p. 163-189 ; Sricchia Santoro (Fiorella), « Jean Fouquet en Italie » dans Avril, 2003, p. 50-64 ; Reynaud, 2006, p. 249-253 ; Richards (John), « Jean Fouquet and the Trecento », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70. Bd., H. 4 (2007), p. 449-472 ; Inglis (Erik), *Jean Fouquet and the Invention of France : Art and Nation after the Hundred Years War*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2011, p. 43-63 et Gras (Samuel), « Le voyage en Italie de Jean Fouquet et la réception du répertoire iconographique par deux de ses disciples », *Le voyage en Italie au temps de la Renaissance*, Olfa Abrougui (éd.), Tunis : Publications de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, 2014, p. 41-70.

⁶ Reynaud, 2006, p. 249.

⁷ Jacob (Marie), *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500), La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XV^e siècle*, Rennes : PUR, 2012, p. 128-136.

antique⁸. Il était aussi profondément à l'écoute des recherches mathématiques menées en Toscane qui avaient envahi la sphère artistique⁹. Lors de son voyage, Jean Fouquet croisa sans doute des artistes de tout premier plan, comme Leon Battista Alberti, qui avait rédigé le *De Pictura* dès 1435¹⁰. Sa rencontre avec Filarete est attestée par le témoignage de l'architecte lui-même. Plus hypothétique mais vraisemblable est sa rencontre avec Fra Angelico, à un moment où ce dernier effectuait un changement radical dans sa peinture en intégrant les principes théorisés par Alberti¹¹. Lors de son séjour italien, Jean Fouquet assimile plusieurs notions mathématiques qui deviendront fondamentales dans sa peinture. Le peintre tire profit d'un rapport mathématique considéré comme idéal, appelé depuis le « nombre d'or », insère des pentagones convexes ou étoilés dans ses esquisses et se sert des recherches en cours sur la perspective¹². De retour en France, les miniatures

⁸ S'il nous reste quelques témoignages de ces carnets, ceux de Jean Fouquet n'existent plus. Voir la tentative de reconstitution d'Erik Inglis, 2011, p. 35-43.

⁹ Un certain nombre de réflexions menées sur les mathématiques dans l'art ne seront compilées qu'à la fin du XV^e siècle, avec les écrits de Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*) et de Luca Pacioli (*Summa de arithmetica, geometria, de proportioni et de proportionalita*, vers 1494 ; *De viribus quantitatis*, vers 1496-1508 et *De divina proportione*, rédigé à partir de 1498 et publié en 1509), soit bien après le départ de Jean Fouquet. Toutefois, dans les années 1440, les répercussions des recherches de Brunelleschi, Alberti, Masaccio et d'autres artistes sont déjà importantes. L'apport des mathématiques dans l'œuvre de Jean Fouquet a été analysé par Gousset (Marie-Thérèse), « Jean Fouquet et l'art de la géométrie » dans Avril, 2003, p. 76-86, voir aussi les éléments disponibles sur le site Web de l'exposition *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle* : <http://expositions.bn.f.fr/fouquet/arret/geometrie/index.htm>. L'étude s'enrichit d'une analyse dans Reynaud, 2006, p. 259-263.

¹⁰ La rencontre a pu se faire à Rome lorsque les deux hommes travaillaient au service du pape Eugène IV, voir Avril, 2003, p. 83 et Reynaud, 2006, p. 249. *Leon Battista Alberti : De la peinture. De pictura (1435)*, préface, traduction et notes par Jean-Louis Schefer, introduction par Sylvie Deswarte-Rosa, Paris : Macula, Dédale, 1992 (coll. « La littérature artistique »), p. 19 : « Je souhaiterais qu'un peintre soit instruit, autant que possible, dans tous les arts libéraux, mais je désire surtout qu'il possède bien la géométrie. Je suis même de l'avis du très ancien et très fameux peintre Pamphile qui enseignait les premiers éléments de peinture aux jeunes gens nobles. Selon sa formule, nul ne pouvait devenir un bon peintre s'il ignorait la géométrie. Nos éléments, dont on peut tirer tout l'art de la peinture achevé et parfait, sont faciles à comprendre pour le géomètre. Mais je pense que pour celui qui ignore la géométrie, ni ces rudiments ni aucune autre méthode de peinture ne seront jamais suffisamment accessibles. C'est pourquoi j'estime que les peintres ne doivent absolument pas négliger la géométrie. ».

¹¹ Si la rencontre avec Fra Angelico se devine au travers l'analyse de la peinture de Jean Fouquet, celle avec Le Filarete, qui achève vers 1465 son *Trattato di architettura*, un traité d'architecture en 25 livres, est citée par l'architecte lui-même ; voir Avril, 2003, p. 50 et p. 420.

¹² Note 9 et Evans, 1998, p. 163-189 et Reynaud, 2006, p. 259-263. Les notes de bas de pages de ces articles donnent d'excellents renvois pour des études liées à la question des mathématiques dans la peinture. Le premier de ces éléments est un rapport mathématique étudié par Pythagore au VI^e siècle puis défini par Euclide au III^e siècle avant notre ère. Utilisée par les grecs, la proportion d'Euclide ou « partage d'une droite en moyenne et extrême raison » sera consignée par Luca Pacioli dans son ouvrage de mathématique *De divina proportione*. *Divina proportio* pour Pacioli, *sectio aurea* pour Léonard de Vinci, *précieux joyau* pour Kepler, au fil du temps, l'homme a assimilé ce rapport mathématique, proche de 1,618, aux

qu'il peignit entre 1452 et 1460 dans le livre d'heures d'Étienne Chevalier, trésorier de France du roi Charles VII, montrent qu'il tira un profit immédiat de ses nouvelles connaissances¹³ (fig. 2 et 3). La qualité de cette commande prestigieuse lui valut une grande notoriété. Les sollicitations du milieu de la cour se multiplièrent, l'artiste se voyant gratifié dans les années 1470 du titre de peintre du roi¹⁴.

proportions idéales. Il permet à Jean Fouquet de tirer profit de ce que le philosophe allemand Adolf Zeising appellera en 1854 *der goldene Schnitt*, soit les « les sections dorées » ; Zeising (Adolf), *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig : Rudolph Weigel, 1854, p. 176 et 202-205. L'utilisation du nombre d'or dans l'art – et à sa suite celle des sections dorées – ne convainc pas tous les spécialistes car il n'est pas expressément mentionné par Alberti ; Neveux (Marguerite), *Le Nombre d'or, radiographie d'un mythe*, Paris : Seuil, 1995, notamment p. 9 et ss et p. 21-22. Toutefois, Marie-Thérèse Gousset a démontré, avec raison nous semble-t-il, l'abondante utilisation faite par Jean Fouquet de ce rapport mathématique dans les esquisses préparatoires de ses peintures et enluminures qui ne peut se comprendre qu'au regard de son voyage en Italie. Dans l'œuvre du peintre, les sections dorées peuvent régir la composition externe de la miniature, c'est-à-dire que le format de l'enluminure est tracé selon le rapport du nombre d'or. La division interne du cadre de la miniature, plus subtile et discrète, peut être privilégiée, permettant à l'artiste de distribuer les éléments de l'image en fonction de celle-ci. Le regard est guidé par ces lignes de construction considérées comme idéales et harmoniques. Dans les œuvres de Jean Fouquet, l'élément clé d'une miniature peut être inséré dans un polygone régulier dessiné sur l'esquisse préparatoire afin de le positionner à un endroit précis choisi par le peintre. Enfin, les recherches sur la perspective se multiplient au cours du XV^e siècle avec la mise par écrit de ce que Dominique Raynaud appelle le « *modo optimo* albertien ». Pour l'auteur, les peintres du *Quattrocento* approchent la perspective en utilisant des méthodes de construction géométrique variées, la perspective linéaire proprement dite, qui suit un caractère démonstratif, ne démarrant pas avant Piero della Francesca. D. Raynaud précise que « l'expression *costruzione legittima*, traduite de l'allemand *legitime Verfahren*, [est] un syntagme utilisé pour la première fois par Heinrich Ludwig en 1882 » et préfère parler de conceptions multiples de l'espace perspectif et, en ce qui concerne les travaux d'Alberti, d'une codification empirique de la perspective nommée « un *modo optimo* albertien » ; voir Raynaud (Dominique), « Ordre et perspective avant Alberti », *The Springtime of the Renaissance : Sculpture and the Arts in Florence 1400–60*, Beatrice Paolozzi Strozzi et Marc Bormand (éd.), Florence : Mandragora, 2013, p. 165-171 et, du même auteur, « L'émergence de l'espace perspectif : Effets de croyance et de connaissance », *Les espaces de l'homme, symposium du Collège de France*, Alain Berthoz et Roland Recht (dir.), Paris : Odile Jacob, 2005, p. 337-338 et 352 (333-354) ; articles disponibles sur le site *Academia*, <<https://upmf-grenoble.academia.edu/dominiqueraynaud>>. Jean Fouquet s'attache à une représentation soignée et rationnelle du réel par la mise en place de ces lignes de construction géométrique. Le point de fuite, unique, est placé à hauteur du regard du spectateur et se trouve sur la ligne de la section dorée supérieure. Le système est parfois appliqué avec rigueur mais Nicole Reynaud a su montrer que Jean Fouquet peut également s'affranchir des contraintes imposées par ce type de mise en page ; voir Reynaud, 2006, p. 259-263 Le peintre, lorsqu'il subordonne l'image au principe de composition de ce qu'Erwin Panofsky appelle, de façon anachronique, la *costruzione legittima*, répond aux principes empiriques énoncés par Alberti ; Panofsky (Erwin), *La perspective comme forme symbolique* (1923-1924), Paris : Éditions de Minuit, 1975, p. 146.

¹³ *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, Ms 71, vers 1452-1455 ; sur le manuscrit voir en dernier lieu Gousset (Marie-Thérèse), Rabel (Claudia), Stirnemann (Patricia) et Toulet (Emmanuelle), *Les Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) par Jean Fouquet : les quarante enluminures du musée Condé, Paris : Somogy Éditions d'art et musée Condé, 2003 ; Avril, 2003, cat. 24, p. 193-217 et Reynaud, 2006 (note 4).

¹⁴ Avril, 2003, p. 420, document d'archives n° 12.

Jean Fouquet utilise une gamme de coloris alliant le bleu azur, le carmin, le vert vif et de larges plages de blanc rehaussées d'or. Ce dernier matériau est travaillé sous toutes les formes : hachuré, en pointillé, modelant les drapés, faisant briller les armures, révélant des effets atmosphériques. Il est aussi utilisé pour peindre les ombres ou la lumière sur les tissus. Les personnages de Jean Fouquet ont la puissance et le volume des œuvres italiennes tandis que les visages ont un modelé rond et plein. Tracés avec des lignes douces et précises, les visages sont d'une grande tendresse, notamment pour les personnages célestes et féminins. Réceptif aux apports de la peinture flamande, Jean Fouquet porte une grande attention aux détails. Il est loué pour la qualité de ses portraits et peint villes et campagnes avec une telle précision qu'il est souvent possible de les identifier¹⁵. Il révolutionne également la mise en page de ses enluminures en renonçant aux traditionnelles bordures à décoration florale pour consacrer l'espace entier du feuillet à la miniature. Une fine baguette dorée, suggérant un cadre de peinture de chevalet, présente l'œuvre comme un véritable tableau à partir duquel la composition est pensée¹⁶. Les premiers mots du texte sont écrits à l'antique, sur une ligne, le long d'un bandeau inférieur, sur un fond bleu ou pourpre. L'initiale et les trois premières lignes du texte peuvent également être subtilement incorporées au sujet de la miniature sous la forme d'un petit panneau en trompe-l'œil tenu par des personnages, tels des anges ou des acteurs secondaires de la scène principale.

¹⁵ Lorentz (Philippe), « Jean Fouquet et les peintres des anciens Pays-Bas » dans Avril, 2003, p. 38-49. Henri Focillon présente Jean Fouquet comme le poète « d'un paysage amical » ; voir Focillon (Henri) « Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (janvier 1936), p. 17-32.

¹⁶ Pour Daniel Arasse, la première opération du peintre réside dans le cadrage. La célèbre fenêtre d'Alberti n'ouvre pas sur le monde, c'est un cadre à partir duquel le spectateur va contempler l'histoire. C'est le cadrage, la surface rectangulaire que l'artiste va peindre, qui détermine la perspective pour le peintre ; voir Arasse (Daniel), *Histoires de peintures*, Paris : Éditions Denoël, 2004, p. 87 et ss. (Le texte est tiré d'émissions radiophoniques diffusées sur France Culture en 2003 ; écouter l'épisode 6 : *La Vierge échappe à toute mesure*).

La notion de peintres « fouquettiens »

À l'occasion de l'exposition *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, tenue en 2003 à Paris, François Avril a mis en lumière et séparé le travail du grand peintre de celui de ses principaux suiveurs. Louis et François Fouquet, fils de Jean et également peintres, firent sans doute partie des premiers disciples à bénéficier de son savoir-faire¹⁷. Pour François Avril, l'un d'eux est probablement le Maître du Boccace de Munich, son plus proche et talentueux collaborateur, dont le nom est donné en référence à une version enluminée *Des cas des nobles hommes et femmes*¹⁸. D'autres personnalités, au talent plus ou moins affirmé, ont gravité autour de Jean Fouquet. Ces artistes sont connus grâce à plusieurs manuscrits nous donnant une vision élargie de leur carrière ou, au contraire, apparaissent de façon éphémère. Tous ont en commun d'avoir été profondément imprégnés par l'art du grand maître tourangeau, au point d'être aujourd'hui présentés comme des « peintres fouquettiens ».

¹⁷ L'existence de deux fils Jean Fouquet, peintres de profession, n'est pas remise en cause du fait de l'existence d'un commentaire de Jean Brèche, juriconsulte tourangeau, daté de 1550, mentionnant les deux hommes et faisant état de leur profession ; voir Avril, 2003, p. 442, n° 11.

¹⁸ *Des cas des nobles hommes et femmes* (Boccace), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6, vers 1458-1465. Sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 32, p. 272-307 et sur le peintre, p. 18-28, p. 270 ainsi que les notices 31-39, p. 270-349 et 41-45, p. 354-374. La possibilité de voir le Maître du Boccace de Munich comme un des fils de Jean Fouquet a été acceptée par certains chercheurs : Alexander (Jonathan J.G.), Marrow (James H.), Freeman Sandler (Lucy), Moodey (Elizabeth) et Petev (Todor T.), *The Splendor of the Word, Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New York Public Library*, New York : NYPL et Londres : Harvey Miller Publishers, 2005, cat. 59, p. 271 ; Reynaud, 2006, p. 15 et Avril (François), Reynaud (Nicole) et Cordellier (Dominique), assistés de Laura Angelucci et Roberta Serra, *Les enlumineurs du Louvre. Moyen Âge et Renaissance*, Paris : Hazan et Louvre Éditions, 2011, p. 174, 187n1 et p. 189 ; Inglis, 2011, p. 15n24-25 ; Chancel-Bardelot (Béatrice de), Charron (Pascale), Girault (Pierre-Gilles) et Guillouët (Jean-Marie), *Tours 1500. Capitale des arts*, Tours : Musée des Beaux-Arts et Paris : Somogy Éditions d'art, 2012, cat. 33, p. 164, cat. 60, p. 279, cat. 61, p. 280 ; à noter l'argumentation fouillée et plus réservée de Pascale Charron p. 233-242.

État de la question sur le « Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne »

En 1974, Otto Pächt et Dagmar Thoss constataient qu'un peintre formé par Jean Fouquet officiait dans un exemplaire de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* conservé à Vienne¹⁹ (fig. 4). Le manuscrit permettait aux chercheurs autrichiens de donner un premier nom d'emprunt à ce peintre fouquettien, celui de « Maître du Mamerot de Vienne », en référence à l'auteur du texte jumelé au lieu de conservation du manuscrit²⁰. L'enlumineur prend une part mineure à l'illustration : sur les soixante-cinq grandes miniatures et les deux cent trente-quatre vignettes à historier dans les marges, il ne travaille que sur neuf miniatures, le reste étant peint par le berruyer Jean Colombe²¹. Le rôle secondaire rempli par le Maître du Mamerot de Vienne a conduit Nicole Reynaud, dans le catalogue lié à l'exposition parisienne de 1993, à le rebaptiser « Maître du missel de Yale » en raison de la part prépondérante qu'il occupe dans un missel, écrit en français et conservé à l'Université de Yale, dans lequel il a réalisé près d'une centaine de miniatures²² (fig. 5). Dans ce même catalogue, Avril et Reynaud rapprochent le Maître du missel de Yale de la main travaillant sur certaines miniatures en pleine page du *Livre*

¹⁹ *Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (Sébastien Mamerot), Vienne, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. 2577, vers 1472 (?) ; Pächt (Otto) et Thoss (Dagmar), *Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule II*, 2 vol., Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften, I (*Textband*), p. 68-79 et fig. 18 et II (*Tafelband*), fig. 123-140 et pl. IV et V et le catalogue des notices, cat. 44, p. 184-186.

²⁰ Peu de temps après, Bernard Gagnebin et John Plummer suivent l'identification faite par leurs confrères et complètent le corpus d'œuvres de l'enlumineur ; Gagnebin (Bernard), *L'enluminure de Charlemagne à François Ier*, Genève : Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève et Musée d'Art et d'Histoire, 1976, cat. 52, p. 124 et cat. 53, p. 127 ; Plummer (John), assisté de Gregory Clark, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections*, New-York et Londres : Pierpont Morgan Library et Oxford University Press, 1982, cat. 66, p. 59-60.

²¹ Pour une présentation du peintre Jean Colombe ; voir en dernier lieu Jacob, 2012.

²² Avril (François) et Reynaud (Nicole), *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris : BnF et Flammarion, 1993, p. 152. Remarquons que l'auteur lui attribue déjà ce nom d'emprunt dans deux légendes d'illustration du catalogue *Jean Fouquet* de 1981 ; voir Reynaud, 1981, p. 91, n° 15D et 15E. Sur le *Missel*, New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 425, vers 1475 ; voir Hadley (Margaret Elizabeth), *The Yale Missal (Beinecke MS. 425) : Mendicant Spirituality and a Vernacular Mass Book for the Jean Fouquet Circle* (thèse de doctorat, Université de Yale), UMI, Ann Arbor, 2007 et le catalogue des notices, cat. 19, p. 82-87.

d'heures de Louis de Laval et sur plusieurs versions du *Jouvencel*²³. En 2003, lors de l'exposition *Jean Fouquet, peintre et enlumineur*, François Avril portait peu d'attention au Maître du missel de Yale, à cause de ses capacités picturales moindres et de sa tendance à plagier purement et simplement le travail de Jean Fouquet, tout en lui reconnaissant une capacité à s'imprégner en profondeur de l'art de son maître dans certaines miniatures²⁴. Enfin, en 2011, le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale fut rapproché du « Maître de Christophe de Champagne », nom donné à un enlumineur en référence à un livre d'heures commandé par un membre de cette famille²⁵. Depuis l'exposition viennoise de 1974, les patients travaux d'investigation ont permis d'augmenter le nombre des manuscrits enluminés regroupés autour des « Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne » pour aujourd'hui dépasser la trentaine. Un réexamen de ces ouvrages jette une lumière nouvelle sur ce groupe. En effet, il faut aujourd'hui diviser l'œuvre entière entre plusieurs artistes, bien distincts les uns des autres, et recomposer chacune de ces carrières qui apportent d'intéressantes informations sur la peinture dans le Centre-Ouest de la France du temps de Jean Fouquet²⁶.

²³ Avril et Reynaud, 1993, p. 153 et p. 328. Dès 1927, la main fouquettienne des *Heures de Laval* (note 722) avait été repérée par Victor Leroquais qui remarquait le « dessin serré », le « modelé souple et ferme » et la « riche gamme de couleurs qui va de l'ivoire clair des visages aux teintes mauves des ciels et des horizons », et décelait un artiste « de premier plan » ; Leroquais (Victor), *Les Livres d'Heures manuscrits de la bibliothèque nationale*, 4 vol., t. 1, Paris, 1927, p. 19 et p. 28-29.

²⁴ Avril, 2003, cat. 51-52, p. 386-394.

²⁵ *Heures de Christophe (?) de Champagne*, collection privée, vers 1480-1490 ; voir le catalogue des notices, cat. 4, p. 18-22. Le nom de « Maître de Christophe de Champagne » a été donné par König (Eberhard), *Leuchtendes Mittelalter VI. 44 Manuskripte vom 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert aus Frankreich, Flandern, England, Spanien, den Niederlanden, Italien und Deutschland*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1993-1994 (Kataloge, 31), cat. 73, p. 396-422 et *Leuchtendes Mittelalter I-VI. 1989-1994. Fazit 1996 : Die noch verfügbaren Manuskripte. Mit 205 farb. Abb.*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1996 (Kataloge, 36), cat. 62. La notice consacrée au manuscrit dans le catalogue de Dr. Jörn Günther Rare Books AG, *Faith and Knowledge. A selection of Illuminated Manuscripts, Miniatures, and Early printed Books*, Brochure 12, 2011, n° 18, p. 28-29, propose de rapprocher le peintre des *Heures de Christophe (?) de Champagne* du Maître du missel de Yale (représenté au n° 15 dans ledit catalogue).

²⁶ En 2003, François Avril avait « senti » la pluralité de mains sous le nom d'emprunt du Maître du missel de Yale, qu'il désigne comme « identifiable avec un artiste (ou un groupe d'artistes) tourangeau » ; voir Avril, 2003, p. 382. Quelques années plus tard, Margaret Hadley dissociait pour sa part la main du Maître du missel de Yale d'un peintre présenté comme « Associate of the Master of the Yale Missal » et du « Master of the Laval Hours » ; voir Hadley, 2007, p. 27, 51, 77-79, 111, et 254-288.

La découverte de trois peintres : le Maître de Jeanne de France, le Maître de Macé Prestesaille et Guillaume Piqueau

L'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes*, mis en avant par Nicole Reynaud en 1993 pour présenter le Maître du missel de Yale, permet en réalité de baptiser un des enlumineurs le « Maître de Jeanne de France », du nom de la commanditaire²⁷ (fig. 6). Une douzaine de manuscrits, réalisés vers le milieu des années 1460 jusqu'à la fin des années 1470, jalonnent très précisément la carrière de ce peintre que nous allons mettre au jour²⁸. Si les attaches tourangelles du Maître de Jeanne de France ne font aucun doute, il est délicat de le rattacher uniquement à Tours ou à un seul mécène car ses manuscrits attestent d'une activité autour des rives de la Loire mais aussi en Bretagne jusqu'en Bourbonnais, en passant par les villes de Tours, Angers, Poitiers, voire Limoges²⁹. Sa trajectoire est des plus intéressantes dans la compréhension, au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, des relations professionnelles qui s'établissent entre certains ateliers d'enlumineurs du Centre-Ouest de la France.

Un deuxième enlumineur peut être dénommé le « Maître de Macé Prestesaille » d'après un manuscrit exécuté en 1475 pour la famille Prestesaille, basée en Touraine³⁰ (fig. 7). Au style plus sobre, il apparaît comme un peintre secondaire dans le panorama

²⁷ Avril et Reynaud, 1993, p. 152. *Des cas des nobles hommes et femmes* (Boccace, traduction Laurent de Premierfait), Paris, BnF, Français 227, daté 1468 ; voir le catalogue des notices, cat. 22, p. 96-99.

²⁸ Outre le Boccace (note précédente), le corpus comprend pour le moment les œuvres suivantes : *Heures dites de Marie Stuart* (Paris, BnF, latin 1405 et collection privée) ; *Livre de prières* (Londres, British Library, Harley 5764) ; *Heures à l'usage de Rome* (Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135) ; *Heures à l'usage de Rome* (Madrid, BNE., Vitr/25/3) ; *Livre d'heures d'Olivier de Coëtivy (?)* (San Marino, Huntington Library, HM 1143) ; deux exemplaires des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (Paris, BnF, Français 2905 et Français 5745) ; Jean de Bueil, *Le Jouvencel* (Paris, BnF, Français 24381) ; *Missel à l'usage de Tours* (Tours, Bibliothèque municipale, Ms 194) ; Francisc Eiximenis, *Livre des Anges* (Londres, British Library, Sloane 3049) ; *Missel des carmes* (Princeton University Library, Garrett Ms 40) et Guillebert ou Hugues de Lannoy, *L'instruction d'un jeune prince* (Baltimore, Walters Art Library, W.308). Voir également le tableau synthétique de son œuvre proposé dans le catalogue des annexes, n° 1.

²⁹ Voir les cartes géographiques du lieu d'exercice supposé des collaborateurs du Maître de Jeanne de France et celle de ses commanditaires ; catalogue des annexes, n° 2 et 3.

³⁰ *Livre pour 'mémoire et souvenance' de Macé Prestesaille*, Paris, BnF, Latin 1179, daté 1475 ; voir le catalogue des notices, cat. 29, p. 116-124.

artistique tourangeau. Toutefois, il se rattache pleinement à la peinture de Tours au cours des années 1470-1480 comme en témoignent les sept manuscrits retrouvés qui donnent un aperçu de la production de son atelier³¹. Nous découvrons avec le Maître de Macé Prestesaille une production locale de qualité basée sur la répétition de mises en page et de motifs qui donnent une assise au peintre dans son travail.

Déduction faite des attributions erronées, un peu plus d'une vingtaine de manuscrits s'ancrent aujourd'hui autour des noms d'emprunt du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne³². Un réseau d'indices me conduiront, dans le présent mémoire, à identifier ces peintres comme étant

³¹ Outre le *Livre pour 'mémoire et souvenance' de Macé Prestesaille* (note précédente), il enlumine trois *Missel à l'usage de Tours* (Reims, BM, Ms 235 ; Tours, BM, Ms 191 et Rés. 7599) et exécute la miniature d'un *Bréviaire* commandé par Bertrand Briçonnet (Tours, BM, Ms 147-148). Il peint les armoiries de Pierre de Beaujeu dans son exemplaire de *La Fleur des histoires* (Jean Mansel), Paris, BnF, Français 300 et enlumine un *Livre d'heures à l'usage de Tours*, collection privée. Voir également le tableau synthétique de son œuvre proposé dans le catalogue des annexes, n° 4.

³² Il ajoute quelques feuillets enluminés dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Montpellier, Musée languedocien de la Société archéologique de Montpellier, Ms 2. Il enlumine trois versions du *Tristan en prose*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 41 ; Paris, BnF, Français 102 et Genève, Bibliothèque de Genève (BGE), fr. 189 et deux versions du *Jouvencel* (Jean de Bueil), Genève, BGE, fr.187 et El Escorial, Biblioteca del monasterio, Ms S.II.16. Il peint un *Livre d'heures à l'usage de Paris*, collection privée (Paris, Hôtel Drouot, 6 février 1990, lot 21) ; les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée (Stalden, Jörn Günther Rare Books, Brochure 12, 2011, n° 15) ; *Epigrammatum Libellus* (Pierre-Paul Vieillot), Paris, BnF, Latin 8408 ; trois feuillets de *L'estrif de fortune et de vertu* (Martin le Franc), collection privée (Londres, Sotheby's, 2 Juillet 2013, lot 16) ; *Livre d'heures à l'usage de Bayeux*, Épinal, Bibliothèque municipale, Ms 243 (100) ; *Abrégé des chroniques de France* (Noël de Fribois), Paris, BnF, Français 10141 ; *Livre d'heures de Jean Boudet*, Tours, Bibliothèque municipale, Ms 2285 ; *Vita Christi* (Ludolphe de Saxe), Paris, BnF, Français 407 et les *Heures de Christophe (?) de Champagne* (à l'usage d'Angers), collection privée (Stalden, Jörn Günther Rare Books, Brochure 12, 2011, n° 18). Il collabore au *Livre d'heures d'Olivier de Coëtivy (?)*, San Marino, Huntington Library, HM 1143 (avec le Maître de Jeanne de France) ; *Livre d'heures à l'usage de Troyes*, Paris, BnF, N.a.l. 3200 (avec deux enlumineurs) ; *Heures Brette*, Saint-Pétersbourg, Biblioteka Akademii nauk (Bibliothèque de l'Académie des sciences), Ms 0.104 (XXJ/LVII), avec Jean Colombe ; *Livre d'heures à l'usage de Tours*, Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Medieval and Renaissance, Ms 29 (avec Jean Bourdichon et le Maître des visages des Sibylles) ; *Missel*, New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 425 (avec Jean Colombe, le Maître des Heures de Madrid et le Maître de l'Annonciation, disciple de Jean Fouquet) ; *Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (Sébastien Mamerot), Vienne, ÖNB, Cod.2577 (avec Jean Colombe et un enlumineur au feuillet 1) et travaille aux *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920 (avec Jean Colombe et le Maître des visages des Sibylles). Sur l'enlumineur ; voir également le tableau synthétique de son œuvre proposé dans le catalogue des annexes, n° 5 et les cartes géographiques du lieu d'exercice supposé de ses collaborateurs et celle de ses commanditaires ; catalogue des annexes, n° 6 et 7.

Guillaume Piqueau, connu pour avoir enluminé en 1482 une *Vita Christi* destinée à la reine Charlotte de Savoie³³.

Au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, la vallée de la Loire est le fief d'une production artistique importante. Des ramifications complexes et multiples se tissent au sein des ateliers d'enluminure. L'analyse de la production de ces artistes, dévoilée par l'étude d'une quarantaine de manuscrits, permet de mieux la comprendre. Elle fait se poser de nombreuses questions. Qui étaient ces enlumineurs ? Qu'ont-ils produit et que nous reste-t-il à voir ? Pour qui et comment ont-ils travaillé ? S'agissait-il de peintres d'atelier ou d'artistes indépendants dont la collaboration était davantage liée à des intérêts marchands plutôt qu'à une véritable organisation professionnelle ? La mise en lumière des carrières du Maître de Jeanne de France, de Guillaume Piqueau (Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne) et du Maître de Macé Prestesaille apporte de nouveaux éléments de réflexions et des points de vue inédits sur trois peintres contemporains ayant connu l'œuvre, voire côtoyé, les plus illustres ateliers d'enluminures de la vallée de la Loire dont ceux du Maître de Jouvenel et de Jean Fouquet. Il s'agit de replacer dans le temps et dans l'espace ces peintres, de comprendre leur mode de fonctionnement et leur organisation interne dans la distribution du travail et dans les sources iconographiques.

³³ *Vita Christi*, Paris, BnF, Français 407, daté 1482 ; voir le catalogue des notices, cat. 24, p. 103-105. Nous reviendrons en détail sur le recoupement des mains sous et seule et même identité dans la partie consacrée à l'enlumineur, p. 165-175.

LE MAITRE DE JEANNE DE FRANCE

L'EXEMPLAIRE *DES CAS DES NOBLES HOMMES ET FEMMES* DE BOCCACE (PARIS, BNF, FRANÇAIS 227, DATE 1468)

En 1993, à la suite de la partie portant sur *Le rayonnement de Fouquet*, Nicole Reynaud consacre un chapitre pour *Le Maître du Missel de Yale ou Maître du Mamerot de Vienne*, un enlumineur fouquettien découvert en 1974 par Otto Pächt et Dagmar Thoss dans l'exemplaire viennois de l'*Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preuses* de Sébastien Mamerot et qu'ils baptisèrent du nom de « Maître du Mamerot de Vienne »³⁴. Elle propose le nouveau nom d'emprunt de « Maître du missel de Yale » en raison de la part importante que le peintre prend dans l'illustration de ce manuscrit³⁵. Elle ouvre la carrière du Maître du missel de Yale en lui attribuant l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* destiné à Jeanne de France, duchesse de Bourbon (1438-1482), daté de 1468³⁶ (ill. 1 et fig. 6 et 8-10). En réalité, l'étude du manuscrit met en lumière un autre disciple de Jean Fouquet, contemporain du Maître du missel de Yale et ayant également exercé dans la vallée de la Loire, que nous nous proposons de dénommer le « Maître de Jeanne de France » du nom de la commanditaire³⁷. Ce manuscrit n'est pas le plus ancien

³⁴ Avril et Reynaud, 1993, « Le rayonnement de Fouquet », p. 149-152 et « Le Maître du Missel de Yale ou Maître du Mamerot de Vienne », p. 152-155. Sur l'*Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, note 19.

³⁵ Avril et Reynaud, 1993, p. 152. Sur le *Missel*, note 21.

³⁶ *Des cas des nobles hommes et femmes* (note 27).

³⁷ Sur les manuscrits attribués à l'enlumineur ; voir note 28. Le nom de « Maître de Jeanne de France » pourrait ne pas être assez spécifique car il existe huit Jeanne liées à la famille royale de France à la fin du Moyen Age. Toutefois, il a été choisi par commodité dans un souci de brièveté de lecture. Le terme a été accepté par François Avril ; voir Avril (François), « Les Heures dites de Jeanne de France », *Art de l'enluminure*, 47 (Nov.-Déc. 2013 / Janv. 2014), p. 19-20. Sur le Maître de Jeanne de France, voir Gras (Samuel), « Les Heures de Madrid. Un exceptionnel manuscrit inspiré par Jean Fouquet et le Maître de Jouvenel », *Art de l'enluminure*, 50 (Sept.-Nov. 2014), p. 6-7, 17-22 et 71-72 ; « The Master of Jeanne de France, duchesse de Bourbon : a bridge between Jean Fouquet and the artists in the Jouvenel Group », *Re-Inventing Traditions : On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*,

témoignage connu de ce peintre mais, parce qu'il est daté et son destinataire identifié, il constitue un excellent point de départ pour étudier l'artiste.

Jeanne de France, duchesse de Bourbon

Jeanne de France, fille du roi de France Charles VII et de Marie d'Anjou, née le 7 septembre 1438, mourut sans lignée d'une forte fièvre à Moulins le 4 mai 1482³⁸. Elle fut inhumée en l'église Notre-Dame que son époux, Jean II de Bourbon, venait de faire reconstruire³⁹. Léopold Delisle a relevé treize manuscrits ayant appartenu de manière certaine à Jeanne de France, son regroupement reposant sur des mentions portées par un secrétaire et par la signature de Jeanne, visibles en début ou fin d'ouvrage⁴⁰. Parmi la liste

Christine Seidel et Joris C. Heyder (éd.), Luzern : Quaternio Verlag Luzern, 2015 (Civilizations & History, 34), p. 145-169 et « Les manuscrits enluminés pour Jeanne de France, duchesse de Bourbon », *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Cynthia Brown et Anne-Marie Legaré (dir.), Turnhout : Brepols, 2016 (Texte, Codex & Contexte, 19), p. 55-71.

³⁸ Contamine (Philippe) et Tesnière (Marie-Hélène), « Jeanne de France, duchesse de Bourbon, et son livre d'heures », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 92 (2013), p. 7 et note 20 (5-65).

³⁹ Gaude-Ferragu (Murielle), *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au Bas Moyen Âge*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 74-75. La bibliographie sur la duchesse est succincte et le personnage a été peu étudié. Deux documents d'archives montrent une femme impliquée dans la vie politique et dans le mécénat artistique de son époque. Elle intervient dans la lutte opposant son époux et son frère, le roi Louis XI, lors de la révolte des nobles, connue sous le nom de *Ligue du Bien public*. La crise conduit en 1465 Louis XI à assiéger la ville de Riom, prise peu de temps auparavant par Jean II. Jeanne se rend auprès du roi de France à Saint-Pourçain-sur-Sioule pour apaiser son courroux et trouver un accord entre lui et son époux, finalement obtenu par le Traité de Mozat, signé dans les faubourgs de la ville ; voir Chasot de Nantigny (Louis), *Les généalogies historiques des rois, empereurs, etc., et de toutes maisons souveraines qui ont subsisté jusqu'à présent exposées dans des cartes généalogiques*, t. III, Paris, Pierre-François Giffart, 1736, p. 372 et Contamine et Tesnière, p. 14-15. Cinq ans plus tard, elle assiste à la naissance du futur roi de France, Charles VIII, et en devient la marraine ; voir Sainte-Marie (Anselme de), *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*, corrigée et augmentée par les soins du P. Ange et du P. Simplicien, 9 vol. t. 2, Paris : Compagnie des Libraires, 1726, p. 123.

⁴⁰ Delisle (Léopold), *Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque impériale [puis nationale] : étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, 3 vol., t. I, Paris : Imprimerie impériale, 1868, p. 169-170. Si les ex-libris diffèrent, ils indiquent toujours sa qualité de fille et sœur de rois de France, sauf pour un manuscrit (BnF, Fr. 926, f. 335, signé *Jehanne de Bourbon*), la mention indique toujours que le livre est à Jehanne, fille et sœur de roi de France, duchesse de Bourbonnais et d'Auvergne (Fr. 452, 989, 1165, également « niepce de roy » (René d'Anjou) pour le Fr. 1866). L'ex-libris s'enrichit de titres comme comtesse de Clermont et de Forez et dame de Beaujeu (Fr. 227) ; ajoutant comtesse de l'Isle-Jourdain (Fr. 329, 2611-2612 et 5056) et encore comtesse de Villars, de Roche en Hainaut et d'Annonay

dressée par Delisle apparaît l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* dont l'appartenance est soulignée par un ex-libris copié en fin d'ouvrage sur le feuillet 415, daté de 1468⁴¹ (fig. 8). Un blason, mi-parti de Bourbon et de France, peint dans la marge inférieure des feuillets enluminés, auquel s'ajoute, dans les bordures florales des marges gouttières et inférieures, la lettre « I » liée par une cordelette à un petit animal, la genette, confirme l'attribution. En effet, l'image se lit comme un rébus, le nom de la genette étant à rapprocher de celui de Jeanne[te], l'animal étant relié au « I (J) » de l'époux Jean II de Bourbon⁴² (fig. 6, 8-9 et 10).

Dix miniatures du Maître de Jeanne de France

L'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* de Jeanne de France, duchesse de Bourbon, comporte deux grandes miniatures sur deux colonnes (f. 1, Boccace écrivant face à Adam et Ève et f. 300, Siège de Jérusalem) et huit miniatures, de 15 à 20 lignes de hauteur, sur une colonne⁴³. Elles sont circonscrites par un liseré doré au-delà duquel s'étale une bordure de type tourangelle, faite d'acanthes bleu et or garnies de

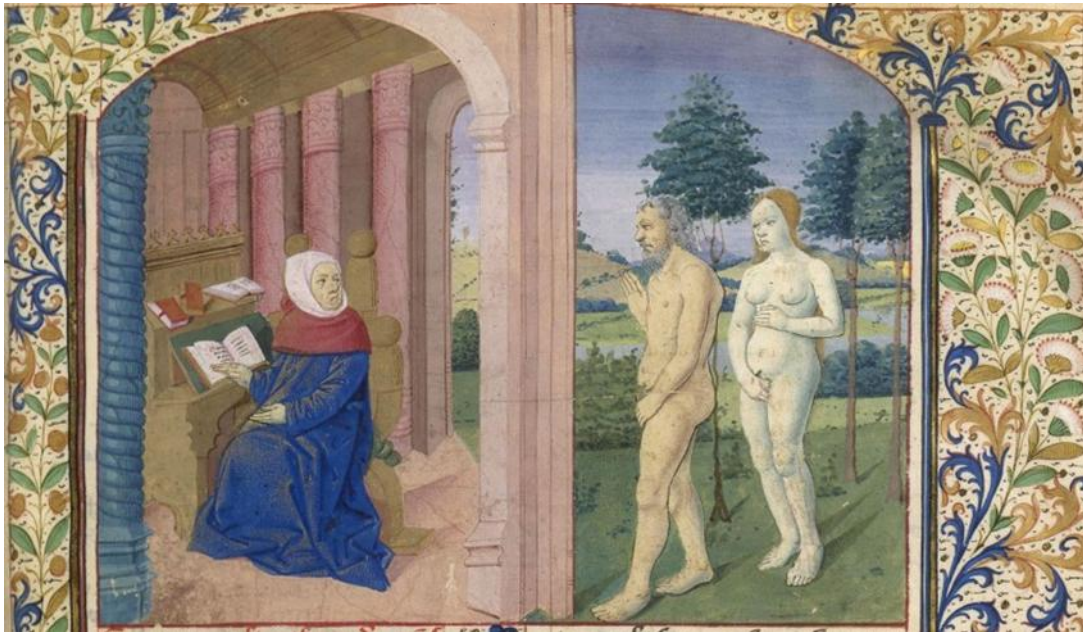
(Fr. 29, 707 et 975) ; voir également Contamine et Tesnière, p. 5 et notes 6-8. Sur la bibliothèque de la duchesse, voir également Gras, 2016, p. 55-71.

⁴¹ L'ex-libris est écrit par Jean Robertet, personnage basé un temps à Moulins au service des ducs de Bourbon, où il officie comme secrétaire auprès de Jeanne de France, jusqu'à ce qu'il rejoigne l'année suivante le roi Louis XI à Tours ; voir Avril, 2003, p. 252.

⁴² Avril et Reynaud, 1993, cat. 77, p. 152-154. L'analyse des symboles héraldiques de la duchesse a été reprise et complétée par Mézan-Muxart (Virginie), « Genette et janette, devises de Jeanne de France au XV^e siècle », *Reinardus : Yearbook of the International Reynard Society*, XXII (2009-2010), p. 104-125. Le principe est repris dans une autre commande de la duchesse, un texte de Jean Gerson portant sur *Le livre de la mendicité spirituelle* (Paris, BnF, Français 1847, décennie 1480). La miniature du feuillet 1, peinte par le Maître du cardinal de Bourbon, représentant *L'homme dialoguant avec son âme*, contient le blason mi-parti de Bourbon et de France au-dessus duquel la lettre « I » est à nouveau liée par une cordelette à la genette. Sur *Le livre de la mendicité spirituelle*, voir Gras, 2016, p. 64-67 (55-71).

⁴³ Voir la répartition des miniatures dans le catalogue des notices, cat. 22, p. 99-102. Sur l'ensemble des dix miniatures, de courtes indications manuscrites apparaissent dans les marges à hauteur de la miniature. Elles devaient probablement contenir des informations sur la composition à réaliser. Les indications, minutieusement grattées, sont indéchiffrables.

fleurs, de fruits et de baies, qui s'imisce entre les deux colonnes d'écriture (fig. 6 et 9-10).



Ill. 1. Maître de Jeanne de France, *Des cas des nobles hommes et femmes* (Boccace), Paris, BnF, Français 227, f. 1, Boccace dans son étude se retournant vers Adam et Eve, 1468.

Le Maître de Jeanne de France se présente comme un artiste familier de la technique picturale développée par Jean Fouquet mais ses compositions sont simplifiées et traitées de façon plus sommaire (ill. 1 et fig. 6 et 9-10). Le dessin, simple et un peu lâche, indique peut-être que le peintre ne maîtrise pas encore totalement son art. Les personnages sont mal proportionnés et assez trapus. Leurs gestes déforment parfois les corps ou leur donnent des positions rigides (f. 128 et f. 176v). Le peintre cerne de temps à autre les formes de ses personnages, ainsi Adam et Ève, avec des contours au trait noir pour les mains, les visages et les jambes. La gamme chromatique est assez réduite : le bleu, rose, rouge, vert, l'or et le blanc sont abondamment utilisés. La palette de l'artiste est légère et fraîche, les tonalités sont douces même s'il aime jouer sur les contrastes, sans opposition violente de couleurs. Les têtes sont rondes et bien remplies ; certaines, vues de trois-quarts, ont les traits du visage concentrés sur un petit espace et laissent apparaître

une large joue. Ces dernières peuvent être rehaussées par du rose ou assombries par des hachures. Les orbites des yeux sont très rarement relevées par une touche de blanc. Les nez sont épatés, parfois oblongs, les lèvres charnues et les chevelures et barbes travaillées par de multiples traits courbes de couleur noir, gris et blanc. Le Maître de Jeanne de France accumule de petites virgules au pinceau pour peindre les cheveux, la barbe, le feuillage des arbres et les buissons. À l'image du grand maître tourangeau, l'or est abondamment utilisé dans la miniature : il reflète la lumière sur les vêtements (f. 1), fait briller les armures (f. 39v, 176v, 220 et 300), parsème quelques coiffes (f. 79) et scintille sur les rochers (f. 128). L'apprentissage auprès de Jean Fouquet se ressent également dans ses recherches sur la représentation de l'espace. Les édifices sont peints à l'aide d'une perspective fuyante (f. 1 et 79) et les passages d'un plan à l'autre se font par une diminution progressive de la taille des objets et par la mise en place de couleurs aux tonalités de plus en plus claires. Les paysages montrent de vastes prairies d'herbes entrecoupées de bosquets, des collines boisées surplombées de châteaux-forts, des villes fortifiées, des rives verdoyantes autour d'un cours d'eau, qui rappellent les panoramas de la Touraine. L'enlumineur reprend tout un vocabulaire architectural inspiré de la Renaissance et du monde antique rapporté par Jean Fouquet lors de son voyage en Italie. La voûte en berceau du studio de Boccace est soutenue par une file de colonnes en marbres terminées par des chapiteaux antiquisants, les pièces sont couvertes de plaques de marbres veinés (f. 79), les soldats portent la jupe romaine ou des casques à panache (f. 176v, 300 et 307). L'intérêt porté à la représentation des corpus nus est tout aussi remarquable (f. 1 et 270v). Certains dessins renvoient à des modèles appréciés de Jean Fouquet, comme les diverses positions des chevaux vus de trois-quarts avant ou arrière, une patte levée ou s'effondrant au sol, tirées des *Heures d'Étienne Chevalier*.

Quelques remarques sur les miniatures du manuscrit

Le choix d'un grand format pour la représentation de *Boccace écrivant face à Adam et Ève* répond sans doute à la volonté de mettre en valeur le premier feuillet de l'ouvrage (fig. 6 et ill. 1). La place accordée à la peinture du *Siège de Jérusalem*, au feuillet 300, est peut-être plus intimement liée à ses commanditaires (fig. 10). Cet épisode pourrait faire écho à la guerre menée par le frère de Jeanne de France, le roi Louis XI, à son époux Jean II, duc de Bourbon, guerre qui aboutit à un siège levé grâce à l'intervention de la duchesse⁴⁴. Les huit miniatures de plus petit format représentent des actions dures et négatives, mettant en avant les exécutions, les assassinats et le suicide de plusieurs chefs guerriers. Les scènes devaient probablement faire écho aux événements vécus par Jeanne lors de la *Ligue du Bien public* ayant opposé son époux Jean II, le duc de Bourbon, à son frère le roi Louis XI et dont les conséquences étaient encore importantes en 1468.

Ce manuscrit met en lumière un des premiers disciples contemporains de Jean Fouquet, actif de 1465 à la fin des années 1470. Son travail pour l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* est celui d'un jeune artiste mais d'autres ouvrages comportent des miniatures encore plus précoces et apportent un riche éclairage sur ses débuts. En effet, très jeune, le peintre semble avoir été en contact direct avec deux des plus importants ateliers d'enluminures de la vallée de la Loire, celui de Jean Fouquet et celui du groupe Jouvenel.

⁴⁴ Notes 38 et 39.

LES *HEURES DITES DE MARIE STUART* : UN PONT ENTRE JEAN FOUQUET ET LE GROUPE JOUVENEL

La main du Maître de Jeanne de France apparaît dès le milieu des années 1460 dans les *Heures dites de Marie Stuart*⁴⁵. La participation de l'enlumineur dans ce livre d'heures pose les jalons de l'étude proposée sur le peintre. En effet, elle explique en grande partie les relations artistiques établies et les sources iconographiques utilisées tout au long de sa carrière. La mise en page de ses miniatures s'appuie sur le travail de Jean Fouquet et sur celui du « groupe Jouvenel », un cercle d'artistes regroupés un temps autour d'un chef de file dénommé le « Maître de Jouvenel ». Les *Heures dites de Marie Stuart*, par la richesse de leur iconographie, par la renommée des peintres sollicités et par leur impact dans le déroulement de carrière du Maître de Jeanne de France se présentent comme une source fondamentale dans la découverte de l'enlumineur. Indiquons toutefois en préambule qu'il faut rester extrêmement prudent dans l'analyse et les conclusions tirées de ce manuscrit. En effet, la partie privée des *Heures dites de Marie Stuart* a souffert d'une restauration abusive qui gêne considérablement, voire peut fausser, l'analyse des peintures⁴⁶ (ill. 2 et 3). L'étude de la technique picturale des enlumineurs n'est pas véritablement compensée par la partie conservée à la BnF (Latin 1405) : le manuscrit est certes numérisé sur *Gallica* mais l'ouvrage comporte assez peu de peintures et le mauvais état de la reliure interdit actuellement toute consultation du manuscrit.

⁴⁵ *Heures dites de Marie Stuart*, Paris, BnF, Latin 1405 et collection privée (anciennement Heribert Tenschert par la vente à Londres, Christie's, *The Arcana Collection : Exceptional Illuminated Manuscripts, Part III*, 6 juillet 2011, lot 16) ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 56, p. 403-406 ; König (Eberhard), *Tour de France. 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs - ohne Paris und Normandie – 13 : bis 16. Jahrhundert*, 2 vol., Ramsen : Heribert Tenschert, 2013 (Kataloge, 71), t. 2, n° 24, p. 478-522 et le catalogue des notices, cat. 5, p. 23-28 et cat. 31, p. 129-133.

⁴⁶ La confrontation des images publiées par Heribert Tenschert (König, 2013, t. 2, n° 24, p. 478-522) avec celles des ventes Londres, Christie's (22 juin 1988, lot 206 et 6 juillet 2011, lot 16), du catalogue *Jean Fouquet* (Avril, 2003, cat. 56, p. 403-406) avec les clichés pris lors de la vente du 22 juin 1988 par le Courtauld Institut (Londres, Courtauld Institut, Conway Gallery) montre très clairement l'étendue de la restauration.



Ill. 2 et 3. Maître de Jeanne de France (?), *Heures dites de Marie Stuart*, collection privée, f. 58v, Nativité, vers 1465 (?), cliché pris à l'occasion de la vente à Londres, Christie's, 22 juin 1988, lot 206, © Londres, Courtauld Institut, Conway Gallery et cliché effectué après la vente de 2011 par H. Tenschert.

Le groupe Jouvenel

Si le génie de Jean Fouquet attire toute l'attention et jette de l'ombre sur ses disciples, la situation au sein du groupe Jouvenel est différente. La redécouverte de cet atelier s'est effectuée à travers l'étude d'un exemplaire du *Mare historiarum* (Giovanni Colonna) commandé par Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier du roi de France Charles VII⁴⁷ (fig. 11). Plusieurs dates, portées sur les marges des feuillets du livre V, indiquent que la copie du texte a dû s'échelonner entre 1446 à 1450, l'illustration s'échelonnant entre l'année 1447 jusqu'au milieu des années 1450⁴⁸. Tout au long du XX^e siècle, cette prestigieuse commande, illustrée par sept cent trente miniatures, a fait l'objet d'un débat passionné, certains érudits voulant y reconnaître la main du jeune Jean Fouquet avant son voyage en Italie⁴⁹. Cependant, dès 1955, Jean Porcher, souligne l'incohérence des dates notées par les copistes dans le manuscrit avec la période supposée du séjour de Jean Fouquet en Italie et fait référence à un « Maître de Jouvenel »⁵⁰. La disparité des styles dans l'exécution des miniatures est également soulignée par Claude Schaefer en 1974⁵¹. Son analyse ouvre la voix aux travaux d'Eberhard König qui, en

⁴⁷ *Mare Historiarum* (Giovanni Colonna), Paris, BnF, Latin 4915, copie du texte vers 1446-1450 et illustration s'échelonnant de 1447 aux années 1455 ; en ligne sur le site de la BnF, *Gallica*, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « Latin 4915 » dans l'onglet de recherche). Sur le manuscrit ; voir König (Eberhard), *Französische Buchmalerei um 1450, Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin : Gebrüder Mann, 1982, p. 27-41 et 213-220 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 104-105 et 109-120 et Avril, 2003, cat. 59, p. 414-419.

⁴⁸ Au feuillet 195 (fin du livre IV), 13 août [1448] ; f. 245 (fin du livre V), 20 janvier 1448 (1449 nouveau style).

⁴⁹ Durrieu (Paul), « La question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet », *Recueil de mémoires publiés par la Société nationale des antiquaires de France à l'occasion de son centenaire*, Paris : Klincksieck, 1904, p. 111-119 ; *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet*, Paris : Plon, 1908, p. 111-113 et pl. XXIV ; Pächt (Otto), « Jean Fouquet. A Study of His Style. », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV (1940-1941), p. 85 (85-102) et Porcher (Jean), « L'homme au verre de vin et le maître de Jouvenel des Ursins », *Revue française*, juillet 1955, p. 24n1 (17-24).

⁵⁰ Porcher (Jean), *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris : BnF, 1955, n° 275, p. 130-132 et Porcher (Jean), *L'enluminure française*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1959, p. 74-76.

⁵¹ Schaefer (Claude), « Deux enluminures du Maître de Jouvenel des Ursins à la Biblioteca nacional à Lisbonne », *Arquivos do centro cultural português*, VII, 1974, p. 117-147 ; « Le Maître de Jouvenel des Ursins (Coppin Delf ?) illustrateur du Speculum Historiale de Vincent de Beauvais (ms. 126 de la Biblioteca nacional à Lisbonne) », *Arquivos do centro cultural português*, VIII, 1974, p. 81-114.

1982, retire définitivement la paternité des miniatures à Jean Fouquet et clarifie le partage des mains, faisant mieux connaître le Maître de Jouvenel et plusieurs de ses associés⁵². Son étude, qui démontre que les artistes composant ce foyer font preuve d'une certaine autonomie par rapport aux créations de leur chef de file, est complétée par les travaux de François Avril en 1993 et 2003⁵³.

La terre d'accueil du Maître de Jouvenel et de ses associés, dont l'épigone est dénommé le « Maître du Boccace de Genève », pose problème et fait encore l'objet de discussions. Charles Sterling a voulu démontrer leur origine parisienne et chercha à les identifier aux membres de la famille d'Ypres mais l'hypothèse n'emporta pas l'adhésion⁵⁴. De son côté, Eberhard König situait le groupe sur les terres de Bretagne, dans la ville de Nantes avec, par la suite, un déplacement de l'activité de certains des peintres vers d'autres villes comme Angers, Poitiers et peut-être Tours et Bourges⁵⁵. Il développa son argumentation à partir de trois livres d'heures à l'usage de Nantes dont deux sont peints par le Maître de Jouvenel⁵⁶ et le dernier par des disciples, le « Maître principal des Heures d'Oxford » et le « second Maître des Heures d'Oxford »⁵⁷. E. König

⁵² König (Eberhard), « Un atelier d'enluminure à Nantes et l'art du temps de Jean Fouquet », *Revue de l'Art*, 35 (1975), p. 64-75 et *Französische Buchmalerei...*, 1982.

⁵³ Avril et Reynaud, 1993, p. 104-105 et 109-120 ; Avril, 2003, cat. 20-22, p. 169-187, cat. 54-57, p. 397-410 et cat. 59, p. 414-417 et Avril, 2013/2014, p. 4-25.

⁵⁴ Sterling (Charles), *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, Paris : Bibliothèque des Arts, 2 vol. t. 1, 1990, p. 76-175.

⁵⁵ König, 1975, p. 67 et König, 1982, p. 108 et ss.

⁵⁶ *Livre d'heures à l'usage de Nantes*, Londres, British Library, Add. 28785 ; voir König, 1982, p. 42-49, 168-172 et fig. 52-62, 64-66, 69, 75, 81, 85, 100, 132-135, 154, 271 et 293 et *Livre d'heures à l'usage de Nantes*, collection privée ; voir König (Eberhard), *Leuchtendes Mittelalter Neue Folge IV 32 Französische Illumierte Manuskripte von 1250 - 1470*, Ramsen : Heribert Tenschert, 2009 (Kataloge, 56), cat. 3.

⁵⁷ *Livre d'heures à l'usage de Nantes*, Oxford, Bodl. Libr., Ms Add. A. 185, après 1455 (?), en ligne sur le site de la Bodleian Library, *Luna*, <<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/ODLodl~1~1>> (taper « Add. A. 185 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit, voir Alexander (Jonathan James Graham) et Pächt (Otto), *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. I. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, 3 vol., t. II, part. I, Bodleian Library : Clarendon Press, 1969, p. 584 et pl. LII et König, 1982, p. 184-188 et fig. 45, 67, 136-140, 143, 152 et 203-204.

s'appuie encore sur un *Missel à l'usage de Nantes*⁵⁸ où collabore le peintre du *Livre du Gouvernement des Princes* illustré pour le futur duc de Bretagne François I^{er}⁵⁹.

Toutefois, l'hypothèse nantaise n'est pas suivie par François Avril qui accrédite plutôt l'idée d'un atelier ayant exercé dans la ville d'Angers au vu de la destination de certains manuscrits : le Maître de Jouvenel peint les *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine*⁶⁰, complète une *Bible moralisée* à l'époque où celle-ci est en possession du roi René d'Anjou⁶¹ et coordonne l'illustration du *Mare historarium* destinée au chancelier du roi de France et qui rendrait difficilement acceptable l'idée d'une commande auprès d'un atelier breton⁶². D'autres éléments viennent fragiliser la thèse avancée par Eberhard König. Le Maître du Boccace de Genève, disciple très proche du Maître de Jouvenel, travaille abondamment pour des proches du roi René d'Anjou et mène l'ensemble de sa carrière à Angers⁶³. Par ailleurs, François Avril a mis en lumière un *Livre d'heures à l'usage d'Angers* sur lequel intervient le Maître de Jouvenel⁶⁴. En outre, les deux enlumineurs actifs sur le *Livre d'heures à l'usage de Nantes* d'Oxford – dont l'office des

⁵⁸ *Missel à l'usage de Nantes*, Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms 223, vers 1440 - 1450 (?), en ligne sur le site de la Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux, BVMM, <<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>> ; sur le manuscrit voir König, 1982, p. 70-71, 76, 78-79, 90-92, 94-98, 102-104, 176-179, 143-145 et 253-255 ; Avril et Reynaud, 1993, cat. 55, p. 113-114 et Travier (Didier), « Un chef-d'œuvre de l'enluminure du XVe siècle : Le manuscrit 223 de la Bibliothèque municipale du Mans », *Revue historique et archéologique du Maine*, 4e série, 5 (2005), p. 265-280. L'auteur présente les différentes hypothèses de datation (décennie 1440 pour König, 1450 pour Avril) et enrichit le débat en indiquant que le missel fait mention de la fête de Pâques à la date du 27 mars. Cette date n'est tombée qu'à quatre reprises au XV^e siècle, la plus récente en 1440. L'hypothèse d'une copie du texte autour de l'année 1440 n'est donc, pour l'auteur, pas à exclure.

⁵⁹ *Livre du Gouvernement des Princes*, Paris, BnF, Français 12254, vers 1439. Outre l'origine bretonne du destinataire, la carrière nantaise du peintre, communément appelé le « Maître du *Livre du Gouvernement des Princes* », est acceptée ; voir König, 1975, p. 74n22 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 175 et Booton (Diane), *Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany*, Farnham : Ashgate Publishing Ltd., 2010, p. 29, 77, 93n123, 143, 161n38, 198, 236 et 278.

⁶⁰ *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms 39-1950, fin de la décennie 1440 ? ; voir *Splendeur de l'enluminure : le roi René et les livres*, Marc-Édouard Gautier (éd.), Angers : Ville d'Angers et Arles : Actes sud, 2009, cat. 51, p. 376-379 (notice de Eberhard König).

⁶¹ *Bible moralisée*, Paris, BnF, Français 166, f. 33v et 40 ; sur le manuscrit voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 56, p. 115 et *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, cat. 3, p. 212-215.

⁶² Avril, 2003, cat. 59, p. 414-417 et Avril, 2013/2014, p. 10-11.

⁶³ *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, p. 133-143 et cat. 3, 21, 33-42 et 45.

⁶⁴ *Livre d'heures à l'usage d'Angers*, Paris, BnF, N.a.l. 3211, vers 1450 ?, en ligne sur le site de la BnF, Gallica, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « NAL 3211 » dans l'onglet de recherche). Sur le manuscrit ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 67, p. 131-133 et Avril, 2003, cat. 20, p. 169-174.

morts est à l'usage de Poitiers-Luçon⁶⁵ – ont également établi des contacts avec des commanditaires établis en Centre-Ouest. Ils enluminent pour un membre de la famille angevine des du Bellay un exemplaire de *La Cité de Dieu*⁶⁶ et travaillent sur un *Livre d'heures à l'usage de Rome*⁶⁷ où apparaît dans les suffrages saint Maurice (f. 229v), patron de la cathédrale d'Angers. Il faut très probablement leur attribuer deux graduels notés ayant appartenu au chapitre de Saint-Gatien de Tours. Par la suite conservés dans la bibliothèque de Tours, ils furent détruits en 1940 lors de la seconde guerre mondiale. Les manuscrits étaient enrichis de précieux ornements dont des lettres historiées de très grandes tailles, peintures dont on garde le souvenir dans des planches en noir et blanc reproduites par Auguste Dorange⁶⁸. Commandés par Guillaume le Picart, chanoine et trésorier du chapitre de Saint-Gatien de 1442 à 1496, ces manuscrits enluminés par les deux peintres du livre d'heures d'Oxford montrent que ces derniers pouvaient à

⁶⁵ Plummer, 1982, p. 43.

⁶⁶ *La cité de Dieu* (Saint Augustin), Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms Ludwig XI 10, vers 1440-1450, probablement à destination de Jean VI du Bellay dit le jeune ; en ligne sur le site du Getty Museum, *Collection*, <<http://www.getty.edu/art/collection/>> (taper « Master of the Oxford Hours » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit voir König, 1975, p. 64-75.

⁶⁷ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 6022, en ligne sur le site de la Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux, *BVMM*, <<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>> ; sur le manuscrit voir König, 1982, p. 13n38, 57n143, 67, 70, 72, 76, 78, 94-101, 104, 138, 172-175, 183, 206, 234, 245, 248, 252-254 ; fig. p. 127-130, 205, 210 et Archimbaud-Fargeat (Claire) et Rouchon-Mouilleron (Véronique), *Le livre d'heures manuscrit 6022 de la Bibliothèque municipale de Lyon*, mémoire de master inédit, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2 vol., 2006. Erik Drigsdahl indique que l'usage de l'office des morts est à identifier, malgré des variantes, avec l'usage de Chartres (répons de matines selon la numérotation d'Ottosen : 14, 72, 32 ; 24, 72 [erreur], 57 ; 68, 40, 38).

⁶⁸ Dorange (Auguste), *Catalogue descriptif et raisonné de la bibliothèque de Tours*, Tours : Impr. Jules Bouserez, 1875, n° 194, p. 116-117 et Bosseboeuf (Louis-Augustin) et Palustre (Léon), *La Touraine historique et monumentale : Amboise. Le château, la ville et le canton*, Tours : L. Péricat, 1897, p. 360-361. Le manuscrit est mentionné très brièvement par König, 1982, p. 11. Les armes de Guillaume le Picart, *d'azur au lion grim pant d'or, armé et lampassé de gueules*, apparaissaient à différents endroits dans les deux volumes. Elles se lisaient dans les initiales historiées de seize sur quinze centimètres et dans les marges peintes de la Nativité (f. 72) et de l'Adoration des Mages (f. 88) du premier volume (Ms 208), accompagnant l'inscription « M. G. Picart ». Les armes se lisaient encore sur la plaque de cuivre apposée sur la reliure du second volume (Ms 209), sur le prie-Dieu où était agenouillé le commanditaire face à saint Gatien en habits pontificaux (f. 28) et dans le champ de lettres « d'une dimension colossale » des feuillettes 175 et 200. On voyait également, dans ce second volume, les miniatures de la Présentation de la Vierge au temple (f. 9), de saint Martin évêque (f. 20), de la Présentation au temple et Circoncision (f. 103), de l'Annonciation (f. 133) et, d'après Dorange, on trouvait encore « à toutes les pages des lettres ornées de personnages plus ou moins bizarres, portant des costumes variés d'hommes et de femme du moyen âge ». Des reproductions en noir et blanc subsistent dans le catalogue des planches des manuscrits de la bibliothèque de Tours par Auguste Dorange, conservateur, Tours, 1870, n° 208, fol. 72v, fol. 88 et n° 209, fol. 9, fol. 28 et fol. 103.

l'occasion répondre à la demande d'une clientèle tourangelle et les rapprochent un peu plus de la vallée de la Loire.

Angers s'affirme-t-elle comme la ville de l'atelier des peintres du groupe Jouvenel ? Cette opinion est maintenant suivie, semble-t-il, par le chercheur allemand mais l'idée défendue par François Avril n'est que timidement acceptée⁶⁹. S'appuyant sur deux livres d'heures peints en fin de carrière, à l'usage de Nantes et de Rennes, Eberhard König inverse sa position et suppose un départ du Maître de Jouvenel dans les premières années 1450 de la ville d'Angers vers la Bretagne où il aurait terminé sa carrière⁷⁰.

Les liens du groupe Jouvenel avec Jean Fouquet

Dès la fin du XIX^e siècle, Henri Bouchot et le comte Paul Durrieu ont implicitement envisagé des liens entre Jean Fouquet et le groupe Jouvenel. Les deux éminents spécialistes voient dans la carrière du Maître de Jouvenel les œuvres du jeune Jean Fouquet n'ayant pas encore effectué le voyage en Italie⁷¹. L'hypothèse, a été reprise et étayée par Otto Pächt, mais elle est aujourd'hui indubitablement à réfuter⁷². L'idée a été quelque peu réactivée par Eberhard König qui voit dans le groupe Jouvenel le terreau

⁶⁹ König (Eberhard), « Le Maître du Boccace de Genève » et « Les Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine », dans *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, p. 137-138, p. 143n22 et cat. 51, p. 376-379.

⁷⁰ Le premier manuscrit cité par l'auteur est le *Livre d'heures à l'usage de Nantes* (note 56) ; voir König, 1982, 11, 15, 25n89, 37n116, 42-49, 80, 82, 94, 97, 118, 121, 124, 129, 134, 141-142, 155, 168-172, 178, 181, 185, 196, 216, 224, 236, 243, 248, 255 et fig. 58-62, 64-66, 69, 75, 81, 85, 100, 132-132, 154, 271 et 293. Le second est un *Livre d'heures à l'usage de Rennes*, Rennes, Bibliothèque municipale, Ms 2054, vers 1450 ; voir König (Eberhard), « Le Maître de Jouvenel à Rennes », *De Bibliotheca Publica, Mélanges offerts à Marie-Thérèse Pouillias*, Annie Le Saux et Jacqueline Le Nail (éd.), Rennes : Ville de Rennes / Rennes métropole, 2007, p. 106 (100-106). L'hypothèse d'un départ du Maître de Jouvenel vers la Bretagne au début des années 1450 a été réaffirmée à plusieurs reprises par l'auteur ; voir Leuch, p. 84 : « [le Maître de Jouvenel a dû] comenzar su andadura en Angers para dirigirse desde allí [...] primero a Nantes y luego a Breaña » (p. 83-128) et dans *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, cat. 3, p. 214 où l'auteur indique « qu'il faut peut-être reconsidérer la possibilité que ce peintre s'était éloigné d'Angers, dans les premières années 1450, pour travailler ailleurs, dans l'Ouest ».

⁷¹ Bouchot (Henri), « Jean Fouquet », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{ème} période, IV (1890), p. 273-281 (premier article) et p. 416-427 (deuxième et dernier article) et Durrieu (note 4).

⁷² Pächt, 1940-1941, p. 87 et note 3 (où l'auteur suit les attributions du comte P. Durrieu, 1908, p. 111).

fertile dans lequel s'est formé Jean Fouquet avant son départ en Italie⁷³. François Avril, qui par le passé a signalé les liens tissés entre les deux milieux artistiques, a été séduit par la proposition et envisage la participation du jeune Jean Fouquet vers 1450, sur deux miniatures au côté du Maître de Jouvenel dans les *Heures dites de Jeanne de France*, « un Fouquet tout fraîchement retourné d'Italie et n'ayant pas eu ni le temps, ni la maturité nécessaires pour 'digérer' et mettre en œuvre tout ce qu'il avait retenu de son apprentissage italien »⁷⁴. En réalité, à l'heure actuelle, aucun manuscrit daté avant le voyage en Italie ne vient attester d'une collaboration directe entre le Maître de Jouvenel et Jean Fouquet, coopération qui validerait définitivement l'hypothèse avancée par Eberhard König. Un témoignage de ces relations professionnelles se trouve effectivement dans les *Heures de Jeanne de France* enluminées par le Maître de Jouvenel, son épigone le Maître du Boccace de Genève et, pour deux miniatures, le Christ cloué sur la Croix (f. 263) et la Crucifixion (f. 270), par un peintre fouquettien. Malheureusement, ce manuscrit pose de gros problèmes quant à l'identification de son destinataire et sa datation, ce qui ne permet pas d'affirmer avec certitude qu'il s'agit du jeune Jean Fouquet avant son voyage en Italie, à son retour, ou encore de la possibilité d'y voir deux peintures exécutées par l'un de ses premiers disciples au tout début des années 1450. Le manuscrit est longtemps resté dans une collection privée avant d'être acquis par la bibliothèque nationale⁷⁵. On a longtemps cru, sur la base de photographies, que les armoiries de Jeanne peintes dans les bordures permettaient de lui en attribuer la propriété

⁷³ Voir notamment König, 1982, p. 109-110 et 207-211 et König, 2007, p. 103-106.

⁷⁴ Avril, 2013/2014, p. 18-19 et p. 51-52. *Heures dites de Jeanne de France*, Paris, BnF, N.a.l. 3244, vers 1450 ?, en ligne sur le site de la BnF, *Gallica*, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « NAL 3244 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit, voir Contamine et Tesnière, 2013, p. 5-65 et Avril, 2013/2014, sur le recoupement de main avec Jean Fouquet voir p. 18-19 et p. 51-52.

⁷⁵ Les *Heures dites de Jeanne de France* proviennent de l'ancienne collection Martin le Roy puis collection Jean Joseph Marquet de Vasselot ; vente Londres, Christie's, 16 novembre 2011, *Œuvres Médiévales provenant de la Collection Marquet de Vasselot*, p. 94-95.

dès l'origine⁷⁶. Le livre, peint en grande partie par le Maître de Jouvenel et ses assistants, enlumineur dont l'activité se situe plutôt sur la décennie 1440 et au début des années 1450, a été réalisé à une date un peu trop haute pour une commande directe de Jeanne de France. Or, la présence double de l'écu losangé sur un même feuillet pose problème et un examen attentif révèle que les armoiries recouvrent un décor héraldique plus ancien dont l'identification est très malaisée⁷⁷. Une demoiselle, peut-être la véritable dédicataire du manuscrit, apparaît très simplement et habillée dans la marge gouttière du feuillet de la Mise au tombeau (f. 285). L'image a pu être modifiée car il y a une légère détérioration de la peinture sur et au-dessus du personnage. Elle est coiffée d'un bandeau blanc noué autour du front, semblable à ceux des nouveaux confirmés au moment du sacrement de la confirmation⁷⁸. En réalité, une analyse avec des lumières spécifiques permettrait probablement de percer le mystère de l'image sous-jacente, avec peut-être l'opportunité

⁷⁶ König, 1982, p. 207-211 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 109 et Avril, 2003, p. 176 et 179. Deux écus, peints sur les marges de gouttière et inférieure, apparaissent sur les miniatures ouvrant les péricopes évangéliques (f. 13, 16, 18v et 21) et sur la Crucifixion (f. 23) ; ils représentent respectivement les armes de Jeanne de France et celles de Catherine d'Armagnac, seconde épouse de Jean II de Bourbon, indiquant que le livre d'heures a appartenu dès 1484 à Catherine d'Armagnac, seconde épouse de Jean II de Bourbon. La Flagellation (f. 252), le Portement de Croix (f. 256v) et la Descente de croix (f. 279) ne contiennent que le blason de Jeanne de France sur la marge inférieure.

⁷⁷ François Avril avance prudemment l'hypothèse d'une commande d'un membre de la famille du duc Charles d'Orléans vers 1450 car l'écartelé comporterait au premier quartier un lambel et au second une guivre. Les noms de Marguerite d'Orléans et de Marie de Bretagne, respectivement sœur et fille du duc, sont avancés ; voir Avril, 2013/2014, p. 24. Cette dernière est pour Marie-Hélène Tesnière la dédicataire du manuscrit ; voir Contamine et Tesnière, 2013, p. 31-33. Pour l'heure, nous serions tentés de croire que seule la marge inférieure avait un blason en forme d'écu losangé (de gueules d'après le recto et verso du feuillet 18). Il n'y avait peut-être pas de blason dans la décoration initiale des marges gouttières : il a été ajouté lors de la seconde campagne pour cacher la scène initiale. En effet, le peintre a été obligé de créer une vignette rectangulaire de couleur or pour cacher l'ensemble de l'image primitive, ce qu'il n'aurait pas eu à faire en repeignant un blason. La difficulté est de savoir ce que montrait la première image où effectivement une guivre apparaît. D'après l'étude des feuillets 13, 16, 18v, 21, 23, 252, 256v et 279, notre hypothèse voudrait qu'il y ait eu, posée sur un parterre d'herbes, une figure (?) montée sur un animal et brandissant un étendard de gueules. On aperçoit encore sur l'espace inférieur la motte d'herbe grattée alors que la tête d'un animal dépasse sur la partie supérieure. On distingue parfois sur la marge gouttière la queue de l'animal (f. 21). Est-ce un cheval ? Un ovin ? La queue est duveteuse et la tête tirerait parfois sur quelque chose de plus doux qu'un cheval. Marie de Bretagne semble avoir eu une tête d'animal en guise de cimier. Au feuillet 256v, on voit encore un écu de gueule portant un motif couleur or posé sur le parterre d'herbe.

⁷⁸ Avril, 2013/2014, p. 25 et note 38. Nous avons également retrouvé ces bandeaux dans les sacrements peints sur une œuvre du Maître de la Rédemption du Prado (Vrancke van der Stockt ?), entourage de Rogier van der Weyden, *Crucifixion*, 1455-1460, Madrid, Musée du Prado, PO1888 et dans plusieurs miniatures de la base Enluminures avec les mots « confirmation » et « sacrement ».

de lire les armoiries, d'en identifier la commanditaire et de fournir une fourchette chronologique suffisamment précise pour y voir ou non le travail du jeune Jean Fouquet.

Quoi qu'il en soit, les *Heures dites de Marie Stuart* constituent un précieux témoignage de la collaboration et de l'influence artistique de Jean Fouquet et du groupe Jouvenel sur le Maître de Jeanne de France. Elles enrichissent considérablement nos connaissances sur les relations entre les deux ateliers car, jusqu'à présent, personne ne s'est attaché à étudier l'influence du groupe Jouvenel sur les premiers disciples de Jean Fouquet.

Historique des *Heures dites de Marie Stuart*

Les *Heures dites de Marie Stuart* ont été très tôt – probablement à la fin du XV^e siècle - divisées en deux volumes⁷⁹. La reliure de la première partie (Paris, BnF, Latin 1405), montée sur ais et recouverte d'un tissu de soie noire usée, semble d'origine⁸⁰. Elle est agrémentée d'une double cordelière d'orfèvrerie en sautoir terminée par des chardons dont l'intersection est recouverte d'un médaillon en émail décoré d'une fleur (de violette ou de pensée). Des prières au Christ, un texte de saint Bernard, la passion selon saint Jean et des prières adressées à la Vierge forment – avec des suffrages et des prières diverses ajoutés ultérieurement – le volume aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France⁸¹. Une note du XVII^e siècle indique que cette partie du manuscrit aurait appartenu à la reine

⁷⁹ Selon François Avril, le manuscrit fut dissocié en deux parties vers 1470-1475, époque à laquelle fut ajoutée la série de miniatures peintes par un atelier parisien (proche de Maître François ?) dans les trois derniers cahiers (f. 43-66) ; voir Avril, 2003, p. 407.

⁸⁰ Le mauvais état de la reliure de la partie B conservée à la BnF (Latin 1405) interdit toute consultation du manuscrit. Elle a toutefois été autorisée une heure à M. Eberhard König qui a accepté ma présence lors de la consultation. Je lui exprime ici toute ma gratitude et le remercie chaleureusement d'avoir partagé son point de vue sur ce manuscrit et ses connaissances sur le groupe Jouvenel.

⁸¹ L'ajout de deux suffrages aux saints et de prières diverses, dans les années 1470-1475, a conduit à faire peindre par l'atelier parisien de « Maître François » des miniatures pour chacun des saints et chacune des prières.

Marie Stuart, donnant ainsi son nom d'emprunt au livre d'heures. L'historique de la seconde partie, actuellement dans une collection privée, nous est totalement inconnu jusqu'à l'année 1988, date de sa réapparition lors d'une vente réalisée par Christie's⁸².

Un commanditaire proche du roi René ?

Peu d'indices permettent de cibler précisément l'identité du commanditaire. Un certain nombre d'éléments font penser que le (ou la) destinataire du livre d'heures vivait en Anjou, peut-être dans le cercle du roi René. Saint Maurice, patron de la cathédrale d'Angers, est introduit par une miniature dans les suffrages (fig. 12 ; partie privée, f. 193). Parmi les titres du roi René d'Anjou figure celui de comte de Provence dont le territoire est à plusieurs reprises mis à l'honneur dans les suffrages. Il est évoqué une première fois avec la miniature de l'exaltation de sainte Marie Madeleine au-dessus de la Sainte-Baume (partie privée, f. 206), massif montagneux de l'arrière-pays marseillais où s'était réfugiée Marie Madeleine (fig. 13). Dès 1452, le roi René fait construire sur les bords de la Maine une réplique de la Sainte-Baume, sur le lieu du roc de Chanzé, où une chapelle et un couvent prennent le nom de « Baumette » (petite Baume)⁸³. La Provence est à nouveau mise en avant par la représentation de Marthe, la sœur de Marie Madeleine, au milieu des saintes Catherine, Marguerite, Christine et Barbara (partie privée, f. 210v) et par la miniature de Marie Salomé et Marie Jacobé (f. 207v), les deux femmes, disciples de Jésus, ayant accompagné Marie Madeleine et Marthe en Provence. En 1448, l'autorisation papale obtenue, le roi René entreprend des fouilles dans l'église appelée alors Notre-

⁸² Londres, Christie's, 22 juin 1988, lot 206. J'exprime ici toute ma gratitude à M. Heribert Tenschert qui, ayant acquis le manuscrit lors de la vente à Londres, Christie's, *The Arcana Collection : Exceptional Illuminated Manuscripts, Part III* (6 juillet 2011, lot 16), m'a permis de le consulter en présence de M. Eberhard König lors de la foire d'art et d'antiquités *The European Fine Art Fair* (TEFAF) organisée du 15 au 24 mars 2013 à Maastricht.

⁸³ Matz (Jean-Michel), Verry (Élisabeth) et Noël (Coulet), *Le roi René dans tous ses états*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2009, p. 139.

Dame-de-la-Mer, devenue église des Saintes-Maries-de-la-Mer à la suite de la découverte de trois corps considérés comme les restes des saintes Maries dont le roi René encouragera le culte jusqu'en Anjou⁸⁴. Enfin, l'identité des artistes travaillant à la réalisation du programme iconographique confirmerait l'origine angevine du commanditaire, l'un d'eux, le Maître du Boccace de Genève, ayant principalement exercé sa carrière à Angers auprès de la cour du roi René d'Anjou⁸⁵.

Attributions des miniatures et difficulté d'analyse

Eberhard König et François Avril ont mis en lumière la participation dans les *Heures dites de Marie Stuart* de plusieurs membres du groupe Jouvenel dont celle du Maître du Boccace de Genève⁸⁶. La dette stylistique de ce peintre envers le Maître de Jouvenel fait écrire à Charles Sterling « qu'il pourrait s'agir de l'art d'un maître et d'un élève », idée « qui s'impose avec force »⁸⁷. La relation étroite entre les deux peintres est soutenue par François Avril qui voit, dans certaines miniatures des *Heures de Jeanne de France*, l'intervention, au côté du Maître de Jouvenel, du tout jeune Maître du Boccace de Genève⁸⁸. Ce dernier réalise onze miniatures dans les *Heures dites de Marie Stuart*, accompagné dans sa tâche par le « Maître d'Adélaïde de Savoie »⁸⁹ (fig. 14-15 et 22-23). L'enlumineur tire son nom d'un livre d'heures conservé à Chantilly ayant appartenu au cours du XVII^e siècle à Adélaïde de Savoie (1685-1712), princesse de la maison de

⁸⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁵ Notes 63 et 69.

⁸⁶ König, 1982, p. 13n38, 37n116, 58n147, 66-67, 103-104, 106, 108, 203-207, 212, 231, 253-254 et 256 et fig. 125-126. En 2003, François Avril, s'appuyant sur une correspondance avec Eberhard König pour la partie privée, rédige une notice dans le catalogue *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle* ; voir Avril, 2003, cat. 56, p. 402-407.

⁸⁷ Sterling, 1990, vol. 2, p. 86.

⁸⁸ Avril, 2013/2014, p. 12-13, 32, 34, 39 et 54 ; il s'agit des *Heures dites de Jeanne de France* (note 74).

⁸⁹ Cf. la répartition des miniatures dans le catalogue des notices, cat. 8, p. 33-38.

Savoie et épouse de Louis, duc de Bourgogne, petit-fils du roi de France Louis XIV⁹⁰. Eberhard König lui préfère le nom de « Maître du Poitiers Ms 30 », faisant référence à la cote d'un manuscrit indiquant pour l'auteur la ville où l'artiste exerça son activité⁹¹. Or, si les débuts de l'enlumineur se déroulent dans le milieu angevin du groupe Jouvenel, resituer géographiquement sa carrière n'est pas aisé⁹². Dans les années 1460, l'enlumineur travaille avec des artistes parisiens comme le « Maître de la Légende dorée de Munich » ou le « Maître de Jean Rolin », ce qui pourrait laisser croire qu'il a un temps côtoyé des peintres de la capitale⁹³. Il établit également des contacts avec Tours, collaborant avec Jean Fouquet et avec le Maître de Jeanne de France⁹⁴. Enfin, d'autres manuscrits sont venus s'ajouter au *Missel à l'usage de Poitiers* signalé par E. König et indiquent que le Maître d'Adélaïde de Savoie s'installe à Poitiers au cours de sa carrière⁹⁵. Ses collaborations sont donc riches et complexes et rendent sa trajectoire parfois énigmatique.

⁹⁰ *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (usage de Paris), enluminées vers 1460-1465 par le Maître de Jean Rolin, le Maître d'Adélaïde de Savoie et un enlumineur fouquetien (Jean Fouquet ?), sont aujourd'hui divisées en deux parties. La première est conservée à Chantilly, musée Condé, Ms 76, en ligne sur le site de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, Agence Photo, <<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>> (taper « Heures dites d'Adélaïde de Savoie » dans l'onglet de recherche). La seconde se trouve à Baltimore, Walters Art Gallery, W.285. Sur le manuscrit ; voir Avril, 2003, cat. 54, p. 397-399 et Delaunay (Isabelle), Lebigue (Jean-Baptiste), Lefèvre (Sylvie), Rabel (Claudia), Reynaud (Nicole), Stirnemann (Patricia) et Toulet (Emmanuelle), *L'Enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris : Somogy Éditions d'art, 2003, p. 34-42 et 84-85 (notice de Claudia Rabel).

⁹¹ *Missel à l'usage de Poitiers*, Poitiers, Bibliothèque municipale, Ms 30, vers 1460. Sur le manuscrit et l'installation du peintre à Poitiers, voir König, 1982, p. 33, 93, 231, 235-237 et 256, fig. 26-27 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 123 et cat. 64, p. 125 et König (Eberhard), *Der Meister von Poitiers 30, Ein unbekanntes Gegenstück zum Stundenbuch der Adelaide von Savoyen*, Ramsen, 2006 (Illuminationen. Studien und Monographien, 12).

⁹² Outre son intervention dans les *Heures dites de Marie Stuart* (note 45), il participe à l'illustration du *Mare historiarum* enluminé par les membres du groupe Jouvenel (note 47), et réalise un *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (collection privée ; Londres, Sotheby's, 13 juillet 1977, lot 72) qui viennent confirmer sa présence en Anjou.

⁹³ Respectivement *Livre d'heures à l'usage de Paris*, Paris, BnF, Rothschild 2534, vers 1460 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 65, p. 125-126 et les *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90).

⁹⁴ Par les *Heures dites de Marie Stuart* (note 47) où intervient le Maître de Jeanne de France et par les *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90) où la miniature du feuillet 21, la Vierge et les sibylles, est exécutée par un proche de Jean Fouquet ou par le maître lui-même.

⁹⁵ *Missel à l'usage de Poitiers* (note 91) ; *Livre d'heures à l'usage de Rome*, collection privée (Utopia, Armarium codicum bibliophilorum, Cod. 105), en ligne sur le site de la Bibliothèque virtuelle des manuscrits en Suisse, *E-codices*, <<http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/utp/0105>> ; *Bréviaire à l'usage de Poitiers* (pour l'église de Saint-Hilaire le Grand ?), Bryn Mawr (Pennsylvanie), Bryn Mawr College

Deux enlumineurs ayant connu le groupe Jouvenel sont encore mentionnés avec le second Maître des Heures d'Oxford et le « Maître du Smith-Lesouëf 30 », artiste qui tire son nom d'un livre d'heures conservé à la BnF et qui réalise, selon François Avril, quatre miniatures⁹⁶ (partie privée, f. 11, 107, 136v et 206 ; fig. 16). Toutefois, nous serions enclins à attribuer la miniature de l'exaltation de sainte Marie Madeleine au-dessus de la Sainte-Baume (f. 206), au Maître du Boccace de Genève et non au Maître du Smith-Lesouëf 30 (fig. 13 et 22). Celle-ci, très fouillée, correspond certes au style du Maître du Smith-Lesouëf 30 mais le format de l'image insérée dans les marges florales, à l'inverse des trois premières, se place dans un cahier où toutes les miniatures ont été exécutées par le Maître du Boccace de Genève, et le traitement du rocher de la Sainte-Baume, identique à celui du rocher de saint Martin (f. 203v) donné au Maître du Boccace de Genève, nous font pencher en faveur d'une attribution à ce dernier. Un dernier artiste ayant réalisé dans la partie conservée à la BnF la Vierge à l'Enfant entourée d'anges (f. 20) attire l'attention du conservateur français par la connaissance qu'il montre de la peinture de Jean Fouquet (fig. 17).

En 2013, l'acquisition par Heribert Tenschert de la partie privée des *Heures dites de Marie Stuart* offre à Eberhard König la possibilité de consulter abondamment le manuscrit⁹⁷. Le chercheur allemand confirme la participation des artistes mentionnés en 2003 par F. Avril et repère la main du Maître principal des Heures d'Oxford et du Maître

Library, Ms 29, décennie 1460, en ligne sur le site de la Bryn Mawr College Library Special Collections, *Medieval* & *Renaissance Manuscripts*, <<http://www.brynmawr.edu/library/speccoll/guides/medmsslist.shtml>> ; *Livre d'heures à l'usage de Rome* (calendrier et litanies à l'usage de Poitiers), Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135 et *Livre d'heures à l'usage de Poitiers*, collection privée, Londres, Christie's, 28 juin 1995, lot 17, décennie 1460.

⁹⁶ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Paris, BnF, Smith-Lesouëf 30, décennie 1450. Sur le Maître du Smith-Lesouëf 30, voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 54, p. 113-114 ; Avril, 2003, cat. 20, p. 169-174 ; Gras (Samuel), « The Swooning Virgin : from Rogier van der Weyden to the Loire Valley », *Artistic Translation Between Fourteenth and Sixteenth Centuries*, Zuzanna Sarnecka et Aleksandra Fedorowicz-Jackowska (éd.), Varsovie : Institute of Art History and University of Warsaw, 2013, p. 51-66 et « Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay », *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, II : 1 (Mai 2015), p. 99-126.

⁹⁷ Voir note 25 et König, 2013, t. 2, n° 24, p. 478-522.

du *Livre du Gouvernement des Princes* dans la décoration secondaire. Il signale la participation du « Maître du Boèce BN Fr. 809 », peintre du groupe Jouvenel qui, pour l'auteur, a terminé avec des assistants l'illustration du *Mare historiarum* du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins⁹⁸. Nous ne souscrivons qu'en partie à ces attributions. Nous retirons la participation du Maître du *Livre du Gouvernement des Princes* dans la décoration secondaire, ces bordures (Latin 1405 ; f. 29-32, 117-121, 163-164v, 169-170v et 173-176v ; voir la fig. 19) ayant en réalité été peintes par un enlumineur au style assez frustré ayant réalisé quelques enluminures dans le *Mare historiarum* (voir par exemple le f. 62v). Par ailleurs, il semble que ce soit un enlumineur très proche du Maître du Boèce BN Fr. 809, et non ce dernier, qui a réalisé les miniatures de l'Adoration des Mages (f. 71) et des saints Jean-Baptiste (f. 189v), Maurice (f. 193) et Christophe (f. 196) dans les *Heures dites de Marie Stuart*. Des découvertes nombreuses et malheureusement très récentes ne nous permettent pas de développer plus amplement la personnalité de ce peintre dont la carrière mérite une longue analyse. En effet, le peintre intervient abondamment dans la dernière campagne du *Mare historiarum*, permettant de lui donner le nom d'emprunt de Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum*⁹⁹. Collaborateur du groupe Jouvenel, il semble également avoir développé de fortes attaches avec la ville de Tours et le milieu fouquettien : il enlumine notamment deux *Livres d'heures à l'usage de Tours*¹⁰⁰, exécute celui destiné à Jean Bourré, conseiller du roi de France Louis XI¹⁰¹, coopère avec le Maître de Jeanne de France au *Livre de prières* de

⁹⁸ *Mare historiarum* (note 47). Le Maître du Boèce BN Fr. 809 tire son nom d'une version du *Roman de la Rose* (BnF, Français 809) dans laquelle il réalise ses meilleures miniatures. Sur cet enlumineur ; voir König, 1982, p. 213 - 220 et Avril et Reynaud, 1993, p. 109, cat. 54, p. 112-113, cat. 57, p. 117-118 et cat. 60, p. 120-121.

⁹⁹ Il apparaît à partir du feuillet 299v jusqu'à la fin du manuscrit.

¹⁰⁰ *Livre d'heures à l'usage de Tours*, collection privée (Londres, Sotheby's, *Western Manuscripts and Miniatures*, 18 juin 1991, lot 145, p. 247-249) et *Livre d'heures à l'usage de Tours*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2694.

¹⁰¹ *Heures de Jean Bourré*, Paris, BnF, N.a.l. 3179. M. François Avril me signale qu'il a lu autrefois à la lampe de Wood une inscription effacée, signée par Macé Gauvigneau, notaire et secrétaire du roi et proche collaborateur de Jean Bourré, inscription qui semble bien indiquer que ce dernier fut bien en possession du

Londres¹⁰² et réalise quelques enluminures de bas de page où la décoration principale a été assurée par le Maître du Boccace de Munich¹⁰³.

E. König remarque également la présence d'un peintre formé par Jean Fouquet que nous proposons d'identifier avec le Maître de Jeanne de France¹⁰⁴. Nous présentons ici un grand nombre de miniatures comme douteuses, plusieurs raisons expliquant la réserve avec laquelle nous nous prononçons dans les attributions proposées¹⁰⁵. Il s'agit de l'une de ses premières œuvres, l'artiste se montrant totalement dépendant des schémas de Jean Fouquet et du Maître de Jouvenel. Certaines miniatures, de qualité inférieure, pourraient faire penser qu'il a travaillé en collaboration avec le second Maître des Heures Oxford. Surtout, les images publiées après la vente de 2011 montrent très clairement qu'une importante restauration a été effectuée dans l'ensemble du manuscrit¹⁰⁶ (ill. 2 et 3). Les parties écaillées ont été repeintes, les couleurs rehaussées et les visages des miniatures considérablement repris, ce qui rend impossible la reconnaissance de mains sur des miniatures où un travail de collaboration aurait pu être envisagé¹⁰⁷.

manuscrit ; courriel du 2/03/2015. Je remercie vivement M. François Avril d'avoir partagé ses impressions sur ce manuscrit.

¹⁰² *Livre de prières*, voir p. 57-63.

¹⁰³ *Heures à l'usage de Tours dites Heures de sainte Catherine aux paons*, collection privée (Paris, Millon et associés, 25 juin 2011, lot 24, vers 1470-1475). Le Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum* travaille à la décoration secondaire du manuscrit et peint les évangélistes des feuillets 13, 15v, 18 et 20v..

¹⁰⁴ Gras, 2014, p. 20, 25n69, n71 et n74 et fig. 17 et Gras, 2015², p. 150n13, p. 151-157, 162, 164-165 et fig. 4-5.

¹⁰⁵ Paris, BnF, Latin 1405, f. 17 et 20 et partie privée, f. 1, 4, 6v, 9, 37v, 54v (?), 56v (?), 58v (?), 65 (?), 76v (?), 82v, 91v (?), 183, 190v (?) et 194v (?).

¹⁰⁶ L'hypothèse d'une restauration avait déjà été signalée par Albert Châtelet dans *Art de l'enluminure*, 46, Sept.-Nov. 2013, p. 66. Elle se confirme très clairement en confrontant les images publiées dans le catalogue *Tour de France...*, 2013, vol. 2, n° 24, p. 478-522 avec celles de la vente Londres, Christie's, *The Arcana Collection : Exceptional Illuminated Manuscripts, Part III*, 6 juillet 2011, lot 16, celles du catalogue *Jean Fouquet* (Avril, 2003, cat. 56, p. 403-406) ou encore celles prises lors de la campagne de photographies de l'institut Courtauld (Londres, Institut Courtauld, Conway Gallery, clichés pris lors de la vente Londres, Christie's, 22 juin 1988, lot 206). Par ailleurs, nous n'avons pas pu bénéficier d'un accès à la partie B conservée à la BnF (Latin 1405), le mauvais état de la reliure interdisant toute consultation du manuscrit.

¹⁰⁷ Les miniatures données ici au Maître de Jeanne de France sont, sur certains points, proches de la manière du second Maître des Heures d'Oxford. Ce dernier est rapproché par Christine Seidel du Maître de Jeanne de France ; voir Seidel (christine), *Jean Colombe, Guillaume Piqueau, Louis Fouquet (?) : zwei unbekanntes bedeutende Stundenbücher aus dem Fouquet-Kreis um 1475*, Ramsen : Heribert Tenschert, 2014

La décoration secondaire, d'une richesse inouïe, a été exécutée par plusieurs mains. Là encore, les reprises après 2011, si elles n'ont pas été systématiques, ont été extrêmement nombreuses. Il est envisageable de reconnaître la main du Maître du Boccace de Genève dans certaines marges avec drôleries de ses miniatures (fig. 14), celle du second maître des Heures d'Oxford (fig. 17, 18 et 22), celle d'un enlumineur ayant réalisé quelques miniatures en pleine page dans le *Mare historiarum* (fig. 19), du Maître du Boèce BN Fr. 809 ou un proche assistant (fig. 20), voire celle du Maître de Jeanne de France (fig. 21).

Le problème des campagnes d'illustration

Un consensus s'est établi sur la dernière campagne des miniatures ajoutées dans les suffrages (Latin 1405, f. 43-66) menée par l'atelier parisien de Maître François dans les années 1470, peu après la séparation du manuscrit en deux volumes¹⁰⁸. La datation de la partie primitive pose davantage de problème. Eberhard König propose une intervention à Angers dans les années 1450, orchestrée par le Maître du Smith-Lesouëf 30 car celui-ci réalise les miniatures introduisant les passages les plus importants du livre d'heures (Annonciation des Heures de la Vierge, Office des Morts et Psaumes de la pénitence). Outre les miniatures peintes par le Maître du Smith-Lesouëf 30, cette campagne

(*Illuminationen*, 20), p. 7. L'hypothèse qui voudrait voir le travail du second Maître des Heures Oxford comme l'œuvre de jeunesse du Maître de Jeanne de France avant sa formation auprès de Jean Fouquet n'est pas dénuée de sens. Elle expliquerait la proximité stylistique entre le second Maître des Heures Oxford et les tous premiers travaux du Maître de Jeanne de France : il faut, à titre d'exemple, comparer le groupe des apôtres dans la Pentecôte (f. 56v) des *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) et celui de l'entrée à Jérusalem (f. 66v) dans le *Missel à l'usage de Nantes* du Mans (note 58). Le recoupement permettrait également d'expliquer la profonde influence, sur une très longue période, des compositions du groupe Jouvenel sur le Maître de Jeanne de France. Toutefois, la restauration des *Heures dites de Marie Stuart*, le nombre réduit de peintures dans la partie publique (Latin 1405), de surcroît uniquement accessible par voie numérique, et le style sec et gauche du second Maître des Heures d'Oxford nous empêchent pour l'heure de suivre cette hypothèse.

¹⁰⁸ Avril, 2003, p. 407 et König, 1982, p. 203-207 et 2013, p. 479.

concernerait celles exécutées par les deux peintres des Heures d'Oxford, le Maître du Boccace de Genève, le Maître d'Adélaïde de Savoie et le Maître du Boèce BN Fr. 809. Une deuxième campagne, menée dans les années 1460 par le Maître de Jeanne de France et à nouveau le second Maître des Heures d'Oxford, aurait permis de terminer les peintures des *Heures dites de Marie Stuart*. Toutefois, plusieurs éléments codicologiques, iconographiques et stylistiques nous invitent à suggérer une seule campagne ayant eu lieu au milieu des années 1460. La décoration secondaire de plusieurs miniatures datées de la deuxième campagne par le chercheur allemand est similaire à celle des feuillets attribués à la première campagne, à l'image de la Vierge à l'Enfant (Latin 1405, f. 20) dont le fond d'or, le vocabulaire ornemental utilisé et l'artiste en charge de la décoration secondaire se retrouvent sur deux feuillets enluminés par le Maître du Boccace de Genève (fig. 17 et 22-23). Certains détails vestimentaires font croire que les personnages de la décoration secondaire sont habillés à la mode des années 1460 comme ces longs hennins effilés (f. 109 et 124) ou le chapeau à large bord et haut de forme, à la mode sous Louis XI¹⁰⁹ (f. 141v, 155v, 193v et 206). Par ailleurs, la relation étroite que le Maître de Jeanne de France va tisser tout au long de son activité professionnelle avec le groupe Jouvenel se justifie par un contact direct avec ce foyer artistique en début de carrière ; contact dont les *Heures dites de Marie Stuart* seraient un témoignage probant. Le travail du Maître de Jeanne de France sur une partie de la décoration secondaire dans les bordures, décoration traditionnellement effectuée avant l'exécution des scènes principales, est un argument supplémentaire qui nous invite à croire que le manuscrit fut effectué en une seule campagne. Cette dernière fut d'ailleurs rondement menée si l'on en croit la division du travail où certains enlumineurs ont à la fois œuvré sur des miniatures en pleine page et sur la décoration secondaire. Un temps de livraison assez court, pour un événement

¹⁰⁹ À titre de comparaison, voir le dessin exécuté par Jean Fouquet, *Portrait d'homme au chapeau*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, cabinet des dessins, Inv. n° 3895, vers 1475 (?) ; voir Avril, 2003, cat. 12, p. 142-146.

spécifique, pourrait expliquer cette organisation du travail et le nombre élevé d'intervenants lors de la préparation du manuscrit.

Le Maître de Jeanne de France et Jean Fouquet

Le choix d'une mise en page où le feuillet est entièrement consacré à la peinture, où des putti soutiennent un texte de trois lignes introduisant le début de l'office, où la scène principale et les scènes secondaires s'inscrivent dans un paysage unique, trahissent des emprunts aux innovations apportées par Jean Fouquet. La dette du Maître de Jeanne de France envers le grand peintre apparaît dans plusieurs images. Les multiples correspondances iconographiques entre les *Heures dites de Marie Stuart* et les *Heures d'Antoine Raguier (?) – Jean Robertet*, peintes vers 1460-1465 par Jean Fouquet et terminées par le peintre berruyer Jean Colombe quelques années plus tard, posent ce manuscrit comme la source d'inspiration fouquettienne principale du Maître de Jeanne de France¹¹⁰. Les images des évangélistes (partie privée, f. 1, 4, 6, 9) et de la Nativité (partie privée, f. 58v) sont identiques à leur modèle (f. 13, 15, 17, 19 et 41) y compris dans les détails et la gamme chromatique (fig. 24 à 31). La Visitation (partie privée, f. 37v) reprend en grande partie la miniature peinte par Jean Fouquet (f. 40) mais la perspective oblique de l'étable est perdue, la position des putti inversée et les couleurs légèrement changées (fig. 32-33). La Vierge à l'Enfant entourée d'anges (Latin 1405, f. 20), si elle reprend les personnages et les couleurs du manuscrit conservé à New-York (f. 25), a perdu bon nombre des caractéristiques de son modèle : les putti du bas de page et les

¹¹⁰ *Livre d'heures d'Antoine Raguier (?) – Jean Robertet*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 834, vers 1460-1465 (puis 1465-1470 pour la campagne menée par Jean Colombe), en ligne sur le site de la Morgan Library, *Images from Medieval and Renaissance Manuscripts*, <<http://ica.themorgan.org/default>> (rechercher « MS M. 834 » dans la liste des manuscrits). Ces Heures furent peut-être destinées à Antoine Raguier, trésorier des guerres du roi de France Charles VII, avant d'appartenir à Jean Robertet, conseiller du roi Louis XI, et sont communément appelées *Heures Raguier (?) – Robertet*. Sur le manuscrit ; voir Plummer, 1982, cat. 42, p. 30-31 et Avril, 2003, cat. 28, p. 252-258.

spiritelli en ronde-bosse soutenant des festons de guirlandes ont disparu, les anges sont inversés et sont dépourvus de leurs ailes bleutées tandis que la niche de style Renaissance est mal proportionnée (fig. 17 et 34). La Crucifixion des *Heures dites de Marie Stuart* peinte par le Maître de Jeanne de France (partie privée, f. 54v) est très proche de la mise en page utilisée par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier*. Toutefois, une Crucifixion devait également être prévue dans les *Heures Raguier (?) – Robertet* si l'on en croit la miniature du Portement de Croix terminée – et peut-être modifiée – par Jean Colombe (f. 121). L'image montre sur le bandeau inférieur la scène des soldats jouant aux dés la tunique du Christ, dessin qui se retrouve sur les miniatures des *Heures dites de Marie Stuart* et sur la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier*¹¹¹ (fig. 35-37).

Les éventuelles modifications apportées par Jean Colombe gênent quelque peu le rapprochement entre la miniature du Couronnement de la Vierge des *Heures dites de Marie Stuart* (partie privée, f. 91v) et celle des *Heures Raguier (?) – Robertet* (f. 76v). Toutefois, les positions identiques des personnages, la place légèrement surélevée et en retrait du Christ et les plis des drapés indiquent que le Maître de Jeanne de France s'est probablement inspiré du modèle de son illustre formateur (fig. 38-39). Ce choix de mise en page réapparaît dans les *Heures dites de Diane de Croy* (f. 97v), manuscrit réalisé dans les années 1470 par des disciples de Jean Fouquet¹¹² (fig. 40). Le peintre change la position du Christ mais reprend aux *Heures dites de Marie Stuart* les positions décalées de la Vierge et du Christ, l'agencement des couleurs, le tissu couleur or recouvrant le fauteuil et l'assemblée des anges en prières. Ces éléments se retrouvent sur une miniature

¹¹¹ Le dessin réapparaît dix à quinze ans plus tard sous la main du Maître du Boccace de Munich : *Livre d'heures à l'usage de Rome*, La Haye, Koninklijke Bibliotheek, Ms 74 G 28, Crucifixion (f. 47v), vers 1470-1475, en ligne sur le site de la Nationale Bibliotheek van Nederland, *Medieval Illuminated Manuscripts*, <<http://manuscripts.kb.nl/>> (taper « 74 G 28 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 36, p. 334-335. Le modèle de la Vierge en pâmoison du manuscrit de la Haye, peinte dans la Crucifixion, est identique à celui utilisé par le Maître de Jeanne de France. Ces reprises et variations à partir d'un dessin peint par Jean Fouquet montrent que la copie était courante parmi ses disciples.

¹¹² *Heures dites de Diane de Croy*, Sheffield, Ruskin Gallery, R. 3548, vers 1470 ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 43, p. 364-365.

du Couronnement de la Vierge (f. 81) donnée au Maître du Boccace de Munich, montrant encore d'autres détails communs aux *Heures dites de Marie Stuart*, comme les montants du fauteuil ornés de boules ou le coussin sous les pieds du Christ¹¹³ (fig. 41). À l'image du dessin des soldats jouant aux dés la tunique du Christ lors de la Crucifixion, les miniatures fouquettiennes du Couronnement de la Vierge doivent être vues comme les déclinaisons d'un prototype réalisé par Jean Fouquet en usage dans l'atelier. Le modèle est effectivement fourni par le Couronnement peint dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 42) ; les variations proposées par les suiveurs de Fouquet nous indiquent qu'ils ont eu à disposition un stock de dessins consignés dans des carnets et soulignent l'allégeance de ces peintres envers leur maître-formateur.

Le Maître de Jeanne de France et l'œuvre du Maître de Jouvenel

Le Maître de Jeanne de France ne puise pas uniquement dans le répertoire iconographique de Jean Fouquet mais se tourne volontiers vers les modèles utilisés par le Maître de Jouvenel. La Présentation au temple (partie privée, f. 76v) copie bon nombre d'éléments de celle peinte par le Maître de Jouvenel (f. 103v) pour les *Heures dites de Jeanne de France*¹¹⁴ (ill. 4 et 5). Les positions de Joseph, de Marie, de l'Enfant, du grand prêtre et de son assistant sont identiques. Les personnages sont placés dans un édifice dont la charpente, avec des ouvertures sur les espaces latéraux, et l'autel vu de biais sont aussi repris de la miniature peinte par le Maître de Jouvenel.

¹¹³ *Livre d'heures à l'usage de Paris*, New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 662, vers 1465, en ligne sur le site de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, *Digital Collections*, <<http://beinecke.library.yale.edu/>> (taper « Ms 662 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 41, p. 354-357.

¹¹⁴ *Heures dites de Jeanne de France* (note 74)



Ill. 4. Maître de Jeanne de France, *Heures dites de Marie Stuart*, collection privée, f. 76v, Présentation au temple (détail), vers 1465 ?



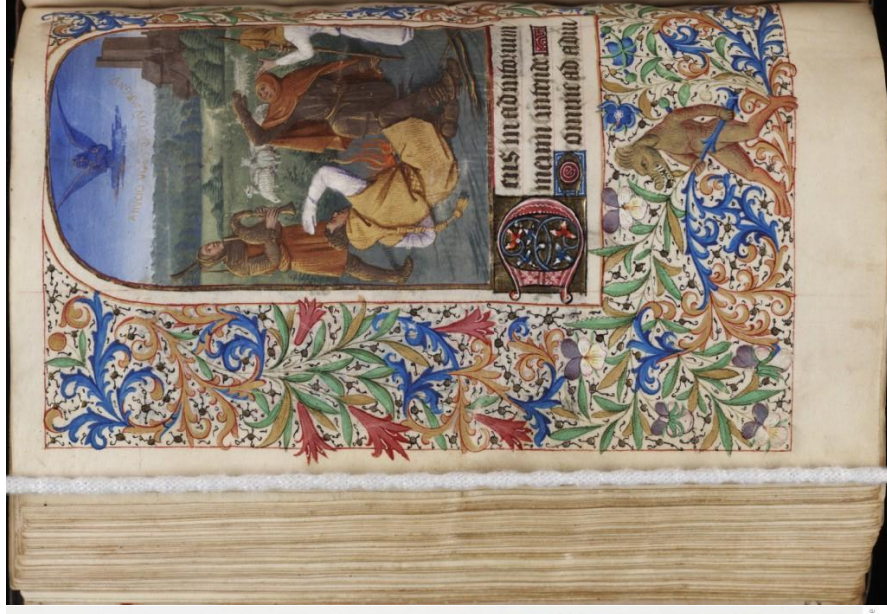
Ill. 5. Maître de Jouvenel, *Heures dites de Jeanne de France*, Paris, BnF, N.a.l. 3244, f. 103v, Présentation au temple (détail), vers 1450 ?

La Pentecôte (partie privée, f. 56v) tire également son origine des *Heures dites de Jeanne de France* (f. 228) avec la reprise du geste de surprise de la Vierge aux mains écartées, de l'apôtre de gauche tenant un livre et de celui de droite les bras croisés (fig. 43-44). Le Maître de Jeanne de France devait avoir accès à un éventail plus large des modèles utilisés par le groupe Jouvenel car les références aux *Heures dites de Jeanne de France* ne sont pas exclusives. La miniature de la Trinité (partie privée, f. 183) est très proche de celle peinte dans le *Mare historiarum* (f. 21) du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins¹¹⁵. Le Maître de Jeanne de France reprend la position de Dieu et du Christ tenant de concert un livre ouvert, assis sur le même fauteuil recouvert d'un tissu et placés devant une assemblée d'anges, une immense croix traversant l'image (fig. 11 et 45). L'image réapparaît dans une version de *La Cité de Dieu* (f. 2) et dans le *Livre d'heures à l'usage de Nantes* conservé à Oxford (f. 135), deux ouvrages peints par le Maître principal et le second Maître des Heures d'Oxford¹¹⁶ (fig. 46 et 47). La miniature des *Heures d'Oxford* montre une grande parenté avec celle des *Heures dites de Marie Stuart*

¹¹⁵ *Mare historiarum* (note 47)

¹¹⁶ *La Cité de Dieu* (note 66)

par le tissu unique recouvrant les corps de Dieu et du Christ, par les plis des drapés, identiques, et par la poutre de la croix qui trace une longue diagonale dans la miniature. À l'instar des modèles tirés du milieu fouquettien, ces emprunts iconographiques indiqueraient que le Maître de Jeanne de France a également bénéficié d'un accès aux compositions en vogue au sein du groupe Jouvenel.



III. 6. Maître de Jeanne de France ?, *Heures dites de Marie Stuart*, collection privée, f. 65, Annonce aux bergers, vers 1465 ?

III. 7. Maître de Jouvenel, *Heures dites de Jeanne de France*, Paris, BnF, N.a.I. 3244, f. 83, Nativité et Annonce aux bergers, vers 1450 ?

III. 8. Maître du Boccace de Munich ?, *Livre d'heures à l'usage de Paris*, New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 662, f. 54v, Annonce aux bergers, vers 1465 (?)

La synthèse opérée par le Maître de Jeanne de France

Le Maître de Jeanne de France effectue une fusion intime et profonde de motifs issus des deux ateliers dans la miniature de l'Annonce aux bergers (f. 65) des *Heures dites de Marie Stuart* (ill. 6-8). Les trois bergers du premier plan sont repris d'un modèle circulant entre les disciples de Jean Fouquet, visible notamment dans un *Livre d'heures à l'usage de Paris* (f. 54v, ill. 8) enluminé par un proche de Jean Fouquet, alors que les trois bergers du fond, le chien et la jeune bergère filant sa quenouille reprennent les gestes de ceux peints par le Maître de Jouvenel pour les *Heures dites de Jeanne de France* (f. 83, ill. 7). La double influence est à nouveau manifeste avec la miniature de la Fuite en Égypte (partie privée, f. 82v) pour laquelle l'enlumineur reprend une composition inventée par Jean Fouquet, connue par des copies plus tardives dont une reprise par son disciple Jean Bourdichon dans les années 1475-1480¹¹⁷. Les personnages ne se déplacent pas de gauche à droite mais s'enfoncent dans la miniature, l'âne étant vu de trois quarts et nous montrant sa croupe. La vierge, dont le corps est entièrement pris dans son vêtement, tient l'Enfant emmaillotté dans un linge blanc quadrillé de rouge tandis que Joseph, vu de dos, porte son bissac accroché à un bâton. Si l'ange placé à gauche, tenant un coffre rouge, n'apparaît pas dans les images du cercle fouquettien, il est par contre visible dans l'œuvre du Maître de Jouvenel (*Heures dites de Jeanne de France*, f. 110) et trouve son origine dans la peinture parisienne du premier quart du XV^e siècle¹¹⁸ (fig. 73).

¹¹⁷ *Heures à l'usage de Rome*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Angewandte Kunst, Ms L. M. 48 ; voir Georgi (Katharina), « Zwischen Imitation and Invention. Ein frühes Studienbuch des Jean Bourdichon in Frankfurt », *Städtejahrbuch*, N.F. (nouvelle série), 20 (2009), p. 105-130 et Avril, 2003, cat. 47, p. 377-379. Deux échos apparaissent encore dans des *Heures à l'usage de Tours*, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 5153, f. 39, vers 1470-1475 (reproduction dans Avril, 2003, p. 379) et les *Heures de François de Kerbotier*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 38, vers 1470-1475. Sur ce manuscrit ; voir Avril, cat. 58, p. 411-413 et Deuffic (Jean-Luc), « Le livre d'heures de François de Kerboutier », *Notes de bibliologie : Livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIV^e-XVI^e siècles)*, Jean-Luc Deuffic (éd.), Turnhout : Brepols, 2009 (Pecia : Le livre et l'écrit, 7), p. 99-104.

¹¹⁸ On retrouve ce motif de l'ange tenant un coffre dans le milieu parisien avec les *Heures du Maréchal Boucicaut*, Paris, Musée Jacquemart André, Ms 2, f. 90v, vers 1410-1415 ; sur le manuscrit voir Châtelet

Un ensemble de points non éclaircis dans les *Heures dites de Marie Stuart*

Le Maître du Smith-Lesouëf 30 peint un nombre restreint de miniatures mais elles introduisent les passages les plus importants du livre d'heures, dont l'Annonciation des Heures de la Vierge (partie privée, f. 11 ; fig. 16), miniature habituellement considérée comme déterminante dans la désignation du maître d'ouvrage d'un manuscrit. Cependant, le Maître de Jeanne de France prend une part considérable dans la conception du livre d'heures avec dix-sept miniatures. Il se présente comme un peintre ayant pu jouer un rôle considérable dans la distribution des tâches pour ce manuscrit. L'urgence de la commande a peut-être obligé les artistes à travailler ensemble et, pour certains, à peindre des miniatures en pleine page et des éléments de la décoration secondaire. Cette organisation interpelle quant au fonctionnement de l'atelier dans la préparation du manuscrit. Par ailleurs, la confrontation des *Heures dites de Marie Stuart* avec les *Heures Ragulier (?) – Robertet* est fascinante puisque le Maître de Jeanne de France a vraisemblablement eu accès aux dessins réalisés par Jean Fouquet pour ce manuscrit. A-t-il vu ces derniers au cours de leur réalisation ? Il est important de noter que le paysage de l'exaltation de sainte Marie Madeleine au-dessus de la Sainte-Baume (partie privée, f. 206 ; fig. 13), peinte par le Maître du Boccace de Genève ou le Maître du Smith-Lesouëf 30, se retrouve dans les *Heures Ragulier (?) – Robertet* pour la miniature du Noli me tangere (f. 99v), miniature de Jean Colombe (fig. 48). À l'image du Portement de Croix

(Albert), *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Paris : Institut de France et Éditions Faton, 2000, p. 194-320. Le Maître de Jouvenel a pu prendre connaissance de ce détail iconographique par l'intermédiaire de l'enlumineur parisien dénommé le « Maître de Dunois » (Jean Haincelin?), un suiveur du Maître de Boucicaut et du Maître de Bedford. En effet, le peintre utilise ce motif au moins à deux reprises (*Livre d'heures à l'usage de Paris*, San Marino, Huntington Library, HM 1100, f. 83v, vers 1440 et *Heures de Jean Dunois*, Londres, British Library, Ms Yates Thompson 3, f. 104v, vers 1440-1445 ; sur le manuscrit voir Châtelet (Albert), « Les Heures de Dunois », *Art de l'enluminure*, 25 (Juin-Août 2008), p. 12-74). Le Maître de Jouvenel reprend au moins à deux autres reprises le motif de l'ange tenant un coffre : *Livre d'heures à l'usage de Paris*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 199, f. 102, décennie 1440, en ligne sur le site de la Morgan Library, *Images from Medieval and Renaissance Manuscripts*, <<http://ica.themorgan.org/default>> (rechercher « MS M. 199 » dans la liste des manuscrits) et *Livre d'heures à l'usage de Nantes* (note 56), f. 81.

des *Heures Raguier* (?) – *Robertet* (f. 121 ; fig. 35), Jean Colombe a-t-il transformé les dessins préparatoires de Jean Fouquet ? La reprise du paysage de l'exaltation de sainte Marie Madeleine au-dessus de la Sainte-Baume peut-elle faire croire que les esquisses et miniatures du manuscrit inachevé de Fouquet étaient visibles par tout ou partie des artistes au moment du travail sur les *Heures dites de Marie Stuart* ? L'hypothèse n'est pas dénuée de sens car elle justifierait la reprise à l'identique de certaines miniatures alors que, pour d'autres, seul le dessin est copié. Cela expliquerait également le fait que les miniatures introduisant les suffrages des saints Jean l'évangéliste, Jean-Baptiste, Sébastien et Christophe diffèrent bien qu'elles soient peintes dans les deux livres d'heures. Des trois maîtres les plus anciens du groupe Jouvenel, le Maître d'Adélaïde de Savoie, le Maître du Boccace de Genève et le Maître du Smith-Lesouëf 30, les deux premiers restent imperméables aux nouveaux concepts artistiques définis par Jean Fouquet (fig. 14-15). Cependant, le dernier se montre réceptif à une trouvaille de Jean Fouquet en prenant le parti de consacrer l'ensemble de la surface disponible du feuillet à la peinture, principe inauguré dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 16). Les *Heures dites de Marie Stuart* sont un des premiers exemples de la diffusion des compositions de Jean Fouquet auprès d'artistes travaillant dans la vallée de la Loire. Elles enrichissent nos connaissances sur les relations entre Jean Fouquet et le groupe Jouvenel et constituent un formidable témoignage de leur double influence sur le travail du Maître de Jeanne de France. Ce peintre a-t-il été membre du groupe Jouvenel ? Une période de formation au sein de cet atelier, avant de la parfaire auprès de Jean Fouquet, expliquerait son excellente connaissance des modèles sortis des deux ateliers. Les liens que l'enlumineur tisse avec ces deux foyers artistiques se renforcent avec un *Livre de prières* conservé à Londres, contemporain des *Heures dites de Marie Stuart*.

LE LIVRE DE PRIERES CONSERVE A LONDRES

Aucun indice ne permet de connaître le commanditaire de ce manuscrit¹¹⁹. Une prière tournée à la forme féminine indiquerait une commande passée par une femme mais certaines images contredisent cette hypothèse¹²⁰. La miniature introduisant l'office des morts (f. 69) montre un ange et un démon se disputant l'âme d'un homme (fig. 49) alors qu'au feuillet 87, ce dernier assiste à une vive discussion opposant l'ange et le démon. Au début du XVIII^e siècle, le manuscrit, qui appartient aux membres de la famille Harley, est vendu avec le reste de la collection à l'Angleterre pour former ce qui est aujourd'hui la collection des manuscrits Harley de la British Library.

Le livre contient le psautier de saint Jérôme puis celui de saint Augustin, l'office des morts, les Heures de la Trinité, celles de saint Jean-Baptiste, des suffrages et une prière à la Sainte Face. Écrites en latin, les sept parties du manuscrit sont introduites par une miniature encadrée par des bordures florales¹²¹. Le style du Maître de Jeanne de France n'est pas affirmé, les personnages ont des attitudes rigides et le paysage est réduit au minimum (fig. 49). Datable de la seconde moitié des années 1460, contemporain des *Heures dites de Marie Stuart*, le manuscrit apporte toutefois de précieuses informations sur le début de carrière du Maître de Jeanne de France par la décoration secondaire peinte dans les marges.

¹¹⁹ *Livre de prières*, Londres, British Library, Harley 5764, vers 1465-1470 ; voir le catalogue des notices, cat. 15, p. 64-66.

¹²⁰ Au feuillet 95 : *Ego indigna ancilla tua*.

¹²¹ Cf. la répartition des miniatures dans le catalogue des notices, cat. 15, p. 65.

La décoration secondaire du *Livre de prières*

Le décor des bordures du *Livre de prières*, peint par trois artistes différents, se place dans la continuité de celui utilisé pour les feuillets des *Heures dites de Marie Stuart* (fig. 18-21 et 49). L'un d'eux, le plus habile, orne les marges d'un élégant feuillage d'acanthes bleu et or agrémenté de quelques fleurs reprenant le bleu et l'or de l'acanthé, au milieu duquel s'épanouissent des drôleries et grotesques peints dans un camaïeu de bruns et de gris bleuté relevé de fines hachures dorées (ill. 9).



Ill. 9. *Livre de prières*, Londres, British Library, Harley 5764, f. 69, détail de la décoration secondaire de la marge inférieure, vers 1465-1470

Sa main réapparaît dans les *Heures dites de Marie Stuart* où il exécute notamment les bordures florales des marges débutant (f. 1-10v) et finissant (f. 201-212) la partie privée. La gamme chromatique utilisée pour le dessin des plantes et des drôleries est similaire, avec un dessin aux lignes souples et sinueuses. Dans les deux manuscrits, le peintre rehausse l'éclat des acanthes par un bleu plus sombre sur le feuillage et par un trait prolongé de courtes hachures parallèles et peint à l'encre rouge sur l'arête des feuilles (ill. 10).



Ill. 10. *Heures dites de Marie Stuart*, collection privée, f. 210v, détail de la décoration secondaire de la marge inférieure, vers 1465 ?

L'enlumineur travaille également à la réalisation de certaines saynètes dans les marges peintes en grisaille relevée d'or d'un *Livre d'heures à l'usage de Paris* conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore où interviennent également des enlumineurs rattachés au groupe Jouvenel dont le Maître d'Adélaïde de Savoie¹²² (ill. 11-12).

¹²² *Livre d'heures à l'usage de Paris*, Baltimore, Walters Art Gallery, W.210, vers 1460-1465 ; voir Randall (Lilian), *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, vol. II : France, 1420-1540*, Baltimore : Johns Hopkins University Press et Walters Art Gallery, 1992, v. 2, part I, cat. 134, p. 170-174.



Ill. 11. *Livre d'heures à l'usage de Paris*, Baltimore, Walters Art Gallery, W.210, f. 39, détail de la marge inférieure, vers 1460-1465



Ill. 12. Maître d'Adélaïde de Savoie, *Livre d'heures à l'usage de Paris*, Baltimore, Walters Art Gallery, W.210, f. 161, détail de la marge inférieure, vers 1460-1465

L'étude des motifs utilisés pour le *Livre de prières* de Londres apporte encore une découverte surprenante : le répertoire iconographique est également celui utilisé pour décorer les marges des *Heures de Louis Malet de Gravelle*, manuscrit peint par le Maître du Boccace de Munich, épigone (et fils ?) de Jean Fouquet¹²³. Citons, par exemple,

¹²³ *Heures de Louis Malet de Gravelle*, San Marino, Huntington Library, HM 1163, vers 1470-1475, en ligne sur *Digital Scriptorium*, <<http://bancroft.berkeley.edu/digitalscriptorium/>> (taper « HM 01163 » dans l'onglet de recherche *Sheflmark*) ; sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 45, p. 370-374.

l'homme assis sur une autruche ou encore les deux hommes s'affrontant avec des boucliers et des bâtons du *Livre de prières* (f. 77v et 97) qui réapparaissent sur les feuillets enluminés des *Heures de Louis Malet de Graville* (f. 62 et 76). Ces motifs ont été peints par le même enlumineur et indiquent que le foyer artistique fouquettien et le foyer juvenélien ont été suffisamment proches pour voir un peintre travailler à la décoration secondaire de manuscrits sortis des deux ateliers dans les années 1460 et 1470 (ill. 13-14).



Ill. 13. *Livre de prières*, Londres, British Library, Harley 5764, f. 97, détail de la marge inférieure, vers 1460-1465.



Ill. 14. *Heures de Louis Malet de Graville*, San Marino, Huntington Library, HM 1163, f. 76, détail de la marge supérieure, vers 1470-1475.

Les relations entre le milieu fouquettien et le groupe Jouvenel s'enrichissent donc de collaborations humaines, ce que confirment les miniatures peintes dans le *Livre de prières*, trois d'entre elles (f. 2, 26 et 87) ayant vraisemblablement été réalisées par le Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum*, enlumineur ayant achevé le manuscrit éponyme à partir duquel Eberhard König a mis en lumière les membres du cercle de Jouvenel. De tels échanges entre les deux ateliers confirment et complètent l'hypothèse formulée par François Avril sur les relations tissées entre le groupe Jouvenel et Jean Fouquet à partir de la découverte de la miniature de saint François (f. 241) peinte par Jean Fouquet dans un *Livre d'heures à l'usage d'Angers* enluminé dans sa plus grande partie par le Maître de Jouvenel et le Maître du Smith-Lesouëf¹²⁴ (fig. 50). Le peintre en charge de la décoration des marges de cette miniature, appartenant au groupe Jouvenel, exécute la décoration secondaire de l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* conservé à Munich et celle du *Tite-Live de Rochechouart* de la BnF, manuscrits dont les miniatures en pleine page ont été peintes par Jean Fouquet et ses disciples les plus talentueux, le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon¹²⁵ (ill. 15 à 17).

Le Maître de Jeanne de France et les peintres intervenant dans la décoration secondaire de manuscrits permettent de mieux comprendre et de clarifier les échanges entre les artistes du groupe Jouvenel et l'atelier de Jean Fouquet. Ils soulignent un peu plus les liens artistiques durables et féconds entre les deux ateliers et montrent que la collaboration fut étroite par le passage d'un foyer à l'autre de personnes et des répertoires iconographiques utilisés.

¹²⁴ *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64)

¹²⁵ *Boccace* de Munich (note 18) et *Tite-Live de Rochechouart*, Paris, BnF, Français 20071, Angers, décennie 1450 (?) pour la décoration secondaire et Tours, vers 1470-1480 pour les miniatures, en ligne sur le site de la BnF, *Gallica*, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « Français 20071 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 38, p. 339-344.



Ill. 15. Enlumineur du groupe Jouvenel, *Livre d'heures à l'usage d'Angers*, Paris, BnF, N.a.l. 3211, f. 241, détail de la décoration secondaire de la marge inférieure, vers 1450-1455

Ill. 16. Enlumineur du groupe Jouvenel, *Des cas des nobles hommes et femmes* (Boccace), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6, f. 81, détail de la décoration secondaire de la marge inférieure, vers 1458-1465

Ill. 17. Enlumineur du groupe Jouvenel, *Tite-Live de Rochechouart*, Paris, BnF, Français 20071, f. 51v, détail de la décoration secondaire de la marge supérieure, vers 1450

Ces travaux renforcent les liens perçus entre sa manière et celles de Jean Fouquet et du groupe Jouvenel et viennent enrichir l'étude de la diffusion des œuvres des grands maîtres de la vallée de la Loire dans leur proche entourage. Dans le même ordre d'idée, au cours des années 1465-1470, le Maître de Jeanne de France travaille à la réalisation de plusieurs miniatures pour deux livres d'heures. Le premier de ces deux livres d'heures est conservé à la Biblioteca Nacional de España, à Madrid¹²⁶. Le second est actuellement conservé au Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne¹²⁷.

¹²⁶ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Madrid, BNE, Vitr/25/3, vers 1465-1470 ; sur le manuscrit, voir Gras (Samuel), « Les Heures de Madrid. Un exceptionnel manuscrit inspiré par Jean Fouquet et le Maître de Jouvenel », *Art de l'enluminure*, 50 (Sept./Nov. 2014) et le catalogue des notices, cat. 17, p. 70-74.

¹²⁷ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135, vers 1465-1470 ; sur le manuscrit, voir Solera (Gregorio), Planas Badenas (Josefina), König (Eberhard) et Nascimento Aires (Augusto), *Libro de Horas de Gulbenkian (LA 135)*. *Libro de Estudios*, Madrid : AyN Ediciones, 2009 et le catalogue des notices, cat. 14, p. 58-63.

LES *HEURES* DE MADRID

Dépourvu de toute indication d'origine, ces Heures comportent un calendrier, les péripécies évangéliques, les heures de la Vierge, de la Croix et du Saint-Esprit, l'office des morts, les litanies et des suffrages. Quarante-quatre feuillets enluminés subsistent sur l'ensemble du programme initialement réalisé pour le livre d'heures : vingt-quatre illustrent dans le calendrier, six sur huit sont conservés pour l'Office de la Vierge, cinq sur huit pour les Heures de la Croix. Une miniature introduit les péripécies évangéliques, les Psaumes, la prière *Obsecro te* et les Heures du Saint-Esprit. Il manque une miniature au début de l'office des morts qui en comptait deux. Quatre miniatures sont conservées dans les suffrages où il manque, de façon certaine, celles de saint Michel, saint Sébastien et de tous les saints.

Des attributions éclectiques

Conservé sous la cote « Vitr/25/3 » à la Bibliothèque nationale d'Espagne¹²⁸, ce livre d'heures a été affublé il y a peu du titre de « Libro de Horas de los Retablos » (*Livre d'heures des retables*), appellation fantaisiste due à l'initiative de la maison d'édition qui publia, en 2005, un fac-similé du manuscrit¹²⁹. À la recherche d'un nom accrocheur, l'éditeur a établi un parallèle entre les mises en page des miniatures – où la scène principale est complétée dans l'espace inférieur par une ou plusieurs scènes secondaires – et les retables complétés par une prédelle.

¹²⁸ « Vitr. » est une abréviation du mot « vitrina » (vitrine), distinction donnée aux manuscrits les plus importants de la Bibliothèque nationale.

¹²⁹ Une analyse codicologique très poussée et une description des images ont été réalisées lors de l'édition du fac-similé ; voir Ruiz García (Elisa), *Libro de Horas de los Retablos : Ms. vitr. 25-3 de la Biblioteca Nacional*, Madrid : Millenium Liber, 2005.

À la fin du XIX^e siècle, lors d'une exposition organisée à Madrid, le manuscrit fait l'admiration de Paul Durrieu¹³⁰. L'érudit s'étonne de la qualité de certaines miniatures, ce qui le conduit à penser que plusieurs enlumineurs ont œuvré à son programme iconographique. Ces artistes ont, selon lui, assimilé les apports de grands maîtres de la seconde moitié du XV^e siècle : Jean Fouquet pour les compositions, Barthélémy d'Eyck pour le coloris et l'enlumineur des *Grandes Heures de Rohan* pour les attitudes expressives des personnages. L'analyse de Durrieu rattache implicitement le livre d'heures à la production de la vallée de la Loire au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, mais l'hypothèse n'est pas retenue par ses successeurs. Dès 1933, Jesús Domínguez Bordona estime qu'il s'agit d'une œuvre d'un maître flamand proche de Guillaume Vrelant, voire de l'artiste lui-même, opinion reprise jusqu'en 1978 dans certaines publications¹³¹. Entre-temps, en 1955, le catalogue d'une seconde exposition madrilène plaçait le manuscrit dans l'atelier de Jean le Tavernier¹³². Il faut attendre 1979 et les travaux d'Ana Dominguez Rodriguez pour revenir à la perspective du comte Paul Durrieu : selon elle, le livre d'heures sort de l'école de Tours, autour des années 1450 et présente des affinités avec l'art de Jean Fouquet¹³³. Dans son désir de retrouver des œuvres de jeunesse du grand artiste, l'auteur propose d'y voir un témoignage précoce de l'activité du maître tourangeau. L'hypothèse est restée sans écho mais la localisation ne

¹³⁰ Durrieu (Paul), *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures et par la beauté de leur exécution*, Bibliothèque de l'école des chartes, t. 54 (1893), p. 251-326 (p. 262-263).

¹³¹ Domínguez Bordona (Jesús), *Manuscritos con pinturas*, Madrid : Centro de estudios históricos, 1933, n° 981, p. 422. L'attribution est reprise dans le catalogue d'exposition rédigé par López de Toro (José), Serrano Calderó (José) et Sarriá Rueda (Amalia), *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne : [exposition organisée sous les auspices de l'accord culturel hispano-belge par la Biblioteca Nacional de Madrid, 18 avril-16 mai 1964]*, traduit en français par A. M. Frédéric, Bruxelles : Bibliothèque Albert 1^{er}, 1964, n° 106, p. 41 et par Winkler (Friedrich), *Die flämische buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, Amsterdam : B.M. Israël, 1978, p. 71.

¹³² *Manuscrits à peintures : l'héritage de Bourgogne dans l'art international*, Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid : Casa de Cisneros del Ayuntamiento, 1955, n° 81, p. 51.

¹³³ Dominguez Rodriguez (Ana), *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1979, p. 117. Dix ans auparavant, divers indices textuels amenaient José Janini et José Serrano Calderó à conclure que le manuscrit avait été peint dans la région de Tours ; voir Janini (José) et Serrano Calderó (José), *Manuscritos litúrgicos de la biblioteca nacional : catálogo*, Madrid : Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969, n° 219, p. 273-274.

bougera plus et sera affinée par la suite. En 1982, John Plummer rapproche le premier des enlumineurs de Madrid du « Maître du Morgan 96 », artiste souvent rapproché depuis avec le tourangeau « Maître de Jean Charpentier »¹³⁴. Dix ans plus tard, François Avril et Nicole Reynaud indiquent que le manuscrit a été placé à la jonction des influences de ce dernier et du Maître d'Adélaïde de Savoie¹³⁵. En 2003 et 2006, ils situent le livre d'heures de Madrid entre le Poitou et le Limousin¹³⁶. En 2009, Eberhard König le rapproche d'un autre livre d'heures à destination poitevine, conservé au Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne¹³⁷.

Historique du manuscrit

Le manuscrit ne comporte ni ex-libris, ni dédicace, blason, initiales ou devises qui puissent nous orienter vers un possesseur précis. Dans la miniature introduisant la prière *Obsecro te* (f. 175), une femme agenouillée, accompagnée de deux jeunes filles – probablement ses enfants – prie devant la Vierge à l'Enfant (fig. 51). L'idée qu'une femme soit à l'origine de la commande est renforcée par l'adaptation au féminin de la

¹³⁴ L'artiste est repéré une première fois par Avril (François), « Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque nationale de Vienne », *Bulletin Monumental*, 134 : IV (1976), p. 333-335 et fig. 2 et 3 (329-338). En 1982, John Plummer divise un corpus de manuscrits très proche par le style pictural entre deux enlumineurs qu'il dénomme les « Maître du Morgan 96 » et « Maître du Morgan 366 » ; voir Plummer, 1982, cat. 59-61, p. 44-46. En 1993, Nicole Reynaud signale que les manuscrits new-yorkais sont « trop apparentés dans la modestie de leur ambition pour ne pas être issus d'un même atelier qu'il est plus prudent d'étudier comme un ensemble unique », l'œuvre de l'atelier dès lors regroupé autour du « Maître de Jean Charpentier », nom d'emprunt donné à partir d'un livre d'heures exécuté pour Jean Charpentier, notaire et secrétaire du roi de France Charles VIII ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 158-159, p. 288-290. En complément, voir également Yvard (Catherine), « Un livre d'heures inédit du XV^e siècle à la Chester Beatty Library de Dublin », *Art de l'enluminure*, 19 (Déc. 2006 / Janv.-Fév. 2007), p. 19-20 et 44-51 ; Hofmann (Mara), « Le Maître des Missels della Rovere et les ateliers tourangeaux », *Art de l'enluminure*, 6 (Sept.-Nov. 2003), p. 40-42 (34-60) et *Tours 1500 ...*, cat. 28, p. 150-151, cat. 30, p. 153, cat. 96 et 97, p. 342-345 et p. 261-262 (notices de Marc-Édouard Gautier).

¹³⁵ Avril et Reynaud, 1993, p. 123 et 288.

¹³⁶ Avril, 2003, p. 399-400 et Reynaud, 2006, p. 75, p. 178n2 et p. 237, fig. 49 D.2.

¹³⁷ König, 2009, p. 114.

prière *Obsecro te* au moyen d'un ajout à l'encre¹³⁸. Paul Durrieu remarque dans le calendrier la présence de saint Yrieix (Aredius) au 25 août, ce qui suggérerait une destination limousine¹³⁹. Une analyse plus poussée révèle une vingtaine de saints particulièrement vénérés dans le diocèse de Limoges¹⁴⁰. Parmi les saints dont le nom est écrit en lettres d'or, on remarque saint Denis (9/10) et surtout des saints de l'Ouest tels Hilaire (13/01), Eutrope (30/04), Martin (11/11) et Gatien (18/12). Cette insistance sur les saints de Limoges et de l'Ouest de la France donne à penser qu'il s'agit d'une commande passée par une famille ayant des liens avec ces deux aires géographiques.

La signature de Don Alonso Fernández de Córdoba sur le recto du second feuillet de garde supérieur permet d'affirmer que le manuscrit se trouvait dès la fin du XVI^e siècle en Andalousie. Troisième homme de la propriété d'Armugna, chevalier de l'ordre de Santiago et ambassadeur de Charles-Quint en Angleterre, il fut marié à Dona Teresa Fernández de Córdoba y Hoces. En 1573, deux ans après la mort de son époux, le frère et inquisiteur Lorenzo de Fresno contrôle la conformité du texte du livre d'heures¹⁴¹. Teresa meurt quelque temps après, sans enfant. On perd ensuite toute trace du livre d'heures jusqu'en 1870, année où il est cité dans les archives de la Bibliothèque nationale d'Espagne, à Madrid¹⁴².

¹³⁸ Toutefois, la date de cette correction ne peut pas être déterminée avec certitude.

¹³⁹ Durrieu, 1893, p. 262.

¹⁴⁰ La liste est donnée dans le catalogue des notices, cat. 17, p. 72. Il faut également souligner la présence de plusieurs saints vénérés dans les pays insulaires, dont la présence se justifie probablement par les liens anciens établis avec les terres de l'Ouest de la France, avec sainte Bathilde de Chelles (30/01), les vierges Héléne (8/02) et Eltrude (23/06), les abbés Gildas (29/01), Félix de Dunwich (8/03) et Colombin (21/11).

¹⁴¹ Au feuillet 194, on peut lire : « Por comision de los senores inquisidores vi todo este libro y lo examiné, no ay en él cosa sospechosa ni mala, y asi por orden de sus mercedes, se buelve a mi senora dona Teresa, y se da a su merced licencia que lo tenga y use de él como fuere servida. Y en fe de ser esto verdad, lo firmo de mi nombre. En San Pablo de Cordoba, primero dia de novienbre del ano de 1573. Fray Lorenço de Fresno (?) » (*A la demande de Messieurs les inquisiteurs, j'ai vu et examiné tout ce Livre, il n'y a dans celui-ci rien de suspect ou de mauvais, et ainsi, sur l'ordre de ces propriétaires, je le rends à ma Dame Teresa et je lui accorde l'usage comme elle le désire. Pour preuve de la véracité de ce qui est écrit, je le signe de mon nom. A S. Paul de Cordoue, 1^{er} novembre 1573, frère Lorenço de Fresno*). Au feuillet 179, il rature un passage de la prière *Obsecro te*, de la ligne neuf à treize, peut-être en raison du caractère impératif et intéressé de cette prière vis-à-vis de la Vierge.

¹⁴² Le manuscrit est cité à l'occasion du changement de reliure effectué par la bibliothèque.

Un indice liturgique présent dans le calendrier permet de proposer une datation pour la réalisation des miniatures : on relève dans ce dernier, au 6 août, la fête de la Transfiguration (rubriquée) qui, selon l'abbé Leroquais, n'apparaît dans les livres d'heures, le plus souvent en lettres d'or, qu'à partir de 1468¹⁴³. Cette date s'accorde bien avec l'analyse stylistique et iconographique des miniatures, mettant en évidence la forte influence du style Jouvenel et de Jean Fouquet sur celles-ci et invite à situer l'ouvrage autour des années 1465-1470. La campagne a été réalisée par deux enlumineurs dont le profil et la carrière sont un intéressant témoignage de l'enluminure dans la vallée de la Loire du temps du groupe Jouvenel et à l'apogée de Jean Fouquet.

Le Maître des Heures de Madrid et le Maître de Jeanne de France

Un premier enlumineur a exécuté les quarante-neuf miniatures du calendrier réparties par quatre pour chaque mois (cinq pour janvier), les dix-huit miniatures en pleine page et quelques drôleries et grotesques dans les bordures¹⁴⁴ (fig. 52-54, 59, 61 et 63). La présence dominante de ce peintre au fil des feuillets enluminés le désigne incontestablement comme le maître d'œuvre du manuscrit et invite à lui donner comme nom d'emprunt le « Maître des Heures de Madrid ». L'enlumineur apprécie les compositions vastes et profondes avec une ligne d'horizon haute et lointaine. Son centre d'intérêt se situe dans la représentation de personnages en petits ou grands groupes, l'artiste aimant peindre des compositions animées où toute une foule s'agite. Les architectures peuvent être joliment travaillées, notamment les détails comme les fenêtres, les colonnes, les lancettes, les bases, la toiture et la ferronnerie ou les vitraux et les

¹⁴³ Leroquais, 1927, t. I, cat. 28, p. 87.

¹⁴⁴ La décoration des bordures est effectuée par le Maître des Heures de Madrid et deux assistants au style sec et assez rude.

voûtes. Une seconde main apparaît dans deux miniatures pour les suffrages aux feuillets 183v et 184v avec, respectivement, sainte Marguerite d'Antioche et sainte Apolline (fig. 55 et 56). Eberhard König considère l'enlumineur comme un proche du Maître du Mamerot de Vienne, aussi appelé Maître du missel de Yale, peintre identifié dans ce mémoire à Guillaume Piqueau¹⁴⁵. Il faut, en réalité, y voir la main de son contemporain le Maître de Jeanne de France qui réalise les saintes de ces deux suffrages.

Les origines prestigieuses des compositions

Le livre d'heures de Madrid constitue un important témoignage de l'influence artistique de Jean Fouquet et du groupe Jouvenel sur les enlumineurs de la vallée de la Loire. Les images du calendrier prennent la forme de petites miniatures carrées, placées au milieu des bordures florales dans les marges de gouttière et inférieure de chaque feuillet. L'enlumineur s'appuie sur les illustrations des calendriers de deux livres d'heures peints par le Maître d'Adélaïde de Savoie, conservés respectivement à Lisbonne et à Chantilly¹⁴⁶ (fig. 53 et 54). Il semble également se référer aux *Très riches Heures du duc Jean de Berry*, qu'il connaît probablement par l'intermédiaire du Maître d'Adélaïde de Savoie. Ce dernier semble en effet s'être inspiré des activités nobles dans les *Très riches Heures* pour évoquer les passe-temps et occupations des bourgeois et paysans dans ses calendriers. L'absence d'ombres portées dans les miniatures du Maître d'Adélaïde de Savoie, alors qu'elles sont bien visibles chez le Maître des Heures de Madrid qui les projette habilement et à grand profit, reste mystérieuse et suggère l'influence possible d'autres peintres de l'époque, comme Barthélémy d'Eyck ou Jean Fouquet. Le Maître des

¹⁴⁵ König, 2009, p. 125.

¹⁴⁶ *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127) et *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90), calendrier (f. 1-12v). Une analyse fouillée de l'iconographie de ces deux calendriers est donnée par König, 2009, p. 92-106.

Heures de Madrid ne reprend pas l'originale mise en page du Maître d'Adélaïde de Savoie qui développe autour du texte une miniature en pleine page où les personnages évoluent dans un paysage unique mais il se montre un enlumineur discipliné qui reprend des motifs isolés, sans vraiment faire preuve d'inventivité. Certaines scènes de jeux populaires dans les calendriers de Chantilly, Lisbonne et Madrid sont tout à fait singulières et font partie des plus anciennes représentations connues. Au recto du mois de février, deux hommes et trois femmes tirent d'un chapeau vert le nom de leur « valentin » le jour de saint Valentin dont le nom est inscrit trois lignes plus haut (fig. 53, 57 et 58). Plusieurs poètes font allusion à ce jeu au XV^e siècle, notamment Christine de Pisan et Charles d'Orléans, mais sa représentation dans les *Heures* de Madrid et dans les calendriers de Lisbonne (f. 2) et Chantilly (f. 2) semble être unique¹⁴⁷. Sur le verso, deux jeunes nobles cherchent à atteindre un turet de bois de leur boule (bille dans le vocabulaire médiéval) à l'aide d'un billart, outil formé d'un manche et d'une pièce terminale parallélépipédique ; on pourrait ici être en présence d'un jeu de tir sur cible, l'ancêtre du golf, ou d'une partie de billart de terre¹⁴⁸ (ill. 18). On remarque au mois d'avril (f. 4v) une représentation de ce qui semble être le tiers, un jeu de course poursuite¹⁴⁹ (ill. 19). Dans les *Heures* de Madrid, ce sont les femmes qui sont mises en avant. Une des dames porte un imposant chapeau doré, bombé et orné d'une pierre précieuse. Il peut s'agir d'un *balzo*, coiffe italienne très appréciée de Jean Fouquet, notamment peinte dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, et dont l'enlumineur aurait repris le détail. Au mois de mai, trois hommes et quatre femmes dansent en ronde dans un paysage de campagne. Dans la marge inférieure du mois d'août (f. 8) se trouve une des

¹⁴⁷ Sur cette question, voir Koble (Nathalie), *Drôles de Valentines. La tradition poétique de la Saint-Valentin : anthologie bilingue (XIV^e – XXI^e siècle)*, Genève : Héros limite, 2016.

¹⁴⁸ Voir un autre exemple en fig. 60 ; je remercie Sylvestre Jonquay d'avoir échangé ses impressions sur les jeux médiévaux représentés dans le livre d'heures de Madrid, Lisbonne et Chantilly. Sur cette question, voir Müllers (Fabians) et Jonquay (Sylvestre), *Les Jeux au Moyen Âge*, Auvilliers-En-Gâtinais : Éditions La Muse, 2016, notamment p. 113-115.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

plus anciennes représentations du jeu de paume avec la représentation du banc des spectateurs, le toit incliné pour jouer à la bonde (avec rebond) et les balles (ou pierres) au sol qui marquent les chasses ; le joueur de gauche « baille » (sert) et l'autre est prêt à « rachasser » (recevoir)¹⁵⁰ (ill. 20). L'artiste a adapté le jeu de paume représenté dans les *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (f. 6v, juin) où six hommes jouent une partie de « longue paume » dans la rue. Le calendrier se termine par une scène joyeuse de bataille de boules de neige (f. 12v), motif repris du *Maître d'Adélaïde de Savoie* (fig. 54). La bataille se poursuit depuis quelque temps déjà par les éclats des boules tirées sur les habits. Les flocons sont adroitement rendus par la mise en place de petites touches noires au milieu de larges aplats de blanc.



Ill. 18. *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Madrid, BNE, Vitr./25/3, f. 2v, jeu de tir sur cible ou de billart sur terre (détail), vers 1465-1470

Ill. 19. *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Madrid, BNE, Vitr./25/3, f. 4v, le tiers, un jeu de course poursuite (détail), vers 1465-1470

Ill. 20. *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Madrid, BNE, Vitr./25/3, f. 2v, jeu de paume (détail), vers 1465-1470

Les liens entre le *Maître des Heures de Madrid* et le *Maître d'Adélaïde de Savoie* n'apparaissent pas seulement dans le calendrier. Ses miniatures adoptent l'organisation de l'espace qui caractérise les enluminures du *Maître d'Adélaïde de Savoie* (fig. 59-60). La succession des plans suit un schéma répétitif : action principale, paysage champêtre,

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 90-105.

silhouette de ville, ciel bleu très pur. Les plans s'enchaînent au moyen de petits accidents de terrain, des bosquets, des arbres et par une diminution progressive des objets représentés. Les deux artistes schématisent les murs des maisons par des cubes géométriques gris clair et représentent les toitures en alternant le rouge et le bleu avec un trait blanc pour les cheminées. Les personnages féminins et les anges ont des visages de forme ovale, au front large et bombé ; ces lignes douces leur confèrent noblesse et élégance.

L'héritage du groupe Jouvenel

La miniature qui introduit les péripécies évangéliques (f. 13) représente sur le même feuillet les quatre évangélistes et, sur le bandeau inférieur, le martyr de saint Jean ; la composition est très proche de celle utilisée dans les *Heures* de Lisbonne¹⁵¹ (fig. 61 et 62). Cette dernière a été réalisée par un peintre dénommé par John Plummer « le Maître du Walters 222 » dont la technique picturale et les choix de mise en page trahissent l'origine jouvenélienne¹⁵². Sa manière imite, de façon appauvrie et plus sèche, le style du Maître du Boccace de Genève, disciple zélé du Maître de Jouvenel et membre phare de l'atelier. L'approche du Maître du Walters 222 reste rude et très graphique ; ses personnages ont des teints pâles et des visages aux traits tirés et ascétiques. Entre les miniatures de Madrid et de Lisbonne annonçant les passages des évangiles, saint Matthieu

¹⁵¹ *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127).

¹⁵² *Livre d'heures à l'usage de Rome* (destination poitevine), Baltimore, Walters Art Gallery, W.222, vers 1465-1475 ; voir Plummer, 1982, cat. 57, p. 43 et Randall, 1992, II, part. I, cat. 142, p. 207-212. Sur le Maître du Walters 222 ; voir également Peyrat Day (Véronique), *Manuscript Production in Fifteenth-Century Poitiers*, thèse de doctorat inédite, Evanston, Northwestern University, 2 vol., 1993, p. 116-130 et Gras (Samuel), « La présence à Poitiers d'artistes du groupe Jouvenel et d'un artiste fouquettien » et « Des peintres-enlumineurs en contact étroit avec la ville de Poitiers dans la seconde moitié du XV^e siècle », *Livres d'heures en lumière. Vie quotidienne et prières, 1400 - 1533*, Poitiers, Médiathèque municipale, 4 et 5 octobre 2013, conférences en ligne sur le site de la médiathèque de Poitiers, *Bibliothèque numérique / conférences en ligne*.

passé d'une scène en extérieur à l'ambiance feutrée d'une étude, le lion et le bœuf échangent leur édicule et le martyr de saint Jean ne s'accompagne plus d'une scène de prêche mais la correspondance est indéniable. Les compositions tirent probablement leur origine du milieu parisien des premières années du XV^e siècle où le Maître de Boucicaut présente parfois les quatre évangélistes sur un même feuillet¹⁵³.

La scène de la Visitation du manuscrit de Lisbonne (f. 32), également peinte par le Maître du Walters 222, confirme la filiation pressentie avec les *Heures* de Madrid (f. 24). À chaque fois, la miniature principale montre la Vierge Marie accompagnée de Joseph et Élisabeth d'une servante, épisode complété dans les espaces latéraux et inférieurs par des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste (fig. 63-64). Le Maître des Heures de Madrid ouvre la scène sur un paysage aéré en éliminant les accidents de terrain, rendant ainsi bien visible la ville peinte sur la ligne d'horizon. Le choix d'amplifier la scène principale à l'aide de petites scènes satellites disposées parfois dans une structure architecturale indépendante, apparaît pour la première fois dans l'enluminure parisienne des années 1415-1420 avec les travaux du Maître de la Mazarine et du Maître de Bedford. Cette mise en page s'est répandue à partir du foyer parisien vers des zones géographiques variées : Anjou, Poitou, Bretagne, Avignon et même jusqu'à Lyon¹⁵⁴. Le Maître de Jouvenel l'exploite à plusieurs reprises dès la décennie 1440 dans les *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine* et en fait abondamment usage pour les *Heures dites de Jeanne de France*¹⁵⁵. Le Maître du Walters 222 et le Maître des Heures de Madrid restent fidèles à

¹⁵³ König (Eberhard), *Leuchtendes Mittelalter V. Psalter und Stundenbuch in Frankreich vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, 30, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1993 (Kataloge, 30), n° 12, p. 168-169 et 179. François Avril signale que la technique est également largement implantée à Rouen, communication orale ; voir aussi König, 2009, p. 108n62.

¹⁵⁴ Avril (François), « Les copies à répétition », *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Art and Architecture*, Susan L'Engle et Gerald B. Guest (éd.), Turnhout : Brepols, 2006, p. 127-140 et Avril, 2013/2014, p. 13, 15-16 et 35.

¹⁵⁵ *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine* (note 60), f. 36 et 118 et *Heures dites de Jeanne de France* (note 74), f. 35, 68, 83, 91, 110, 118, 127, 155 et 321. Voir encore le *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64), f. 219.

ce schéma de composition, ce dernier reprenant également la scène de prêche visible dans les *Heures dites de Jeanne de France* (fig. 63 et 65).

Les scènes de la Nativité de Madrid (f. 38) et de Lisbonne (Maître du Walters 222, f. 43v) sont d'autres beaux exemples de ces ramifications juvenéliennes (fig. 59 et 66). La scène principale est très proche de celle peinte par le Maître de Jouvenel dans les *Heures dites de Jeanne de France* (f. 83) par le choix d'une scène principale entourée d'une scène secondaire, par la forme de l'étable et la position de Marie et de l'Enfant allongé à même le sol sur la paille (ill. 7). De surcroît, les versions de Madrid et Lisbonne sont enrichies d'une danse de bergers sur l'espace inférieur, motif puisé dans le corpus d'images du Maître de Jouvenel qui connaîtra une fortune durable dans le Poitou et l'Ouest de la France grâce à des artistes comme Robinet Testard, le Maître d'Yvon du Fou ou encore le Maître de Jean Charpentier¹⁵⁶. Dans les *Heures dites de Jeanne de France*, la scène de la Nativité n'est pas associée par le Maître de Jouvenel à la danse mais à une scène où les bergers se désaltèrent et se reposent. La danse proprement dite apparaît à l'identique quelques feuillets plus loin lors de l'Annonce (f. 91 ; fig. 67).

Pour les Psaumes pénitentiels, la décollation de Goliath par David (f. 114), qui occupe la scène principale dans les *Heures* de Madrid (fig. 68), devient une scène secondaire dans les *Heures* de Lisbonne. Brutale et sanguinaire, vue comme un élément complémentaire à la prière de David, elle apparaît dans les *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine* du Maître de Jouvenel¹⁵⁷ (fig. 69). La cruauté d'une scène de décapitation n'a pas sa place dans l'œuvre calme et posée de Jean Fouquet. Toutefois, elle apparaît à plusieurs reprises dans l'entourage du grand peintre tourangeau, notamment

¹⁵⁶ Robinet Testard (et autres enlumineurs), *Missel de l'abbaye de Montierneuf*, Paris, BnF, Latin 873, f. 21 ; sur le manuscrit voir Delisle, 1868, II, p. 398, et New York, Pierpont Morgan Library, Morgan 1001, f. 44 ; sur le manuscrit voir Plummer, 1982, cat. 62 ; Maître d'Yvon du Fou (?), *Livre d'heures*, Poitiers, Bibliothèque municipale, Ms 1097, f. 22 et Maître de Jean Charpentier, *Livre d'heures à l'usage de Rouen*, Dublin, Chester Beatty Library, W. ms. 89, f. 47v ; sur le manuscrit voir Yvard, 2006/2007.

¹⁵⁷ *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine* (note 60), f. 118.

dans l'œuvre de son épigone le Maître du Boccace de Munich, et montre qu'elle était appréciée dans le milieu artistique fouquettien¹⁵⁸ (fig. 70, 111 et 112). Ainsi, les correspondances avec le milieu juvenélien abondent dans le manuscrit de Madrid mais elles se combinent avec l'influence de Jean Fouquet. Les références fouquettiennes paraissent moins directes et plus diffuses dans l'œuvre du Maître des Heures de Madrid, mais elles sont bien présentes et se conjuguent, jusqu'à se substituer dans certains cas, à celles du cercle de Jouvenel.

L'influence de Jean Fouquet

Certaines compositions des *Heures* de Madrid apparaissent comme des hybrides obtenus par le croisement d'éléments juvenéliens et fouquettiens. C'est le cas pour la Fuite en Égypte complétée par le Massacre des Innocents (f. 157). La surprenante Vierge allaitant fait allusion au tableau de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* peint par Jean Fouquet pour Étienne Chevalier, le Maître des Heures de Madrid reprenant le détail du sein découvert et même le pan de tissu qui retombe sous la poitrine¹⁵⁹ (fig. 71-72). Si la référence fouquettienne est frappante, la miniature fait également appel à une image du répertoire du Maître de Jouvenel. Les *Heures* de Madrid combinent la Fuite en Égypte au Massacre des Innocents, association visible dans les *Heures dites de Jeanne de France* (f. 110) du Maître de Jouvenel (fig. 73). Dans les deux images, Hérode, assis sur son trône et

¹⁵⁸ *Heures d'Olivier de Coëtivy* (?), San Marino, Huntington Library, HM 1143, f. 88 ; *Heures dites de sainte Catherine aux paons* (note 103), f. 115 ; *Heures dites de Diane de Croy* (note 112), f. 173 et *Heures du Pou-veauce*, collection privée, f. 120v, vers 1475-1480 ; sur le manuscrit voir Hindman (Sandra) et Bergeron-Foote (Ariane), *France 1500, The Pictorial Arts at the Dawn of the Renaissance*, Paris et Chicago : Galerie les Enluminures, 2010 (catalogue 15), cat. 2, p. 18-19.

¹⁵⁹ *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, volet droit du *Diptyque de Melun*, panneau de bois conservé à Anvers, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Inv.13, vers 1452-1460. Le volet gauche représente *Étienne Chevalier présenté par saint Étienne*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 1617. Le diptyque fut commandé par Étienne Chevalier pour l'église Notre-Dame de Melun ; voir Avril, 2003, cat. 7-8, p. 121-130 et en complément cat. 9, p. 131-137.

accompagné de ses conseillers, regarde les soldats tuer les nouveau-nés malgré les pleurs de leur mère. La reprise des deux soldats enfonçant leur dague dans le corps des Innocents renforce l'hypothèse d'un modèle unique¹⁶⁰. L'association des épisodes de la Fuite et de l'allaitement puise ses racines dans une source plus ancienne. Elle se retrouve sur une miniature attribuée au Maître de Bedford, peintre qui occupe « le devant de la scène artistique à Paris au cours des années 1420-1430 »¹⁶¹. Elle est reprise par le Maître des Heures de Madrid mais aussi par le Maître de Jean Charpentier, un peintre au fait des compositions inventées par Jean Fouquet¹⁶². Le passage iconographique d'un milieu à l'autre a pu se faire par le biais du grand peintre tourangeau mais aussi par le Maître de Jouvenel, les deux artistes ayant bien connu la peinture parisienne de la première moitié du XV^e siècle, et rappelle le lointain héritage parisien dans la miniature de la vallée de la Loire¹⁶³.

C'est dans l'Annonce aux bergers (f. 44) et la Mise en croix (f. 111) que le Maître des Heures de Madrid montre une assimilation profonde de l'art de Jean Fouquet : à l'image des *Heures d'Étienne Chevalier*, l'enlumineur reprend le parti de montrer la miniature comme une peinture de chevalet, en pleine page, sans bordure ornementale, de format rectangulaire et encadrée par un simple liseré d'or (fig. 74-76). Dans son manuscrit, Jean Fouquet lie plusieurs scènes dans une unité de temps, de lieu et d'action où la scène principale occupe l'espace supérieur et un ou deux épisodes secondaires se déroulent au-dessous. Les images sont unies – et séparées – par un artifice discret, comme

¹⁶⁰ L'image inspira également le Maître d'Adélaïde de Savoie, la violence de la scène et le détail des corps découpés jonchant le sol réapparaissant dans son manuscrit éponyme au f. 68 (note 90).

¹⁶¹ Avril et Reynaud, 1993, p. 23 ; voir notamment le *Livre d'heures à l'usage de Paris*, collection privée, f. 62, Fuite en Égypte, vers 1435 ; reproduction dans König (Eberhard), *Leuchtendes Mittelalter II. 60 illuminierte oder illustrierte Manuskripte des Mittelalters und der Renaissance*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1990 (Kataloge, 25), cat. 44, p. 486 (p. 482-500).

¹⁶² *Heures Jouvenel des Ursins*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 366, f. 67v, vers 1470 ; sur le manuscrit, voir Plummer, 1982, cat. 59, p. 44.

¹⁶³ Reynaud, 1981, p. 8 et p. 79n20 ; Sterling, 1990, vol. II, p. 117-132 ; Avril, 2003, p. 169, 218, 379, 401 et p. 416 ; Avril, 2006, p. 127-140 ; Renaud, 2006, p. 244-245 ; *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, cat. 51, p. 376 (notice d'Eberhard König) ; König, 2009, p. 85-86, 93, 112 et 119 et Gras, 2014, p. 13 et 25n48.

une pièce à deux étages, un soubassement architectural ou une brusque dépression du terrain. Le Maître des Heures de Madrid adopte ce parti à plusieurs reprises : l'annonce aux bergers est jumelée avec la scène pastorale de la sortie des bœufs et des chèvres, alors que la Mise en Croix est complétée sur le bandeau inférieur par la scène du voile de Véronique.

La miniature introduisant la prière *Obsecro te* (f. 157), montrant la Vierge à l'Enfant entourée d'anges, dérive entièrement d'un modèle fouquettien (fig. 77 et 78). Dans une mandorle, entourée de séraphins, la Vierge est assise sur un trône à quatre montants arrondis terminés par des boules¹⁶⁴. Six anges tenant les phylactères encerclent la mandorle dont la base prend la forme d'un croissant de lune doré. Le halo lumineux qui émane de l'ensemble rappelle celui de la Vierge à l'Enfant entourée des sibylles des *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* de Chantilly ou celui du Christ de l'Ascension des *Heures d'Étienne Chevalier*, mais sans la même finesse¹⁶⁵. Composée d'une multitude de points juxtaposés chez Jean Fouquet, la lumière se matérialise ici par des filets sinueux plus plats et moins diffus. La position du Christ – nu, allongé, la jambe gauche tendue, la droite relevée, le bras droit appuyé sur cette dernière – reprend un modèle abondamment utilisé dans l'entourage fouquettien¹⁶⁶. La répétition de ce dessin induit l'existence d'un modèle peint par Jean Fouquet que les disciples ont amplement mis à profit.

Placée sous la Présentation au temple (f. 53), la Circoncision des *Heures* de Madrid se répète à plusieurs reprises dans le travail du Maître de Jean Charpentier, artiste

¹⁶⁴ Sièges de prédilection de Jean Fouquet, qui l'utilise abondamment dans ses œuvres, il n'est toutefois pas l'apanage du grand peintre tourangeau. Le fauteuil se remarque dans l'œuvre du Maître de Jouvenel, comme par exemple pour la Pentecôte (f. 128) du *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64).

¹⁶⁵ *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90).

¹⁶⁶ *Heures à l'usage de Paris*, Lille, Musée des Beaux-arts, Inv. OA 203, f. 21, vers 1485-1490 ; sur le manuscrit ; voir Avril, 2003, cat. 50, p. 384-385. Voir encore les manuscrits abordés dans la partie réservée à Guillaume Piqueau, telles les *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Medieval and Renaissance Manuscript, f. 29 ; les *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 44v et les *Heures à l'usage de Bayeux*, Épinal, B.M., Ms 100, f. 98v. Sur un prototype fouquettien et les déclinaisons proposées par les disciples ; voir également Avril, 2003, p. 129.

connu pour avoir travaillé en Touraine dans l'entourage de disciples de Jean Fouquet¹⁶⁷. À l'instar du Maître des Heures de Madrid, cet enlumineur fait le choix, au moins à trois reprises, de représenter cette scène au-dessus des fonts baptismaux¹⁶⁸. Les deux peintres distribuent les personnages de façon identique : le prêtre officie au centre avec deux servants tenant l'Enfant Jésus, avec, légèrement en retrait sur la gauche, la Vierge vêtue de bleu, voilée et les mains en prières, et, à droite, Joseph avec sa verge (fig. 79 et 80). À chaque fois, la perspective est axiale et l'ablation se fait au-dessus d'une vasque aux bords lobés. Première effusion du sang du Christ parmi les hommes, le Maître des Heures de Madrid et le Maître de Jean Charpentier placent la scène au-dessus des fonts baptismaux. Leur choix n'est pas anodin, la circoncision ayant été remplacée par le baptême comme rite d'intégration dans la communauté chrétienne. La qualité de la conception de cette miniature éveille, là encore, le soupçon d'une origine fouquettienne.

Dans le registre inférieur du Portement de Croix du manuscrit de Madrid, l'artiste rend un hommage appuyé au peintre tourangeau¹⁶⁹ (f. 109v). La févresse forgeant les clous de la Crucifixion, connue tardivement sous le nom de « Hédroit », provient des *Heures d'Étienne Chevalier* où elle apparaît en contre-point du Portement de Croix (fig. 52 et 76). La référence à Jean Fouquet se poursuit avec la représentation des charpentiers en train d'équarrir une poutre et de fixer les chevilles sur la traverse de bois, thème déjà traité par Jean Fouquet dans la miniature du jugement du Christ devant Pilate dans les *Heures Chevalier*. Le Maître des Heures de Madrid a-t-il eu un goût prononcé pour les Mystères ? Ses compositions sont souvent empreintes de lyrisme avec une action dramatique tendue. La miniature foisonne de personnages venant assister en masse à un

¹⁶⁷ Sur l'enlumineur, voir note 134.

¹⁶⁸ *Heures de Jean Charpentier*, Angers, Bibliothèque municipale, Ms 2048, f. 39v ; sur le manuscrit voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 159, p. 289-290 et *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 28, p. 150-151 (notice de Marc-Édouard Gautier) ; *Livre d'heures à l'usage de Rouen* (note 156), f. 51 et *Heures de Catherine le Camus*, collection privée (Galerie Les Enluminures), f. 31v ; sur le manuscrit, voir Hindman et Bergeron-Foote, 2010, cat. 1, p. 14-17 et *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 96, p. 342-343 (notice de Marc-Édouard Gautier).

¹⁶⁹ Reynaud, 2006, p. 74-75 et fig 12.4 et 12.5.

supplice, à un miracle ou au passage d'un cortège, tandis que les soldats ne se déplacent qu'en troupe innombrable. Nombreuses sont les notations de détail qui divertissent le spectateur, par exemple les gestes accentués ou exacerbés jusqu'au vulgaire, comme ce coup de pied donné par le bourreau au Christ dans le Portement de Croix (fig. 52). De tels excès sont rares chez Jean Fouquet et le geste obscène du bourreau dans le suffrage de sainte Apolline est donné dans un contexte hautement théâtral¹⁷⁰. Pour Émile Mâle, l'épisode de la fuite de l'apôtre Jean lors de l'Arrestation du Christ (Mc, 14, 50-52), visible chez Jean Fouquet comme dans les *Heures* de Madrid (f. 106), aurait pu être inspiré non par les Écritures, mais là encore par les représentations des Mystères¹⁷¹.

Singularité iconographique de la Mise en croix (f. 111)

Pour sexte des Heures de la Croix, le Maître des Heures de Madrid représente le Christ mis en Croix (fig. 75), choix iconographique qui n'est pas très fréquent dans la vallée de la Loire¹⁷². La scène est peinte dans les *Heures dites de Jeanne de France* par un artiste fouquettien, peut-être Jean Fouquet lui-même, au milieu du XV^e siècle¹⁷³ (f. 263 ; fig. 81). Au cours des années 1450-1470, elle revient sous le pinceau du Maître du Smith-Lesouëf 30 dans le *Livre d'heures à l'usage d'Angers*, sous celui du Maître d'Adélaïde de Savoie pour un *Livre d'heures à l'usage de Paris* et dans les *Heures* de

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 216-222.

¹⁷¹ Mâle (Emile), *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, 3^e édition, Paris : Librairie Armand Colin, 1925, p. 63-64. M. François Avril me signale un article plus récent, et qui fait la genèse du thème, de Büttner (Frank Olaf), « 'Rejecta sindone nudus profugit' (Mc 14 :52). Das Entweichen unter Zurücklassung der Hülle. Ikonographischen Redaktionen des markinischen Erzählsplitters », *Kunst-Politik-Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakien. Festschrift für Fanz Matsche zum 60. Geburtstag*, Markus Hörsch et Élisabeth Oy-Marra (éd.), Petersberg bei Fulda : M. Imhof, 2000, p. 9-25.

¹⁷² En complément, lire l'argumentation proposée par König, 1982, p. 123-124 et fig. 297, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 314-315 et 328.

¹⁷³ Avril, 2013/2014, p. 18 et 51.

Lisbonne¹⁷⁴ (fig. 82). Toutes ces miniatures témoignent de la probable existence d'un original de Jean Fouquet repris par des disciples et des collaborateurs. Nicole Reynaud suggère qu'une telle miniature, aujourd'hui disparue, a sans doute introduit cette des Heures de la croix dans les *Heures d'Étienne Chevalier*¹⁷⁵. La scène de la mise en Croix (ou Christ cloué sur la Croix) semble avoir connu une certaine faveur dans la peinture flamande si l'on en croit les occurrences plus nombreuses¹⁷⁶. La composition est utilisée au début du XV^e siècle par les frères de Limbourg dans les *Belles Heures du duc de Berry* (f. 141v)¹⁷⁷. Elle se trouve encore au centre de deux triptyques de la Crucifixion peints par Marcellus Coffermans à la fin du XV^e siècle¹⁷⁸. Ce petit maître, établi à Anvers, reste totalement tributaire des formules inventées par Rogier van der Weyden¹⁷⁹. Un modèle flamand de la Mise en croix fut-il suffisamment célèbre pour circuler jusque sur les terres de l'Ouest de la France ? Le transfert iconographique aurait notamment pu se faire par le biais du milieu parisien. L'œuvre du Maître de Dunois (Jean Haincelin ?), peintre installé à Paris, tire abondamment profit de motifs issus de la peinture flamande¹⁸⁰. L'enlumineur utilise à plusieurs reprises la composition de la mise en croix dans ses livres d'heures¹⁸¹.

¹⁷⁴ *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64), f. 134 ; *Livre d'heures à l'usage de Paris* (note 93) f. 129 et *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127), f. 89v.

¹⁷⁵ Reynaud, 2006, p. 237-238.

¹⁷⁶ Voir les occurrences iconographiques répertoriées sur le site de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), *Belgian Art Links and Tools*, BALAT, <http://balat.kikirpa.be/search_photo.php> taper « Christ est cloué sur la croix » dans l'index *Iconographie chrétienne*.

¹⁷⁷ *Belles Heures du Duc de Berry*, New-York, MoMA, Cloisters, 54.1.1, vers 1406-1409. Sur le manuscrit, voir en dernier lieu Torres-Guardiola (Pascal), Husband (Tim), Grollemund (Hélène), Antoine (Élisabeth), Le Pogam (Pierre-Yves) et Villela-Petit (Inès), *Les Belles Heures du duc de Berry*, Paris : Louvre éditions et Somogy éditions d'Art, 2012.

¹⁷⁸ *Mise en Croix*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Inv. 2681 et Londres, Sotheby's, 15 avril 1999, lot 27, seconde moitié du XV^e siècle, reproduction dans *Rogier van der Weyden, 1400-1464, maître des passions*, Lorne Campbell et Jan Van der Stock (éd.), Louvain : Snoeck Publishers, 2009, p. 203, fig. 109.

¹⁷⁹ *Rogier van der Weyden ...*, 2009, p. 202-203.

¹⁸⁰ Châtelet, 2008, p. 12-74, notamment p. 22-24, 40, 55-56 et p. 63.

¹⁸¹ *Livre d'heures à l'usage de Paris*, Paris, BnF, latin 1176, f. 119 ; sur le manuscrit voir Leroquais, 1927, I, n° 363 et Porcher, 1955, n° 223, et *Livre d'heures de Dunois* (note 118), f. 139v.

Deux miniatures par le Maître de Jeanne de France

La participation du Maître de Jeanne de France se réduit aux suffrages de sainte Marguerite d'Antioche et de sainte Apolline (fig. 55-56). Son style se reconnaît aisément en les confrontant avec certaines miniatures *Des cas des nobles hommes et femmes* dont il tire son nom de convention¹⁸². Outre la technique picturale identique, les bourreaux de sainte Apolline se comparent à ceux qui se trouvent dans l'assassinat de Tarquin (f. 79), l'empereur assistant au martyre de sainte Apolline étant lui très proche de Tarquin (fig. 56 et 83) alors que le visage de l'homme voilé accompagnant le monarque est identique à celui du personnage de Boccace écrivant face à Adam et Ève (ill. 1 et fig. 56). Bien que limitée à deux miniatures, l'intervention du Maître de Jeanne de France est toutefois riche d'informations. Il reprend le format juvenélien d'une miniature en pleine page sans bordure décorative où la scène principale est entourée de scènes annexes. Dans les deux miniatures, un édifice en bas à gauche rompt avec le paysage dont la ligne d'horizon est discontinue de part et d'autre de la scène centrale. Dans la scène du martyre de sainte Apolline, les colonnes à l'antique, la scène inférieure gauche du martyre qui se déroule dans une pièce vue en forte perspective et le paysage vallonné avec bosquets, cours d'eau et château dressé sur un pic rocheux, sont des emprunts nettement plus fouquettiens (fig. 56). La touche en aplat avec des couleurs diluées, assez mates, tout comme le traitement des visages, sont d'autres éléments qui trahissent sa formation tourangelle auprès de Jean Fouquet.

¹⁸² *Des cas des nobles hommes et femmes* (note 27).

LES DEUX PEINTRES ACTIFS DANS UN *LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE ROME* (LISBONNE, MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, L.A. 135, VERS 1465-1470)

Les destinataires de ces *Heures à l'usage de Rome* ne sont pas connus faute de marque de propriété clairement établie. Un homme apparaît dans l'initiale D du Jugement Dernier (f. 116) mais ses traits ne sont pas individualisés et il peut représenter le commanditaire comme un simple fidèle priant au moment du Jugement (fig. 84). La commande fut vraisemblablement passée par un couple, une femme étant représentée dans la marge inférieure du feuillet enluminé introduisant la prière *Obsecro te* (f. 147) rédigée au féminin (fig. 85). La jeune femme, toute de rouge vêtue, avec un couvre-chef noir, est accompagnée d'une servante. La demoiselle est agenouillée sur un prie-Dieu avec un livre de prières ouvert sous l'image de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges. Bien qu'à l'usage de Rome, ces Heures peuvent être rattachées à la région poitevine en raison de la présence de certains saints spécifiques présents dans les litanies¹⁸³.

Quatre enlumineurs à l'œuvre dans les *Heures* de Lisbonne

En 1982, John Plummer mentionne à plusieurs reprises le livre d'heures aujourd'hui conservé à Lisbonne en citant deux notices qui, selon lui, renvoient à deux manuscrits différents alors qu'elles ne concernent que le même : la première mention décrit un livre d'heures vendu à New-York par Robert Hoe en 1912, la seconde une vente Engel Gros passée le 2 juin 1921¹⁸⁴. Or, les Heures de la vente Robert Hoe sont

¹⁸³ Saint Hilaire se trouve au début des saints confesseurs (f.110v) ; les saintes Radegonde et Florence sont présentes (f.111v).

¹⁸⁴ New-York, Anderson Auction Company, vente Robert Hoe, 15 janvier 1912, Part II, L to Z, lot 2458, p. 380-381 et fig. de la Circoncision (Plummer, 1982, cat. 61, p. 46 et cat. 68, p. 52) et Paris, Galerie Petit, vente Engel gros, 2 juin 1921, lot 3 (Plummer, 1982, cat. 55, p. 42, cat. 57, p. 43 et cat. 62, p. 47).

identiques à celles de la vente Engel Gros, au cours de laquelle le manuscrit est acquis par Calouste Gulbenkian, parvenant ainsi dans sa collection à Lisbonne. Plummer y remarque la main du Maître d'Adélaïde de Savoie et celle du Maître du Walters 222¹⁸⁵. Il précise que ce dernier est responsable de l'Annonciation (f. 15) et de certaines miniatures du livre d'heures conservé à Baltimore sous la cote W. 222¹⁸⁶ (fig. 86). Le chercheur américain envisage également la participation d'une troisième main proche de deux artistes tourangeaux qu'il appelle le Maître du Morgan 96 et le Maître du Morgan 366, réunis aujourd'hui sous l'appellation de Maître de Jean Charpentier¹⁸⁷. Cette troisième main est, selon nous, celle du Maître des Heures de Madrid, « satellite truculent et plein de saveur » du Maître d'Adélaïde de Savoie, qu'il n'est pas étonnant de retrouver dans les *Heures* de Lisbonne au vu des similitudes iconographiques avec celles-ci¹⁸⁸. L'intervention d'une quatrième main, qui a échappé à John Plummer, vient confirmer la participation du Maître des Heures de Madrid. En effet, en 2003, François Avril remarque que le Maître des Heures de Madrid « s'est fait aider, pour les miniatures de la partie finale, par un ou plusieurs artistes éduqués auprès de Fouquet », la miniature de la prière *Obsecro te* évoquant « l'art du maître de Tours »¹⁸⁹. En 2009, l'origine fouquettienne de cet enlumineur est confirmée par Eberhard König qui le rapproche du cercle du Maître de Missel de Yale¹⁹⁰. Ce peintre est pour nous à identifier avec le Maître de Jeanne de France, qui travaille une nouvelle fois de concert avec le Maître des Heures de Madrid. Le livre d'heures de Lisbonne témoigne ainsi d'une relation directe entre le Maître des Heures de Madrid, le Maître de Jeanne de France et les enlumineurs du groupe Jouvenel

¹⁸⁵ *Ibid.*, cat. 55, p. 42 ; cat. 57, p. 43 et cat. 62, p. 47 (faisant référence à la vente Engel gros). Sur le Maître du Walters 222 ; voir la note 152.

¹⁸⁶ *Ibid.*, cat. 57, p. 43 (faisant référence à la vente Engel gros).

¹⁸⁷ *Ibid.*, cat. 61, p. 46 et cat. 68, p. 52 (faisant référence à la vente Robert Hoe). Sur le recoupement d'identité des Maîtres du Morgan 96 et du Morgan 366 sous le nom de Maître de Jean Charpentier, voir note 134.

¹⁸⁸ Avril, 2003, p. 401.

¹⁸⁹ Avril, 2003, cat. 55, p. 399-401.

¹⁹⁰ König, 2009, p. 125.

nommés Maître du Walters 222 et Maître d'Adélaïde de Savoie ; relation entre le Maître de Jeanne de France et le Maître d'Adélaïde de Savoie que nous avons déjà supposée dans les *Heures dites de Marie Stuart*¹⁹¹.

Le plus ancien des quatre enlumineurs, le Maître d'Adélaïde de Savoie, se cantonne aux miniatures du calendrier (fig. 58) et semble retoucher le visage exécuté par le Maître de Jeanne de France dans la Pentecôte (f. 85, ill. 21).



Ill. 21. Maître de Jeanne de France et Maître d'Adélaïde de Savoie (?), *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135, f. 85, détail du visage de la Vierge (Pentecôte), vers 1465-1470

Le Maître du Walters 222 peint pour sa part six miniatures en pleine page. Responsable de la miniature de l'Annonciation (f. 15), considérée comme l'une des plus importantes d'un livre d'heures, il se présenterait comme le maître d'ouvrage du manuscrit (fig. 86). Toutefois, la plus grande partie de son travail se réduit à peindre les petites miniatures des bordures, tâche généralement confiée à un artiste spécialisé¹⁹². Il semble avoir eu connaissance de certains dessins de Jean Fouquet, si l'on en croit l'épisode de la Vierge assise tenant le jeune Jean-Baptiste, repris des *Heures d'Étienne Chevalier*. Le Maître de Jeanne de France est le plus prolifique avec dix-huit

¹⁹¹ Voir p. 41-53.

¹⁹² Cf. la répartition des miniatures dans le catalogue des notices, cat. 14, p. 58-64.

miniatures¹⁹³. Le Maître des Heures de Madrid exécute douze miniatures en pleine page, réalisant au surplus les drôleries de plus d'une trentaine de feuillets¹⁹⁴. La coopération de ces deux derniers artistes fut étroite car ils travaillent ensemble sur trois autres miniatures en se partageant la scène supérieure et celle du bandeau inférieur. Le Maître de Jeanne de France se charge de la Pentecôte complétée par le Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs et de l'Ascension (f. 85) ; du Christ au mont des oliviers enrichi du jugement de Pilate et de la Flagellation du Christ (f. 86v ; fig. 87) et réalise la Crucifixion au-dessus des soldats romains se disputant la tunique du Christ (f. 91 ; ill. 22). Cette dernière saynète, qui réapparaît dans la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier*, indique que le Maître des Heures de Madrid connaissait les dessins utilisés dans le milieu fouquettien (fig. 37). Le travail de concert du Maître de Jeanne de France et du Maître des Heures de Madrid permet de confronter leurs techniques. La manière du premier se reconnaît aux visages ronds tracés avec des lignes où les joues et les nez s'arrondissent, où les cheveux et les barbes sont finement détaillés. Son approche est plus souple que le Maître des Heures de Madrid par sa palette chromatique plus lumineuse et par l'utilisation abondante de petites touches de pinceau qui donne rondeur et modelé à ses personnages. Ces derniers se fondent harmonieusement dans le paysage où l'espace est retranscrit par des dégradés de couleurs entre les plans, avec un souci dans la retranscription de la profondeur spatiale. Le Maître des Heures de Madrid a un dessin plus graphique et nerveux, assez rude, avec des personnages aux nez oblongs et aux gestes et expressions forcés. Les silhouettes sont solidement dessinées et s'inscrivent dans des paysages aux couleurs éclatantes où les effets de profondeur ne sont pas réellement recherchés.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

Lieu d'exécution du manuscrit et organisation du travail

La parenté stylistique et iconographique des *Heures* de Lisbonne avec celles de Madrid place son exécution vers 1465-1470, à une époque où le Maître d'Adélaïde de Savoie semble être installé à Poitiers¹⁹⁵. Les attaches poitevines se confirment avec la présence du Maître du Walters 222 : le peintre débute probablement sa carrière au sein du groupe Jouvenel – même si aucun manuscrit ne vient pour l'heure confirmer une étape angevine – mais prend rapidement la direction de Poitiers car de nombreux manuscrits où sa main apparaît se rattachent de façon certaine à cette ville¹⁹⁶. La présence de deux peintres installés à Poitiers et celle de deux peintres connaissant la peinture tourangelle de Jean Fouquet n'induit pas, à notre avis, une exécution en deux temps du manuscrit qui se serait déroulée dans la cité poitevine avant d'être achevée à Tours. Il est tout à fait envisageable d'imaginer un séjour de l'un des groupes d'enlumineurs (Maître d'Adélaïde de Savoie et Maître du Walters 222 / Maître des Heures de Madrid et Maître de Jeanne de France) dans la ville des deux autres, la question de savoir si la réalisation se fit à Poitiers ou Tours étant beaucoup plus délicate à déterminer. Par ailleurs, nous l'avons vu, les *Heures dites de Marie Stuart* prouvent que des contacts directs ont existé entre le Maître d'Adélaïde de Savoie et le Maître de Jeanne de France. Le Maître du Walters 222 établit également des relations professionnelles avec le Maître des Heures de Madrid et le Maître de Jeanne de France. De surcroît, les citations de compositions fouquettiennes du Maître

¹⁹⁵ Note 95

¹⁹⁶ Un grand nombre de manuscrits permettent de rattacher l'artiste à la ville de Poitiers : Outre le manuscrit de Lisbonne (note 127), deux *Livre d'heures à l'usage de Rome* ont des litanies et un calendrier d'usage poitevin : les manuscrits W. 222 (note 152) et W. 223 (note 209) de Baltimore. Le *Missel de l'abbaye de Montierneuf* (note 156), où il intervient aux feuillets 19, 24v, 122v, 123, 127v, 205v et 208-208v vers 1475-1480, est plus directement lié à la région poitevine, ainsi que plusieurs manuscrits enluminés au cours de la décennie 1470 à destination de membres de la famille poitevine Du Fou : *Chroniques des rois de France*, Chantilly, Musée Condé, Ms 869 ; *Les Faits des Romains*, Paris, BnF, Français 23084 ; *Politique d'Aristote*, Paris, BnF, Français 22500, *Pontifical*, The Claremont Libraries, Denison Library, Ms Perkins 3 et *Histoire Ancienne jusqu'à César*, Philadelphie, University of Pennsylvania, Lawrence J. Schoenberg, collection ljs 017. Sur l'enlumineur, voir également la note 152.

du Walters 222 et du Maître des Heures de Madrid indiquent qu'ils connaissaient le foyer tourangeau. L'hypothèse d'un travail en une seule campagne d'illustration est également soutenue par le travail en commun du Maître des Heures de Madrid et du Maître de Jeanne de France sur trois miniatures dont la Crucifixion : le Maître des Heures de Madrid ajoute deux anges hématophores dans la Crucifixion peinte par le Maître de Jeanne de France (ill. 22), détail qui interpelle encore sur l'organisation établie entre les enlumineurs.



Ill. 22. Maître de Jeanne de France et Maître des Heures de Madrid (pour les anges hématophores), *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135, f. 91, Crucifixion, vers 1465-1470

Les interventions des peintres éloignent le manuscrit des critères qui définissent habituellement la hiérarchie au sein d'un atelier. La facture du Maître des Heures de Madrid est plus sèche et graphique dans les Heures de Lisbonne que dans celles de Madrid, amenant Nicole Reynaud à douter d'une réalisation par la même main¹⁹⁷. En réalité, à notre avis, le Maître des Heures de Madrid ne travaille pas seul à l'exécution des miniatures mais en duo sur tout ou partie de celles-ci. Les visages montrent parfois une approche différente de la sienne trahissant l'intervention d'une autre main. Le Maître du Walters 222, qui se caractérise par un dessin maigre, sec et nerveux, pourrait avoir œuvré à l'élaboration des esquisses. Dans le processus de création d'une miniature, laisser le soin de peindre tout ou partie d'un personnage à un enlumineur plus talentueux n'est pas insolite. Prenons l'exemple du livre d'heures inachevé de Charles de France, frère du roi de France Louis XI, qui donne un aperçu intéressant des étapes de la réalisation d'une miniature¹⁹⁸ (fig. 88). Dans un premier temps, l'artiste exécute le dessin sur le parchemin et travaille ensuite en couleur le paysage et l'arrière-plan, la dernière étape consistant à peindre les personnages. Dans un autre registre, les dessins de Jacopo Bellini, artiste vénitien du milieu du XV^e siècle, montrent que la tête peut être travaillée en dernier, certains personnages dessinés dans ses cahiers étant restés acéphales¹⁹⁹ (fig. 89). Ainsi, lorsque la peinture d'une enluminure est partagée entre plusieurs mains, le meilleur des peintres peut concentrer son attention sur les visages. François Avril signale notamment la miniature introduisant une *Vie de sainte Radegonde*, exécutée par le Maître du Walters 222, où l'enlumineur laisse sa place à un peintre plus qualifié que lui pour l'exécution du

¹⁹⁷ Reynaud, 2006, p. 75, p. 178n2 et p. 237, fig. 49 D.2.

¹⁹⁸ *Livre d'heures de Charles de France*, Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 473, vers 1465, en ligne sur le site de la Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux, *BVMM*, <<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>> ; voir notamment les miniatures inachevées des feuillets 28v, 31, 40, 92v, 98, 103, 108, 122, 126v, 131 et 195v. Sur le manuscrit voir Avril et Reynaud, cat. 81, p. 160-162 et Avril, 2003, cat. 33.

¹⁹⁹ Carnets de dessins de Jacopo Bellini, f. 62, Le martyr de saint Sébastien et f. 63, L'archange Michel triomphe du dragon, Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, RF 1530-77 et RF 1531-78, vers 1430-1460.

visage de la reine Charlotte de Savoie²⁰⁰. Ailleurs, dans les *Heures de Louis de Laval*, un enlumineur fouquettien retouche certains visages sur des miniatures peintes par Jean Colombe²⁰¹. Les *Heures de Simon de Varye* offrent un autre exemple de visages repris par un peintre talentueux : en effet, les miniatures du Maître de Dunois (Jean Haincelin ?) ont été pour Eberhard König retouchées par Jean Fouquet²⁰². Tous ces exemples puisés à différentes sources montrent que cette forme de délégation n'est pas inhabituelle. Nous l'avons vu, elle a d'ailleurs été appliquée dans les *Heures* de Lisbonne dans la Pentecôte peinte par le Maître de Jeanne de France (f. 85), où le visage de la Vierge a été repris par le Maître d'Adélaïde de Savoie (ill. 21).

Pour comprendre les différences stylistiques remarquées dans le travail du Maître des Heures de Madrid, E. König, propose un travail de collaboration entre ce peintre et le Maître du Walters 222 sur deux miniatures où ils se répartissent le dessin et le coloris²⁰³ (f. 54v, Présentation au temple / Circoncision et f. 63v, Couronnement de la Vierge). L'hypothèse doit, nous semble-t-il, être appliquée à un plus grand nombre de miniatures. En effet, le dessin du Maître des Heures de Madrid montre une sécheresse inattendue sur un grand nombre de feuillets, les lignes des visages étant habituellement plus courbes, les têtes plus rondes, le nez proéminent de forme oblongue.

²⁰⁰ *Vie de sainte Radegonde*, Paris, BnF, Français 5718, f. 2, Charlotte de Savoie en prière devant sainte Radegonde, vers 1470-1475 ; voir Avril (François), « Un portrait inédit de la reine Charlotte de Savoie », *Études sur la bibliothèque nationale et témoignages réunis en hommage à Thérèse Kleindienst. Secrétaire générale honoraire à la bibliothèque nationale*, Michel Nortier (éd.), Paris : BnF, 1985, p. 260 (255-262). D'autres exemples de répartition de mains entre la miniature principale et les visages sont cités dans Avril et Reynaud, 1993, p. 115 et p. 178.

²⁰¹ Avril et Reynaud, 1993, cat. 179, p. 328-332 ; Avril, 2003, cat. 52, p. 388-394. Sur ce changement de main, voir également la partie liée au Maître des visages des Sibylles, p. 314-331.

²⁰² König (Eberhard), *Devotion From Dawn to Dusk, The Office of the Virgin in Books of Hours of the Koninklijke Bibliotheek in The Hague*, Leiden : Primavera Pers, 2012, p. 41. Sur le *Livre d'heures de Simon de Varye*, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms 7 et La Haye, Koninklijke Bibliotheek, Ms 74 G 37 et Ms 74 G 37 a, vers 1455 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 69, p. 136-139 et Avril, 2003, cat. 23, p. 187-192.

²⁰³ König, 2009, p. 81-133.



Ill. 23. Maître des Heures de Madrid (avec le Maître du Walters 222 ?), *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135, f. 51, détail du visage de la Vierge et de Joseph (Adoration des Mages), vers 1465-1470

Ill. 24. Maître du Walters 222, *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, L.A. 135, f. 32, détail du visage de la Vierge et de Joseph (Visitation), vers 1465-1470

Le Maître du Walters 222 dessine ses visages d'un trait vif et cassé avec des lèvres qui tombent en un arc de cercle convexe (ill. 24). Les têtes anguleuses ont des pommettes saillantes et un regard dur, caractéristiques qui se retrouvent sur les miniatures du Maître des Heures de Madrid. Les visages de Joseph de l'Adoration des Mages (ill. 23) ou de la Présentation au temple (f. 54v) se comparent à celui de Joseph dans la Visitation (ill. 24), exécutée par le Maître du Walters 222 sans pour autant que les deux mains ne soient identiques. Par ailleurs, les scènes de l'Adoration des Mages / Présentation au temple et du Couronnement de la Vierge / Fuite en Égypte sont peintes sur le même bi-feuillet. En effet, les peintres posaient le parchemin à plat puis dessinaient et peignaient leurs images sur cette surface, procédé pouvant entraîner un travail commun sur l'ensemble du bi-feuillet. La complexité des collaborations entre les enlumineurs se poursuit dans plusieurs autres miniatures du Maître des Heures de Madrid. Nous l'avons vu, le peintre enlumine le bandeau inférieur de trois miniatures où la scène principale est peinte par le Maître de Jeanne de France. En outre, ils se partagent encore le travail entre miniature et petite vignette de la décoration secondaire pour la prière *Obsecro te* (f. 147) et dans les

suffrages. Au problème des attributions se joint celui des choix effectués dans la structure des feuillets enluminés. Cinq mises en page différentes ont été utilisées pour exécuter les trente-neuf miniatures illustrant le manuscrit, avec des variantes dans l'organisation des scènes secondaires peintes dans les marges. La diversité, tant dans les origines des compositions que dans les collaborations, rend un peu plus complexe le processus de distribution des tâches entre les enlumineurs.

Singularités iconographiques des *Heures de Lisbonne*

Les mises en page de l'Annonce aux bergers, l'Adoration des Mages et la Fuite en Égypte / Massacre des Innocents (f. 47v, 51 et 58) des *Heures de Lisbonne* sont très proches de celles de Madrid (f. 44, 49 et 57) ; tout comme celles des miniatures des Heures de la Croix pour tierce, sexte et complies (Lisbonne, f. 88, 89v et 94 et Madrid, f. 109v, 111 et 112). Les similitudes iconographiques indiquent que les deux manuscrits ont probablement été réalisés à peu près au même moment. De plus, la forte parenté fait croire que les autres miniatures des Heures de la Croix de Lisbonne nous fournissent un souvenir des feuillets disparus du manuscrit de Madrid.

La miniature du Jugement Dernier (f. 116) du Maître des Heures de Madrid montre à nouveau l'allégeance du peintre au Maître d'Adélaïde de Savoie, la composition étant très proche de celle peinte (f. 105) pour le *Livre d'heures* éponyme conservé à Chantilly²⁰⁴ (fig. 84 et 90). La mise en page est similaire avec le Christ posé sur un arc-en-ciel, entouré de la Vierge Marie et de saint Jean-Baptiste. Les personnages sont juchés au-dessus d'un cimetière d'où sortent les morts au son des olifants tenus par deux anges alors que saints et prophètes sont disposés en bandes superposées sur les marges latérales.

²⁰⁴ *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90).

Le travail du Maître d'Adélaïde de Savoie n'est pas la source exclusive du Maître des Heures de Madrid et du Maître de Jeanne de France. Les deux peintres se tournent également vers le Maître du Walters 222 pour certaines de leurs compositions. Trois feuillets d'un livre d'heures aujourd'hui dépecé permettent de comprendre les liens qui les unissent²⁰⁵. La comparaison des miniatures de saint Laurent (f. 42v) et saint Nicolas (f. 46v) issues de ce manuscrit avec les miniatures exécutées par le Maître de Jeanne de France dans les *Heures* de Lisbonne est convaincante. Les paysages dans lesquels prennent place les personnages ont changé mais plusieurs éléments soulignent leur indéniable parenté. Saint Étienne est allongé de profil, jambe droite croisée sous la gauche, sur un grill traçant une diagonale dans la miniature (fig. 91-92). Trois bourreaux, disposés de la même façon, s'affairent autour du saint tandis qu'en arrière-plan réapparaît le préfet romain accompagné de son armée. L'agencement en trois groupes se répète pour le suffrage dédié à saint Nicolas ; dans chaque miniature, le saint, crosse à la main et doigt tendu, fait face aux trois enfants debout dans le saloir, sous le regard de trois femmes vues d'une fenêtre en plein cintre (fig. 93-94). Le suffrage de saint Antoine (f. 164) souligne une fois encore les liens tissés avec le groupe Jouvenel, le Maître de Jeanne de France copiant une miniature peinte cette fois-ci par le Maître du Boccace de Genève²⁰⁶ (fig. 95-96).

La source fouquettienne du Maître de Jeanne de France ne se tarit pas pour autant, la Crucifixion (f. 91) s'inspirant du modèle fourni par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (ill. 22 et fig. 37). La Vierge à l'Enfant (f. 147) contient des citations

²⁰⁵ Les feuillets enluminés illustrant le suffrage de sainte Marie Madeleine (f. 75) et des saints Laurent (f. 42v) et Nicolas (f. 46v) ont refait surface lors de la vente à Londres, Sotheby's, 5 juillet 2011, lot 5. En 1991, ces miniatures faisaient encore partie d'un *livre d'heures à l'usage de Rome*, comme le prouve le catalogue de vente lors de la vente à Londres, Sotheby's, *Western Manuscripts and Miniatures*, 17 décembre 1991, lot 79, p. 144-146. La vente du feuillet de *Saint Jean* à Londres, Maggs Bros, en 2001 (Maggs Bros, *Illuminations*, catalogue 1298, 2001, lot 41) indique qu'à cette date le manuscrit était déjà démembré (au moins en partie).

²⁰⁶ König, 2009, p. 122 ; *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Paris, BnF, Rothschild 2530, f. 153v, vers 1455-1460 ; sur le manuscrit voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 57, p. 117-118.

précises d'autres œuvres du grand maître tourangeau comme la Vierge à l'Enfant entourée d'anges du *Diptyque de Melun* et la Vierge à l'Enfant (f. 25) des *Heures Raguier* (?) – Robertet²⁰⁷ (fig. 34, 72 et 85). La dette envers Fouquet s'alourdit par le choix de mise en page dans les suffrages, la miniature occupant les deux tiers supérieurs du feuillet, se rapprochant de celle du martyr de saint Étienne des *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 97). L'architecture de la pièce du martyr de sainte Apolline (f. 167v), dont la mise en page se démarque des autres et revient au format plus conventionnel d'un rectangle arrondi sur la partie supérieure inscrit dans des marges florales, est marquée par une perspective fuyante et un vocabulaire renaissant appris de Jean Fouquet (fig. 98). La structure de la pièce se retrouve dans l'œuvre du Maître de Jeanne de France pour le studio de Boccace dans l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* de la duchesse de Bourbon Jeanne de France²⁰⁸ (ill. 1 et fig. 6).

D'autres œuvres par le Maître des Heures de Madrid

Les œuvres du Maître des Heures de Madrid ne sont pas nombreuses, mais quelques témoignages supplémentaires permettent d'étayer un peu plus sa carrière. Sa collaboration avec le Maître du Walters 222 réapparaît dans un livre d'heures peint dans la seconde moitié des années 1470²⁰⁹. Si ces *Heures* sont à l'usage de Rome, les saints célébrés dans le calendrier et les litanies les ramènent de nouveau à Poitiers²¹⁰. Le Maître des Heures de Madrid concentre son attention sur les enluminures les plus importantes du

²⁰⁷ *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* (note 159) et *Heures Raguier* (?) – Robertet (note 110).

²⁰⁸ *Des cas des nobles hommes et femmes* (note 27).

²⁰⁹ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Baltimore, Walters Art Gallery, W.223, vers 1475-1480. Sur le manuscrit, voir Plummer, 1982, cat. 57, p. 43 ; Randall, 1992, vol 2, part. I, cat. 143, p. 212-216 et le catalogue des notices, cat. 1, p. 5-9.

²¹⁰ Saint Hilaire (13 janvier) et sainte Quitterie (22 mai) sont rubriqués couleur or. Les litanies célèbrent saint Hilaire (première position) et saint Eutrope parmi les confesseurs et les saintes Florence et Radegonde parmi les Vierges.

livre d'heures, exécutant les miniatures de l'office de la Vierge et celle des Psaumes²¹¹. Le Maître du Walters 222 peint les images qui introduisent le fragment de l'Évangile de saint Jean, la prière *Obsecro te*, l'office des morts et les suffrages²¹². Faut-il penser que l'artiste s'est installé à Poitiers et aurait travaillé en collaboration avec le Maître du Walters 222 ? Cette hypothèse ne se confirme pas dans la quinzaine de manuscrits connus de ce dernier auxquels ont participé plusieurs artistes, mais jamais le Maître des Heures de Madrid. Ce manque de réciprocité entre les deux artistes s'oppose donc à l'idée d'une proximité continue dans le travail.

Dans ce manuscrit, le Maître des Heures de Madrid s'appuie sur des mises en page traditionnelles en circulation depuis une bonne dizaine d'années, reprenant les compositions définies dix à quinze ans plus tôt dans les *Heures* de Madrid et de Lisbonne (fig. 68, 74, 99 et 100). La principale nouveauté dans sa pratique se voit dans son choix d'une gamme chromatique réduite à trois couleurs, faisant un usage abondant du blanc et de l'or et que le bleu vient compléter. Le blanc couvre tout ou partie des vêtements des personnages tandis que la couleur or est réservée aux revers des tissus. À l'occasion, un violet très pâle vient casser la blancheur des habits lorsqu'ils ne sont pas peints en bleu. L'idée de s'appuyer sur une gamme restreinte de couleurs, et notamment d'or et de blanc, lui vient probablement de Jean Fouquet. La technique est mise à profit dans les *Heures de Simon de Varye*, peintes vers 1455 et où intervient le grand maître tourangeau, et se retrouve dans la miniature introduisant le texte des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, exécutée après août 1469 par Jean Fouquet²¹³ (fig. 116).

²¹¹ (La miniature de l'Annonciation est manquante), f. 40v, Visitation ; f. 54v, Nativité ; f. 58v, Annonce aux bergers ; f. 62v, Adoration des Mages ; f. 66v, Présentation au temple ; f. 76, Couronnement de la Vierge et f. 90, David et Goliath.

²¹² f. 13, Saint Jean ; f. 15v, Vierge à l'Enfant ; f. 111, Jugement dernier ; f. 149v, Trinité ; f. 150v, Saint Michel ; f. 151v, Saint Christophe ; f. 153, Saint Sébastien ; f. 155, Saint Antoine ; f. 156v, Saint Georges ; f. 157v, Sainte Marguerite ; f. 158v, Sainte Barbe et f. 160, Tous les saints.

²¹³ *Heures de Simon de Varye* (note 202) et *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, Paris, BnF, Français 19819, f. 1, Louis XI présidant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel, après août 1469 ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 29, p. 259-262.

Au cours des années 1470, le Maître des Heures de Madrid peint trois miniatures dans le *Missel* de Yale illustré par le tourangeau Guillaume Piqueau qui reçoit l'aide de Jean Colombe pour une miniature²¹⁴ (f.135v, Crucifixion). Dans le missel de Yale, le Maître des Heures de Madrid exploite à merveille ses qualités narratives et sa maîtrise déjà affirmée des couleurs, comme on peut le voir dans le suffrage de saint Georges combattant le dragon des *Heures* de Madrid (f. 180) où l'enlumineur démontre son talent dans la description de la bête (fig. 101). Le coloris est fouillé, la peau passe d'un vert sombre à un bleu clair, le tout parsemé de touches de jaune, de rouge et de turquoise, puis relevé par l'or. Il peint avec autant de verve et d'imagination la miniature de Saint Michel terrassant le dragon du *Missel* de Yale (fig. 102).

L'importance des *Heures* de Madrid et Lisbonne

Les livres d'heures de la Bibliothèque nationale d'Espagne et du musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne mettent en lumière l'importance du groupe Jouvenel et de Jean Fouquet dans la vallée de la Loire au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. Les deux manuscrits témoignent des contacts rapprochés établis par le Maître des Heures de Madrid et le Maître de Jeanne de France avec les deux ateliers. Ils montrent également l'influence de la peinture parisienne de la génération précédente sur ces foyers artistiques. Le regard qu'il est aujourd'hui possible de porter sur ces peintres, suiveurs de grands maîtres, permet d'appréhender la production picturale de l'époque sous un autre angle. Témoins privilégiés des relations artistiques, économiques et humaines qui existent entre Tours et Angers, ils retiennent de leurs illustres confrères des motifs et des formes qu'ils

²¹⁴ Le *Missel* de Yale (note 22) sera abordé en profondeur portant sur Guillaume Piqueau. Le Maître des Heures de Madrid intervient vers 1475 pour peindre la Trinité (f. 195), Saint Maurice devant l'empereur Maximien (f. 304) et saint Michel terrassant le dragon (f. 305v).

assemblent et synthétisent pour leurs compositions. Le Maître des Heures de Madrid et le Maître de Jeanne de France nous aident à mieux comprendre et à clarifier les relations entre les artistes du groupe Jouvenel et l'atelier de Jean Fouquet. Dans un rayon de cent à cent cinquante kilomètres, distance qui sépare les villes d'Angers, de Tours et de Poitiers, l'activité de ces peintres a été intense. Par leur parcours, ils nous offrent des pistes de réflexion sur la diffusion des modèles de grands ateliers dans le Centre-Ouest de la France.

LE JOUVENCEL DE JEAN DE BUEIL (PARIS, BNF, FRANÇAIS 24381, VERS 1470)

Le texte et son auteur

À la même époque que l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* de Boccace, le Maître de Jeanne de France enlumine une version du *Jouvencel*, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France²¹⁵. L'histoire du *Jouvencel* ne peut être séparée de Jean de Bueil (vers 1406-1477) tant le récit est proche de la vie de son auteur²¹⁶. Surnommé le fléau des anglais, le chevalier Jean de Bueil devient rapidement l'un des meilleurs capitaines du roi et prend part aux combats menés contre les Anglais²¹⁷. Malgré ses hauts faits d'armes, et comme beaucoup de ses contemporains, il

²¹⁵ Sur les manuscrits du *Jouvencel* conservés à la BnF, voir Paris (Paulin), *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collections*, 7 vol., t. 2, Paris : Techener, 1838, p. 130-144. Le Français 24381 correspond au n° 6852. Sur le manuscrit ; voir également le catalogue des notices, cat. 28, p. 113-115.

²¹⁶ Sur le texte et son auteur, voir note précédente et Favre (Camille) et Lecestre (Jean), *Le jouvencel / par Jean de Bueil ; suivi du commentaire de Guillaume Tringant*, Paris : H. Laurens, 1887-1889 et *Dictionnaire des lettres françaises : Le Moyen Âge*, Geneviève Hasenohr et Michel Zink (éd.), Paris : Fayard, 1992, p. 755-757, réimpr. Paris : Fayard, 1994 (La Pochothèque).

²¹⁷ Sainte-Marie (Anselme de), *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy...*, continuée par M. du Fourny, revue, corrigée et augmentée par les soins du P. Ange et du P. Simplicien, 9 vol., t. 8, Paris : Cie des Libraires, 1733, p. 847 et p. 850.

subit la disgrâce du roi Louis XI à la mort de Charles VII en 1461. C'est lors de sa retraite sur ses terres au château de Vaujours, entre 1461 et 1468, qu'il rédige le *Jouvencel*, ouvrage didactique qui se lit comme un roman à clef. Le texte relate des faits de sa vie publique et personnelle, l'auteur masquant l'identité des personnages par des noms de son invention. L'histoire se présente comme un traité d'éducation morale et militaire mais célèbre également la paix. La métaphore littéraire cherche sans doute à en souhaiter une autre, bien réelle celle-ci, avec le roi de France Louis XI.

Le commanditaire du livre enluminé par le Maître de Jeanne de France n'est pas connu. Le texte est ici complété par un *Armorial de différents pays du monde et de quelques princes français* (f. 155-162) puis d'un *Traité de blason* (f. 162v-185v) et d'un *Traité des armes du roi Arthur et des Neuf preuses* (f. 186-189) ajoutés au XVI^e siècle, qui n'apportent aucun renseignement sur le destinataire. Colette Beaune avance l'idée que la diffusion du *Jouvencel* se limite dans un premier temps aux proches de la famille de Bueil, époque qu'elle fait durer jusqu'à la mort de Louis XI en 1483, du fait de la disgrâce subie par le comte de Sancerre²¹⁸. Toutefois, des arguments plaident en faveur de commandes précoces par des membres proches de la cour, voire par le roi lui-même. La mise à l'écart de Jean de Bueil doit être nuancée, le roi Louis XI mariant en décembre 1461 – année même de la disgrâce – Antoine de Bueil, fils de Jean, avec Jeanne de Valois, fille du roi Charles VII et d'Agnès Sorel²¹⁹. Les relations se ternissent au moment de l'entrée de Jean de Bueil dans la Ligue du bien public en 1465 mais le retour en grâce auprès du roi, souhaité par Jean de Bueil, est probablement entériné dès 1469, date à laquelle il devient conseiller et chambellan du roi et surtout chevalier du tout nouvel ordre

²¹⁸ Beaune (Colette), *Naissance de la nation France*, Paris : Gallimard, 1985, p. 330. Une liste de seize exemplaires manuscrits du *Jouvencel* est relevée sur le site des Archives de littérature du Moyen Âge, *ARLIMA*, <<http://www.arlima.net/no/1457>>. À l'instar de l'exemplaire enluminé par le Maître de Jeanne de France, les commanditaires de la plupart d'entre eux ne sont pas connus.

²¹⁹ Sainte-Marie, 1733, p. 850.

de Saint-Michel²²⁰. Il reprend les armes et, en 1473, sort victorieux de batailles menées au profit du roi de France. Le retour en grâce se confirmerait également sur le plan artistique au regard des peintres qui travaillent sur les manuscrits les plus anciens dont nous conservons le témoignage. Quatre versions, écrites dans les années 1470, sont enluminées par des disciples de Jean Fouquet, à l'époque où celui-ci a pour principale clientèle le roi et ses proches²²¹. Ces exemplaires ont parfois des mises en page très soignées indiquant une possible diffusion en nombre dans l'entourage du roi, ce dernier étant lui-même un fervent lecteur de romans historiques²²². Les trois miniatures du Maître de Jeanne de France, disciple de Fouquet, répondait peut-être à une commande passée par un proche de la cour.

Trois miniatures du Maître de Jeanne de France

Trois enluminures, le départ du Jouvencel entourés de cavaliers (f. 1), la Bataille de Sablé-sur-Sarthe (f. 15) et le jeune Jouvencel quittant l'Amydoine (f. 123) illustrent le manuscrit (fig. 103-105). Les miniatures ont beaucoup souffert, les éclats de peinture sont nombreux et laissent apparaître à plusieurs endroits le dessin sous-jacent. Le style du Maître de Jeanne de France se reconnaît aux positions des personnages dont les gestes sont parfois forcés, un peu maladroits et frustrés, qui se rapprochent de ceux exécutés dans l'exemplaire *Des cas des nobles hommes et femmes* de Jeanne de France, duchesse

²²⁰ Jean apparaît en cinquième position dans la liste de la promotion nommée à l'article II des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213) au feuillet 2v.

²²¹ Outre le manuscrit Français 24381, trois manuscrits sont conservés : Genève, Bibliothèque de Genève (BGE), Ms Fr. 187, vers 1475 ; El Escorial, Bibliothèque du monastère, Ms S.II.16, vers 1475-1480 et Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. Blankenburg 137, vers 1475 ; sur ce dernier manuscrit voir Avril, 2003, cat. 40, p. 350-353. Nous reviendrons sur ces trois manuscrits dans la partie consacrée à Guillaume Piqueau.

²²² Les miniatures peintes par le Maître de Jeanne de France dans le Français 24381 de la BnF sont très proches de celles peintes dans le manuscrit conservé à Genève (note précédente) ; ceux de Wolfenbüttel et El Escorial également (note précédente).

de Bourbon, daté 1468²²³. Les visages sont représentés avec les mêmes nez oblongs et les lèvres charnues. Dans les deux manuscrits, la profondeur est recherchée à l'aide de la perspective linéaire et atmosphérique, les paysages donnant à voir une succession de petites collines et de larges prairies verdoyantes (ill. 1 et fig. 103). Lorsque l'enlumineur est confronté à la représentation de deux événements au sein d'une même miniature, il fractionne la narration en associant une scène d'intérieur – réutilisant l'architecture d'une pièce voûtée en berceau vue en perspective fuyante – à un vaste panorama (ill. 1 et fig. 105), principe appris de Jean Fouquet qui l'utilise abondamment dans les *Grandes Chroniques de France* et dont sera également friand le Maître du Boccace de Munich²²⁴ (fig. 248). Une élévation du terrain, comme une butte d'herbe ou un monticule rocheux, peut venir occuper une partie du premier plan (Boccace, f. 307 et Jouvencel, f. 1 et 15). Les armures des soldats sont dépeintes avec un vocabulaire identique et rehaussées par la couleur or (Boccace, f. 39v, 176v, 220, 300 et 307 et Jouvencel, f. 15 ; fig. 10 et 104). La palette chromatique, vive et claire, est proche dans les deux manuscrits. Les arbres et bosquets sont représentés par l'accumulation de petites touches vert foncé et vert clair, l'herbe des prairies pouvant être détaillée par des traits verticaux vert foncé sur un aplat vert clair (Boccace, f. 39v, 176v et 270v et Jouvencel, f. 15). Les chevaux, râblés et trapus, ont un port de queue resserré sur la croupe avec des crins descendant presque jusqu'au sol. Leurs positions variées, tout comme la gamme chromatique utilisée pour représenter le pelage et l'équipement équestre, se comparent avec succès d'un manuscrit à l'autre (fig. 10, 104 et 105).

²²³ *Des cas des nobles hommes et femmes* (note 27).

²²⁴ *Grandes Chroniques de France*, Paris, BnF, Français 6465, vers 1455-1460 ; voir Avril (François), Gousset (Marie-Thérèse), Guénée (Bernard) et Tesnière (Marie-Hélène), *Les Grandes Chroniques de France*, Paris : Philippe Lebaud, 1987 et Avril, 2003, cat. 26, p. 219-248. Des exemples d'une division de la miniature entre scène d'intérieur et d'extérieur aux feuillets 70, 76, 119v, 163, 166v, 183 et 326 ; reproductions dans Avril, 2003, p. 224-225, 229, 231-232, 234 et 240.

**LE LIVRE D'HEURES D'OLIVIER DE COËTIVY (?), SAN MARINO, HUNTINGTON LIBRARY,
HM 1143, VERS 1470**

Le manuscrit comporte un calendrier, les péripécopes évangéliques, la Passion selon saint Jean, des prières à la Vierge dont l'*Obsecro te* et l'*O intemerata*, les heures de la Vierge, de la Croix et du Saint-Esprit, les Psaumes et les litanies, l'office des morts, des suffrages, des prières dont une en français, l'*Incipiunt flores psalmorum* du pape Grégoire et les psautiers de saint Augustin et de saint Jérôme. Les quatre passages des évangiles, la Passion selon saint Jean, les prières à la Vierge *Obsecro te* et *Sancta maria virgo virginum*, les Heures de la Croix, du Saint-Esprit, les Psaumes, l'office des morts, la prière *Domine ihesu christe pastor* et les textes des saints Grégoire, Augustin et Jérôme sont introduits par une miniature. Sept des huit miniatures de l'office de la Vierge sont conservées (lacune à Complies) et neuf miniatures présentent les suffrages où les saints sont placés par deux, à l'exception de saint Michel et de sainte Catherine d'Alexandrie. Ces *Heures* sont à l'usage de Rome mais le calendrier montre des attaches tourangelles : saint Martin est rubriqué au 4 juillet et au 11 novembre et apparaît encore au 24 octobre, saint Gatien est fêté le 23 octobre et le 18 décembre. D'autres saints tourangeaux sont célébrés tels Avertin (4/02), Venant (12/10), Brice (13/11) et Perpet (Perpetue) le 30 décembre.

Un manuscrit pour les Coëtivy ?

Deux miniatures apportent des informations sur le destinataire du livre d'heures. Des armoiries, composées d'un écu penché fascé d'or et de sable de six pièces, timbrées d'une targe à l'allemande coiffée d'un tortil bleu et noir d'où partent des lambrequins de

même couleur, apparaissent dans les marges de l'Annonciation (f. 35 ; fig. 106). Le heaume, une ceinture avec un fermoir sur la base, est cimé d'un lion portant une lance dont l'étendard reprend le motif fascé d'or et de sable de six pièces. Ces armes font écho à celles visibles dans le *Livre d'heures de Marie de Valois et Olivier de Coëtivy* conservé à Vienne et pourraient renvoyer à la célèbre famille des Coëtivy²²⁵. Toutefois, ce dernier manuscrit contient les initiales « M » et « O » des époux, un blason placé sous une tente aux couleurs du comte de Taillebourg (noir, blanc et rouge, f. 15), un lévrier blanc colleté et bouclé pouvant y soutenir l'écu (f. 31v) et être placé en cimier, autant d'éléments absents du livre d'heures de San Marino²²⁶. Le moulage d'un sceau d'Olivier de Coëtivy montre encore l'écu cimé d'un lévrier et non d'un lion, l'animal apparaissant cependant comme support sur chaque côté²²⁷. La cordelière terminée par des houppes, passant derrière le blason, ne figure ni sur le sceau ni sur le livre d'heures de Vienne²²⁸. Le personnage (un membre de la famille Coëtivy ?) s'est fait représenter agenouillé et en

²²⁵ *Livre d'heures de Marie de Coëtivy*, Vienne, ÖNB, Cod. 1929, entre 1459 et 1473 ; voir Pächt et Thoss, 1977, I, p. 73-81 et II, fig. 49-57.

²²⁶ Pour Jean-Luc Deuffic et Roseline Claerr, le doute prédomine quant à la question d'une attribution à un membre de la famille de Coëtivy. En effet, le *fascé d'or et de sable de six pièces* a été porté par d'autres familles que les Coëtivy. De plus le cimier ne correspond pas à celui généralement adopté par la famille – que cela soit Olivier, Prigent ou Charles – qui est un chien colleté et bouclé (lévrier) ; courriel du 12/01/2016 de M. Jean-Luc Deuffic. Sur le vocabulaire héraldique des *Heures de Marie de Coëtivy* ; note précédente et Durrieu (Paul), « Les Heures de Coëtivy à la Bibliothèque de Vienne (Autriche) », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris : C. Klincksieck, 1921, p. 301-304 (301-317).

²²⁷ *Sceau d'Olivier de Coëtivy* (moulage), Paris, Archives Nationales, collection de sceaux, n° 3302, sceau rond (37 mm), cire rouge, simple queue de parchemin, moulé d'après une empreinte appendue à une quittance au receveur de Saintonge et La Rochelle, 24 juin 1451, Paris, BnF, PO 797, pièce n° 44.

²²⁸ D'après Michel Pastoureaux, la cordelière terminée par des houppes et passant derrière le blason est peut-être liée au blason par la ceinture à fermoir qui entoure le bas ou l'ardillon du heaume. Cet élément pourrait faire référence à un insigne d'un ordre de chevalerie, peut-être éphémère ; courriel de Mme Claudia Rabel du 30 avril 2015. L'hypothèse prend un peu plus d'épaisseur au regard des armoiries développées par certains nobles bretons contemporains des Coëtivy, à l'image de celles de Jean de Derval peintes dans un exemplaire des *Chroniques de Bretagne* (collection privée) ou celles de Louis de Laval dans l'*Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19). Laurent Hablot précise que la pièce qui se loge dans l'ardillon est habituellement une courroie de cuir sur le plastron de plate : le lac à houppes ne peut donc être allusif aux éléments de l'armure. Il viendrait orner le heaume à la manière d'un insigne d'ordre. La cordelière peut éventuellement être décorative ou être un élément d'insigne de dévotion ou d'une fraternité, voire être liée aux vœux des chevaliers adoubés ; courriel de M. Laurent Hablot du 29/05/2015. Sur cette question ; voir en complément Hablot (Laurent), « Pour en finir, ou pour commencer, avec l'ordre de la Cordelière », *Pour en finir avec Anne de Bretagne ?*, Actes de la journée d'étude organisée aux Archives départementales de la Loire-Atlantique, Dominique Lepage (éd.), Nantes : ADLA, 2004, p. 47-70. Je remercie chaleureusement M. Michel Pastoureaux et M. Laurent Hablot d'avoir partagé leurs impressions sur ce motif héraldique.

prières face à la Vierge à l'Enfant dans la miniature introduisant une prière à la Vierge (f. 32). Le peintre offre un portrait particulièrement soigné du commanditaire, le montrant avec une coiffe aux cheveux courts rabattus sur le front, un nez long et droit, un menton carré et des lèvres charnues (fig. 107). Il pourrait s'agir d'Olivier de Coëtivy (vers 1415/1419-1480), comte de Taillebourg, chevalier, conseiller et chambellan du roi Charles VII, sénéchal de Guyenne, marié en décembre 1458 à Marie de Valois (vers 1436-1473), fille naturelle du roi Charles VII et d'Agnès Sorel²²⁹. Toutefois, trois des frères du comte de Taillebourg, Christophe, Guillaume et Bernard de Coëtivy, sur lesquels nous n'avons presque aucune information, sont mentionnés dans des documents historiques ; chacun pourrait se présenter comme le destinataire du livre d'heures s'il faut retenir l'hypothèse d'un manuscrit destiné à un membre de cette famille²³⁰. Le membre de la famille de Coëtivy est représenté seul en prière face à la Vierge (f. 32) et son aspect, s'il se veut réaliste, montre un homme d'âge mûr, de quarante ans environ. Il porte la houpelande, vêtement long des gens appartenant à la noblesse de robe, Olivier et Christophe de Coëtivy ayant tous deux fait office de conseiller et chambellan du roi Charles VII. Le style des peintures est plutôt datable du début des années 1470. S'il s'agit d'Olivier de Coëtivy, la commande peut difficilement être avancée avant la date de son

²²⁹ Sainte-Marie, 1733, tome VIII, p. 845 ; Claerr (Roseline), « “Que ma mémoire ‘là demeure’, en mes livres”, Catherine de Coëtivy (vers 1460-1529) et sa bibliothèque », *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, [colloque, Lille, 24-26 mai 2004], Anne-Marie Legaré (éd.), Turnhout : Brepols, 2007, p. 101-117 et Harrouet (Roseline), *Une famille de bibliophiles au 15^e siècle : les Coëtivy*, Positions des thèses, École des chartes, 1999, p. 249-254, reprise dans le *Bulletin et mémoires de la Société Archéologique du Département d'Ille-et-Vilaine*, tome CII (1999), p. 139-199.

²³⁰ Le père Anselme (note précédente) mentionne très brièvement Guillaume de Coëtivy, qui amena de Bretagne par ordre du roi plusieurs navires chargés de munitions et de vivres au secours de la ville de Dieppe en 1445. Anselme est le seul auteur à évoquer un certain Bernard de Coëtivy (*Ibid.*). D'après l'auteur, Christophe de Coëtivy, qui ne se maria point, assure les fonctions d'écuyer d'écurie du roi mais aussi de « chevalier, conseiller & chambellan du roi & amiral de France » (*Ibid.*, p. 844), des fonctions qui le présentent comme un commanditaire potentiel du livre d'heures. D'après Paul Marchegay, Christophe de Coëtivy est mort à la fin de 1464 ; Marchegay (Paul), « Lettres-Missives originales du chartrier de Thouars, série du quinzième siècle », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique*, Nantes : Imprimerie Vincent Forest et Émile Grimaud, tome X, 1870, p. 169-170 (149-187). Toutefois, l'information est contredite par une lettre rédigée par le roi de France Louis XI, après le 6 mars 1465, pour le duc Philippe de Bourgogne ; voir Vaesen (Joseph) et Charavay (Étienne), *Lettres de Louis XI, roi de France, 1461-1465*, 11 vol., t. 2, Paris : Librairie Renouard, 1885, p. 234-235.

mariage avec Marie de Valois (1458) mais pourrait encore être placée peu après le décès de son épouse survenu en 1473. Toutefois, peu d'éléments symbolisent son veuvage, à l'exception de la présence soutenue dans les marges de la fleur d'ancolie.

Le Maître de Jeanne de France et Guillaume Piqueau

En 1982, John Plummer rapproche le manuscrit du milieu fouquettien, attribuant ses miniatures au Maître du Mamerot de Vienne, disciple de Jean Fouquet à l'œuvre dans *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* conservée à Vienne²³¹. Onze ans plus tard, en 1993, l'attribution est reprise par Nicole Reynaud qui présente le manuscrit comme un des ouvrages les plus représentatifs du Maître du Mamerot de Vienne, qu'elle rebaptise du nom de Maître du missel de Yale²³². En réalité, les miniatures des *Heures Coëtivy (?)* revêtent une importance capitale dans la mise en lumière de deux disciples de Jean Fouquet dont le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale (Guillaume Piqueau)²³³. Cet enlumineur exécute les deux tiers du travail, soit vingt et une miniatures, dont celles de l'office de la Vierge, et se présente comme l'artiste ayant dirigé la réalisation de l'ouvrage²³⁴. Il est aidé dans sa tâche par un peintre qui réalise dix miniatures et que nous identifions avec le Maître de Jeanne de France. La confusion qui a longtemps régné entre les deux artistes s'explique par une formation commune et par la forte parenté de leur style que les *Heures Coëtivy (?)* de la Huntington permettent

²³¹ Plummer, 1982, cat. 67, p. 51. Sur le manuscrit de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, voir note 19.

²³² Avril et Reynaud, 1993, p. 154, une attribution également reprise par Avril, 2003, p. 386.

²³³ En 2007, dans une thèse non publiée, Margaret Hadley est la première à mettre en doute l'unité stylistique du manuscrit et identifie trois mains dans l'ouvrage. Elle suppose la participation du Maître du missel de Yale, d'un assistant du Maître du missel de Yale spécialisé dans la réalisation de visages et d'un troisième enlumineur, très proche stylistiquement du Maître du missel de Yale, pour la miniature de Saint Michel (f. 135v) ; voir Hadley, 2007, p. 273. Sur le rapprochement d'identité entre le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale et Guillaume Piqueau, voir l'introduction et le chapitre consacré à cet artiste dans le présent mémoire.

²³⁴ Cf. la répartition des miniatures dans le catalogue des notices, cat. 37, p. 156-160.

véritablement de distinguer. La réunion du Maître de Jeanne de France et de Guillaume Piqueau dans le manuscrit offre la possibilité extraordinaire de pouvoir comparer la technique picturale de ces deux enlumineurs.

Ils suivent un plan de mise en page unique avec une miniature cantonnée dans l'espace de la justification, au-dessus des premières lignes du texte, et encadrée par des bordures d'acanthes bleu et or, de fleurs et de fruits (fig. 106-111). Le Maître de Jeanne de France et Guillaume Piqueau abordent de façon similaire la représentation des paysages traités par des couleurs posées en aplat où les buissons et le feuillage des arbres sont vivifiés par de petites touches vert clair et vert foncé (fig. 108 et 109). Les scènes d'extérieur s'étagent en plans successifs, avec une action au premier plan encadrée par des paysages tourangeaux faits de cours d'eau, de prairies et de bocages. Elles portent vers un horizon lointain où une ville fortifiée se dresse sur une colline ou sur la ligne d'horizon. Toutefois, la qualité de la mise en espace diffère totalement d'un peintre à l'autre. Les transitions entre chaque plan, assurées par une diminution progressive de la taille et de la netteté des objets, sont douces et subtiles dans l'œuvre du Maître de Jeanne de France. Elles sont plus brutales dans le travail de Guillaume Piqueau, le peintre accolant les plans les uns aux autres ou plaçant un élément visuel de grande taille au second plan – bois bordant une immense roche (f. 49) ou élévation abrupte du terrain (f. 195) – qui ferme presque totalement la vue. Ce processus d'accumulation, l'invitant à agrémenter de pierres et de cailloux ses chemins et clairières (f. 49), l'oblige à remonter la ligne d'horizon plus haut et plus vite que son confrère et compresse l'image. En contrepartie, reprenant une invention de Jean Fouquet, il peut aérer sa composition en peignant une ouverture sur un édifice dessiné à l'arrière-plan qui renvoie vers un lieu plus lointain (fig. 107). Le dessin de Guillaume Piqueau est moins gracieux que celui du Maître de Jeanne de France, l'artiste ayant par exemple plus de difficulté à dessiner les

têtes de trois quarts (f. 61 et f. 64v). Le dessin est graphique avec des visages détaillés au trait noir. Il utilise une technique plus rapide et plus sèche que celle du Maître de Jeanne de France, se montrant parfois impatient et nerveux dans l'exécution de ses dessins. Il opte pour des hachures croisées sur lesquelles il repasse des traits en diagonale et, parfois, accélère le travail par un trait continu en zigzag, sans lever le crayon de la feuille (f. 18v). Le Maître de Jeanne de France trace ses hachures avec des traits parallèles, obliques ou verticaux. Le crayon est soulevé entre chaque rayure qui est dédoublée par de courtes hachures horizontales. Globalement, un coloris frais et chatoyant se dégage de la palette du Maître de Jeanne de France dont les ciels tirent sur un bleu plus clair. Guillaume Piqueau apprécie les tons plutôt mats et sourds, sans réel contraste, et les ciels virent souvent au bleu couleur lavande (f. 18v et f. 104). Les deux peintres montrent un intérêt certain pour le vocabulaire antique et renaissant venu d'Italie mais il est plus prégnant chez Guillaume Piqueau. Toutefois, l'enlumineur amalgame sans cohérence des éléments Renaissance conduisant Nicole Reynaud à y voir un italianisme de seconde main²³⁵. Le Maître de Jeanne de France s'intéresse à ce nouveau langage décoratif qu'il peut représenter de façon soignée (f. 137v ; ill. 1 et fig. 17 et 98) ou beaucoup plus fantaisiste, peignant d'imposantes colonnes torsadées presque baroques (f. 84 ; fig. 110) ou multipliant les plaques de marbres colorées et veinées (f. 142v).

²³⁵ Avril et Reynaud, 1993, p. 153.



Ill. 25. Guillaume Piqueau, *Heures d'Olivier de Coëtivy* (?), San Marino, Huntington Library, HM 1143, f. 136v, Saints Jean l'évangéliste et Jean-Baptiste (détail de la miniature), vers 1470-1475



Ill. 26. Maître de Jeanne de France, *Heures d'Olivier de Coëtivy* (?), San Marino, Huntington Library, HM 1143, f. 137v, Saint Pierre et saint Paul (détail de la miniature), vers 1470-1475

La comparaison du suffrage de saint Jean l'évangéliste et saint Jean-Baptiste (f. 136v), peint par Guillaume Piqueau, avec celui de Saint Pierre et saint Paul (f. 137v) du Maître de Jeanne de France dévoile d'autres différences dans le traitement de scènes d'intérieur vues en plan resserré (ill. 25 et 26). Chez Guillaume Piqueau, la composition, fermée sur le mur du fond par le tissu d'un imposant baldaquin, reste confinée dans un espace clos. Une fenêtre est dessinée sur le mur gauche mais l'enlumineur annihile tout effet d'ouverture sur l'extérieur en la peignant de la même couleur que le mur. La représentation spatiale montre une certaine incohérence car la base de la colonne séparant les deux saints est placée au milieu de la pièce alors que son fût passe devant le ciel de lit du baldaquin, lui donnant une trajectoire oblique. Guillaume Piqueau surcharge la miniature d'un cadre architectural composé de deux colonnes incrustées de gemmes et pierres précieuses. À l'inverse, la profondeur dans la miniature du Maître de Jeanne de France est rendue par une succession de colonnes de taille et de luminosité décroissantes, et s'ouvre judicieusement sur un paysage par une fenêtre percée au fond de l'alcôve. Le Maître de Jeanne de France est également plus à même de rendre le volume des personnages par un jeu subtil sur les plis des drapés et dans le travail des ombres et de la lumière, détaillant avec soin les visages par des carnations plus fouillées.

Les sources iconographiques du Maître de Jeanne de France

Les compositions du Maître de Jeanne de France s'appuient abondamment sur les travaux de Jean Fouquet. La miniature de saint Jean sur l'île de Patmos (f. 13), où l'évangéliste à la silhouette gracile, adossé à un arbre et accompagné d'un aigle maintenant dans son bec un encier, fait écho à celle peinte par Jean Fouquet (f. 13) dans

les *Heures Raguier (?) – Robertet*²³⁶ (fig. 28 et 108). La comparaison des deux miniatures met en lumière la dette stylistique du Maître de Jeanne de France envers Jean Fouquet, le disciple reprenant de son maître la touche mouchetée utilisée pour représenter le feuillage des arbres, tout en montrant ses limites dans la transcription des effets de lumière sur l'eau. La Crucifixion (f. 80) révèle également une grande allégeance au peintre tourangeau en reprenant la composition des *Heures d'Étienne Chevalier*. Les correspondances avec le milieu fouquettien s'enrichissent de la scène du feuillet 88, où David décapite le géant Goliath. Nous l'avons vu, la décollation de Goliath par David ne répond pas au style de Jean Fouquet²³⁷. Toutefois, elle apparaît à plusieurs reprises dans son entourage, notamment dans l'œuvre du Maître du Boccace de Munich, et montre qu'elle était connue et appréciée dans le milieu fouquettien (fig. 68-70 et 111-112).

Les modèles utilisés pour la réalisation de certaines miniatures restent assez énigmatiques. La question est par exemple relativement complexe pour la Pentecôte (f. 84) où l'artiste décentre la composition et place la Vierge sur la droite, conception inhabituelle dans les livres d'heures issus de l'atelier fouquettien (fig. 110). Le point de vue fuyant est parfois utilisé par des membres du groupe, le Maître du Boccace de Munich le mettant à profit pour représenter la Circoncision (f. 75v) des *Heures à la devise* 'Hale ce moine' ou dans la Présentation au temple (f. 72v), avec l'autel vu de profil, dans un *Livre d'heures à l'usage de Paris*²³⁸. Les choix iconographiques faits par le Maître de Jeanne de France dans les *Heures Coëtivy (?)* prennent une certaine distance vis-à-vis des compositions du groupe Jouvenel. Une présence à Tours, au sein du groupe fouquettien, au début des années 1470 et en compagnie de Guillaume Piqueau, pourrait expliquer l'imprégnation forte et presque totale de cet atelier sur le Maître de Jeanne de France.

²³⁶ *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110)

²³⁷ Voir la partie sur les *Heures à l'usage de Rome* de Madrid et de Lisbonne, p. 64-96.

²³⁸ *Heures à la devise* 'Hale ce moine', Paris, BnF, N.a.l. 3203, vers 1470 ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 44, p. 367-370 et *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113).

DEUX EXEMPLAIRES DES *STATUTS DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL* (PARIS, BNF, FRANÇAIS 2905 ET FRANÇAIS 5745, VERS 1469-1470)

L'Angleterre, avec l'ordre de la Jarretière placé sous la protection de saint Georges, et la cour de Bourgogne, avec celui de la Toison d'or sous saint André, disposaient d'ordres prestigieux permettant de regrouper les plus fidèles serviteurs de la cour. Le roi de France Louis XI remédia à l'absence d'une grande organisation centrée autour de la maison de France par la création d'un ordre placé sous la protection de saint Michel dont les statuts furent constitués au château d'Amboise le 1^{er} août 1469. Le souverain distinguait les chevaliers nommés par la remise d'un collier d'or fait de coquilles Saint-Jacques attachées par des lacs et où était suspendu un médaillon représentant saint Michel terrassant le dragon, symbole des pèlerins se dirigeant au Mont Saint-Michel. La décision politique avait pour objectif d'assurer la fidélité de certains membres de la famille royale, de personnages éminents de l'armée et de l'administration autour de la cour de France. La constitution de l'ordre de Saint-Michel fait l'objet de statuts prévoyant des réunions périodiques, appelées chapitres, qui auraient dû se tenir au Mont-Saint-Michel²³⁹.

Un manuscrit peint par Jean Fouquet pour le roi de France

Une copie des statuts, réservée au roi, fut enluminée par Jean Fouquet. La miniature en pleine page, introduisant le texte, représente la réunion fictive du premier chapitre²⁴⁰ (fig. 113). La mise en page peinte par Jean Fouquet réapparaît dans le

²³⁹ Pinoteau (Hervé), *Études sur les ordres de chevalerie du roi de France, et tout spécialement sur les ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit*, Paris : Le Léopard d'or, 1995, p. 26 et ss.

²⁴⁰ *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213).

manuscrit aux armes de Charles de France, frère cadet du roi²⁴¹ (fig. 114). L'image, peinte par un proche de Jean Fouquet mais considérablement retouchée depuis, est augmentée dans sa partie inférieure d'un ange aux ailes déployées, debout et vu de face, qui n'apparaît pas dans l'exemplaire du roi²⁴². Revêtu d'une armure peinte en camaïeu d'or, l'ange porte sur les épaules deux coquilles Saint-Jacques, emblème de l'ordre. Il tient dans ses mains un collier agrémenté de coquilles reliées par des lacs qui entourent les armes du destinataire.

Une commande groupée au sein de l'atelier de Jean Fouquet ?

Plusieurs éléments peuvent faire penser que le roi envisagea la remise d'un exemplaire des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* à chacun de ses membres. La commande passée en 1470 d'habits de cérémonie et de colliers destinés aux différents membres de l'ordre, ainsi que le paiement de cinquante-cinq livres tournois à Jean Fouquet pour l'exécution de tableaux « pour servir aux chevaliers de l'ordre de saint Michiel », indiquent que le roi de France avait prévu des présents pour les quinze premiers membres désignés de « l'Ordre et aimable compagnie de monsieur Saint-Michel »²⁴³. Par ailleurs, deux exemplaires, contemporains de ceux peints pour le roi et son frère, sont aujourd'hui conservés à la BnF. L'un est destiné à Jean, bâtard d'Armagnac, comte de Comminges, et l'autre à Jean II, duc de Bourbon, tous deux nommés chevaliers lors de la première promotion²⁴⁴ (ill. 27 et 28). Le texte de Jean II de

²⁴¹ Paris, BnF, Clairambault 1242, f. 1421, Louis XI présidant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel, vers 1469-1470 ; voir Avril, 2003, p. 262

²⁴² Dans le manuscrit destiné au roi Louis XI (Français 19819), sous l'initiale « L », deux anges agenouillés et ayant dégainé leur épée maintiennent de l'autre main les extrémités d'un collier de l'ordre de Saint-Michel entourant un écu aux armes de France.

²⁴³ *Compte d'André Briçonnet*, Paris, BnF, Fr. 6759, f. 144, année 1470.

²⁴⁴ *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, Paris, BnF, Français 2905 et Français 5745 ; voir le catalogue des notices, cat. 25-26, p. 106-110.

Bourbon, daté de 1469, est signé par le scribe « T. Galtieri », celui-là même qui est chargé de rédiger la version destinée à Guy Bernard, le chancelier de l'ordre, élément qui rapproche encore les commandes²⁴⁵.



Ill. 27. Maître de Jeanne de France ?, *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, Paris, BnF, Français 2905, f. 16, Saint Michel soutenant les armes de Jean, bâtard d'Armagnac, après août 1469

Ill. 28. Maître de Jeanne de France ?, *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, Paris, BnF, Français 5745, f. 7, Saint Michel soutenant les armes de Jean II, duc de Bourbon, après août 1469

L'intervention du Maître de Jeanne de France ?

Les manuscrits destinés à Jean, bâtard d'Armagnac, et Jean II, duc de Bourbon, reprennent le motif de l'ange portant le collier autour de l'écu du manuscrit destiné au frère cadet du roi de France (ill. 27 et 28). Placé sous la miniature dans l'exemplaire de Charles de France, l'archange est ici inséré dans l'initiale « L » qui ouvre le texte des statuts. La répétition du modèle iconographique et sa réalisation par un disciple de Jean Fouquet appuient l'idée d'une commande groupée qui aurait été passée auprès du grand peintre tourangeau. Le style moelleux des deux initiales historiées et leur parenté

²⁴⁵ *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, Paris, BnF, Rothschild 2488. Cet exemplaire est illustré d'une initiale ornée des armes de France au feuillet 1 (7 lignes de hauteur).

stylistique font penser qu'elles ont pu être réalisées par le Maître de Jeanne de France peu après 1469, au moment où il était en contact rapproché avec l'atelier de Jean Fouquet.

UN MISSEL A L'USAGE DE SAINT-MARTIN DE TOURS (TOURS, BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE, MS 194, VERS 1475-1480)

Au cours des années 1470, le Maître de Jeanne de France a enluminé un *Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours* aujourd'hui conservé dans la bibliothèque de la ville²⁴⁶. Sans marque de possession, le manuscrit a été commandé par un clerc ou un laïc qui en aurait fait don à la communauté établie à Saint-Martin de Tours. Son usage au sein de celle-ci dut être fréquent car les angles inférieurs des feuillets qui ouvrent le canon de la messe sont très abîmés, et le baiser rituel de l'officiant au pied de la croix a effacé la peinture dans la marge inférieure²⁴⁷. Sur le premier feuillet de garde, une note manuscrite nous apprend que le missel fut acheté « de maistre Jehan Mesmyn notaire de chappitre Saint Martin de Tours le XXIIIe jour d'aoust 1561, ung escu soleil »²⁴⁸. En-dessous, une seconde note fut écrite à la fin du XVII^e siècle ou au début du XVIII^e siècle par Gatien de Galliczon. Dignitaire de Saint-Martin de Tours, Gatien de Galliczon compte parmi les musiciens de l'église en 1701²⁴⁹. Prêchantre, il mène une brillante carrière ecclésiastique au sein du chapitre et s'intéresse aux fonds de la communauté, œuvrant à l'étude et à la

²⁴⁶ *Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours*, Tours, Bibliothèque Municipale, Ms 194, vers 1475-1480 ; sur le manuscrit voir Leroquais, 1924, v. III, p. 76-77 et le catalogue des notices, cat. 41, p. 171-173.

²⁴⁷ Rudy (Kathryn Margaret), « Dirty Books : Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer », *Journal of Historians of Netherland Art*, 2 : 1-2 (été 2010), <<http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/129-dirty-books>>

²⁴⁸ Dorange (Auguste), *Catalogue descriptif et raisonné de la bibliothèque de Tours*, Tours : Impr. Jules Bouserez, 1875, p. 107 ; repris par Collon (G.), « Tours (CGM 37 I et II) : Manuscrits 1-905 (t. 37 I), Manuscrits 0906-1999 (t. 37 II), index t. 37 II », *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, (t. 37), Paris : Plon, 1900, p. 140.

²⁴⁹ Coelier (Charles), « Documents sur l'art musical en Touraine », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 32-33 (1908), p. 277 (273-286).

restauration des manuscrits de la bibliothèque²⁵⁰. Gatien fut probablement frappé par la qualité de la Crucifixion (f. 129v) et du Dieu en majesté (f. 130), miniatures insérées par un bi-feuillet pour le canon de la messe (fig. 115). Les bordures, faites d'acanthes bleu et or parsemées de quelques fleurs, renvoient à la production tourangelle de la seconde moitié du XV^e siècle. Le Christ sur la croix est encadré par la Vierge Marie en prière d'un côté et saint Jean faisant un geste de désolation de l'autre. La scène prend place dans un paysage aux tons verdoyants devant un château flanqué de tours en haut d'une colline. Face à la Crucifixion, Dieu est représenté assis sur un trône recouvert d'un drap rouge. Il est entouré du tétramorphe, chaque animal tenant un phylactère avec le nom de l'évangéliste symbolisé. Il bénit de la main droite, la gauche posée sur un globe. Le Père éternel est montré couronné d'une tiare et entouré d'un fin liséré d'or. Il est vêtu d'une tunique verte sur laquelle est posé un manteau violet ouvert par le milieu, fermé sur la poitrine par une imposante pierre précieuse enchâssée d'or. Le Maître de Jeanne de France attache ici un soin particulier à peindre les reflets de la lumière renvoyés par la pierre. En 1993, Nicole Reynaud proposait d'y voir le travail du Maître du missel de Yale, attribution reprise par Pascale Charron en 2010²⁵¹. Toutefois, la gamme de couleurs claires, le traitement des visages, le modelé des corps, la touche en aplat et les courtes ombres triangulaires remontant vers le haut rappellent sans équivoque le style du Maître de Jeanne de France.

²⁵⁰ En 1703, il restaure la reliure du manuscrit aujourd'hui conservé sous la cote 256 de la bibliothèque municipale de Tours (verso du premier feuillet de garde : « Codex operum S. Cypriani martyris, ann. circiter 800, et impensis D. Gatiani de Galliczon, canonici precentoris, anno 1703, in hunc ordinem restitutus et convestitus. » ; voir ses interventions dans Dorange, 1875, n° 149, 150, 152, 194 et 195 et Bréquigny (M. de), *Notes de Bréquigny sur les manuscrits de Saint-Martin et de Saint-Gatien de Tours*, Paris, BnF, papiers de Bréquigny, t. XXXV, f. 75v. En complément, voir la biographie de Gatien de Galliczon donnée par Grandet (Joseph), *Les saints prêtres français du XVII^e siècle*, 3 vol., t. 3, Angers : Germain et Grassin, 1898, p. 388-424.

²⁵¹ Avril et Reynaud, 1993, p. 154 et *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 19, p. 82-83 (notice de Pascale Charron).

LE LIVRE DES ANGES DE FRANCESC EIXIMENIS (LONDRES, BRITISH LIBRARY, SLOANE 3049, VERS 1475-1480)

Le texte et son auteur

Dans la seconde moitié des années 1470, le Maître de Jeanne de France peint les cinq miniatures d'une version du *Livre des Anges*²⁵². Le texte, écrit à la fin du XIV^e siècle par le catalan Francesc Eiximenis, résume toutes les doctrines de l'époque sur la nature et les attributs des anges, l'auteur s'appuyant sur la *Hiérarchie céleste* du pseudo-Denys l'Aréopagite et sur les écrits des dix docteurs ayant eu des visions angéliques²⁵³. L'œuvre connaît une certaine fortune dans la seconde moitié du XV^e siècle. Traduit en latin, français, flamand et castillan, l'ouvrage retient en France l'attention de dames, laïques ou religieuses, de haut rang. Des femmes comme Marguerite d'Orléans, Charlotte de Savoie, Gabrielle de la Tour ou Jeanne de Laval en possèdent un exemplaire²⁵⁴. Le commanditaire du *Livre des anges* conservé à Londres reste pour l'heure inconnu : peut-être était-il destiné à l'une de ces femmes bibliophiles.

Une parenté renouvelée avec le groupe Jouvenel

Les cinq miniatures du manuscrit, de format rectangulaire (f. 13, 27 et 71) avec pour deux d'entre-elles un arrondi sur la partie supérieure (f. 2 et 117v), occupent les deux tiers de la justification. Dans ce manuscrit, la chute des anges rebelles (f. 71),

²⁵² Le *Livre des Anges* (Francesc Eiximenis, traducteur anonyme), Londres, British Library, Sloane 3049, vers 1475-1480 ; voir le catalogue des notices, cat. 16, p. 67-69.

²⁵³ L'écriture varie selon les sources, l'auteur est aussi appelé Francesc Eiximenis, Francisco de Ximenez, François Ximenes de Cisneros ou Francesch Eximeniç.

²⁵⁴ *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, cat. 46, p. 356-357 (notice d'Anne-Marie Legaré).

réalisée par le Maître de Jeanne de France, est très proche de plusieurs miniatures du même sujet peintes par des membres du groupe Jouvenel (fig. 116). La plus ancienne connue, peinte à plus petite échelle, se retrouve au feuillet 21v du *Mare historiarum*, œuvre phare du groupe Jouvenel commencé avant 1450 pour Guillaume Jouvenel des Ursins²⁵⁵ (fig. 117). La partie inférieure de l'image exécutée dans le *Mare historiarum* est similaire à celle peinte par le Maître de Jeanne de France, le peintre s'inspirant du dessin des anges déchus et copiant le modèle du monstre étendu au sol, à la gueule aux crocs acérés d'où jaillissent des flammes. Une seconde miniature de la chute des anges rebelles (f. 18v) se trouve dans un exemplaire de *La Cité de Dieu* peint pour un membre de la famille Du Bellay²⁵⁶ (fig. 118). Les enluminures de ce manuscrit sont réalisées à la fin des années 1450 par deux enlumineurs membres du groupe Jouvenel, dénommés par E. König le Maître principal et le second maître des Heures d'Oxford²⁵⁷. La miniature dans son ensemble est très proche par sa gamme chromatique et sa mise en page de celle effectuée par le Maître de Jeanne de France. Dans les nuées, Dieu bénit avec deux doigts au milieu d'une assemblée céleste de séraphins et chérubins, séparés des anges rebelles chutant dans la gueule d'un monstre par un bandeau nuageux. Le dessin de quelques-uns des anges déchus de *La cité de Dieu* est similaire à ceux du *Livre des anges*.

Une dernière miniature représentant la chute des anges rebelles (f. 1) illustre une autre copie du *Livre des Anges* rédigée après 1466, sans doute pour Jeanne de Laval, seconde épouse du roi René d'Anjou²⁵⁸ (fig. 119). Ce manuscrit fut enluminé par le Maître du Boccace de Genève, épigone du Maître de Jouvenel et fournisseur de modèles pour le Maître de Jeanne de France. Les parentés iconographiques entre la miniature de ce

²⁵⁵ *Mare historiarum* (note 47)

²⁵⁶ *La Cité de Dieu* (note 66)

²⁵⁷ *Livre d'heures à l'usage de Nantes* (note 57)

²⁵⁸ *Livre des Anges* (Francesc Eiximenis), Genève, Bibliothèque de Genève, fr. 5, après 1466 ; voir Gagnebin, 1976, cat. 42, p. 105-106 et *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, cat. 46, p. 356-357 (notice d'Anne-Marie Legaré).

dernier et celle du Maître du Boccace de Genève sont troublantes : d'un format similaire, Dieu et une assemblée d'anges chassent depuis les nuées les anges déchus qui tombent au sol. Seuls quelques détails démarquent les deux images : les chérubins rouges ont disparu dans la miniature du Maître de Jeanne de France, l'agencement des couleurs est différent et les anges, dans la miniature du Maître du Boccace de Genève, ne chutent plus dans la gueule d'un monstre mais dans un paysage aride. L'image du peintre jouvenélien, si elle était probablement connue du Maître de Jeanne de France, n'a pas forcément servi de modèle car le manuscrit destiné à Jeanne de Laval est écrit sur deux colonnes, celui de Londres sur une seule, et les quatre autres compositions illustrant le manuscrit n'ont pas de point commun. Les petites différences entre les deux miniatures, ajoutées au fait que plusieurs miniatures de la chute des anges rebelles ont été peintes par différents enlumineurs du groupe Jouvenel, font penser que le Maître de Jeanne de France s'est appuyé sur un modèle circulant dans l'atelier de Jouvenel et bien connu de ses membres, qu'il a ensuite adapté à son goût.

Les miniatures du *Livre des anges* et le milieu tourangeau

Dans le même temps, certains éléments montrent que le Maître de Jeanne de France est imprégné en profondeur du travail de Jean Fouquet. Les cinq miniatures placées en tête des chapitres du manuscrit sont encadrées par des bordures florales typiquement tourangelles, composées d'acanthes bleu et or entre lesquelles s'insèrent des fleurs en bouton ou écloses et des fruits sur un réseau de vignettes couleur or (fig. 116 et 120). Sur la miniature de Dieu entouré des anges (f. 2), l'assemblée des chérubins agencés en cercle autour de Dieu, mains jointes sur le torse et ailes repliées, est un lointain souvenir du suffrage de la Trinité (f. 151v) des *Heures* de Lisbonne (fig. 120 et

121). Ce modèle d'anges apparaît dans la *Vierge à l'Enfant* d'Anvers de Jean Fouquet et seront continuellement déclinés par les disciples du maître²⁵⁹ (fig. 40-41, 51, 72, 77 et 78). La disposition des anges en deux lignes obliques conduisant le regard vers le point central de la miniature évoque encore l'art du maître de Tours²⁶⁰, tout comme les anges à la chevelure blonde et bouclée, vêtus d'une aube blanche immaculée, joignant leurs mains en prière ou croisant les bras sur le torse, chers à Jean Fouquet²⁶¹ (fig. 2-3, 34 et 42).

La miniature de saint Michel terrassant le dragon (f. 115) est très proche de celle introduisant le suffrage du saint (f. 154v) dans les *Heures* de Lisbonne²⁶² (fig. 122 et 123). Selon Philippe Lorentz, la composition s'explique par une image, aujourd'hui perdue, qui ferait peut-être écho au tableau accroché sur le mur du fond dans la miniature des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, peinte par Jean Fouquet pour le roi Louis XI²⁶³ (fig. 113). Le modèle serait apparu dans les années 1430, sous le règne du roi Charles VII, époque où saint Michel prenait une dimension politique importante en devenant le protecteur du royaume. Plusieurs descriptions et images de dévotion faites au saint, à l'exemple de l'étendard du roi peint sur la tapisserie des *Cerfs ailés* du musée de Rouen, confirment l'importance prise par saint Michel à la cour de France²⁶⁴. Un modèle, peint par Jean Fouquet, se serait ancré dans cette tradition et aurait repris l'ancienne composition du chevalier terrassant le dragon, position de Philippe Lorentz soutenue par le paiement de cinquante-cinq livres tournois à Jean Fouquet pour l'exécution de tableaux

²⁵⁹ *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127) et *Vierge à l'Enfant* (note 159).

²⁶⁰ Avec par exemple la miniature du Saint-Esprit illuminant les fidèles ou celle dédiée à tous les saints dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13).

²⁶¹ Voir également les exemples données dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) avec les miniatures de l'Ascension et du Saint-Esprit illuminant les fidèles (reproductions dans Avril, 2003, p. 195-196 et 207).

²⁶² *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127).

²⁶³ Lorentz (Philippe), *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XV^e siècle*, Colmar : musée d'Unterlinden et Paris : Les Quatre Coins Éditions, 2001, p. 104-108.

²⁶⁴ *Les Cerfs ailés*, Rouen, musée départemental des Antiquités, Inv. 1854, entre 1453 et 1461, Pays-Bas du Sud ou Nord de la France (?); voir Taburet-Delahaye (Élisabeth), Bresc-Bautier (Geneviève) et Crépin-Leblond (Thierry), *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2010, cat. 5, p. 76-77 (notice d'Élisabeth Antoine).

destinés aux chevaliers de l'ordre Saint-Michel²⁶⁵. L'image se serait rapidement diffusée dans l'entourage du grand peintre tourangeau, se retrouvant finalement dans le répertoire du Maître de Jeanne de France.

LE MISSEL DES CARMES DE NANTES (PRINCETON, UNIVERSITY LIBRARY, GARRETT MS 40, VERS 1442-1450, APRES 1455 ET APRES 1476)

Entre 1364 et 1514, le couvent des Carmes de Nantes a grandement bénéficié de la protection et du mécénat de la maison capétienne de Montfort, grâce notamment aux nombreux travaux subventionnés tout au long du XV^e siècle par la famille ducal et ses proches²⁶⁶. Dans deux articles récents, Antje-Fee Köllermann et Diane Booton précisent encore la relation et la place des Montfort dans les campagnes d'illustration d'un missel destiné à cette communauté religieuse²⁶⁷. Le manuscrit, où apparaissent régulièrement les membres de la famille, de Jean IV (vers 1364-1399) à François II (vers 1458-1488), contient soixante-quatre feuillets enluminés par deux miniatures à pleine page, quarante et une miniatures inscrites dans le texte, vingt-quatre miniatures dans le calendrier et vingt-

²⁶⁵ Note 243

²⁶⁶ Mollat (Guillaume), « Études et documents sur l'histoire de la Bretagne (XIIIe-XVIe siècles). La fondation des Carmes à Nantes (1318-1347) », *Annales de Bretagne*, Rennes : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1908, p. 405-411 ; Martin (Hervé), « Les ordres mendiants en Bretagne (vers 1230-vers 1530) : pauvreté volontaire et prédication à la fin du Moyen Âge », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 63, 170 (1977), p. 119-121 ; Durand (Yves), *Les Grands carmes de Nantes : un couvent dans la ville : 1318-1790*, Rome, Édition carmelitane, 1997 (Textus et studia historica carmelitana, 23) et Guillouët (Jean-Marie), « Les chantiers de sculpture à Nantes au XV^e siècle : transferts et perméabilité », *Nantes religieuse, de l'Antiquité chrétienne à nos jours : actes du colloque organisé à l'université de Nantes (19-20 octobre 2006)*, Hélène Rousteau-Chambon (dir.), avec la collaboration d'Alain Bonnet, Nantes : Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique, 2008 (Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique, Hors-série), p. 61-81.

²⁶⁷ Köllermann (Antje-Fee), « Toutes ces choses la (...) on les voit bien peintes et enluminées : Die Dynastie der Montfort im Missale der Nanteser Karmeliter (Garrett ms. 40 der Universitätsbibliothek zu Princeton) », *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 (éd.), Berlin : Akademie Verlag, 2005, p. 391 (375-402) et Booton (Diane), « Dynastic Identity and Remembrance of Ducal Brittany in a Fifteenth-Century Carmelite Missal (Princeton University Library, Garrett MS 40) », *Princeton University Library Chronicle* (2011), p. 37-67. Voir également le catalogue des notices, cat. 34, p. 140-147.

trois initiales historiées²⁶⁸. Il resta en possession des Carmélites jusqu'à la Révolution, date de l'abolition de l'ordre en France. Au XIX^e siècle, l'ouvrage réapparaissait dans la bibliothèque des ducs d'Hamilton puis, dès 1883, était acquis avec toute la collection par le gouvernement de Prusse²⁶⁹. Incapable d'honorer sa dette, la Prusse remit en vente en 1889 une grande partie de la collection et le missel fut acheté par Ernst Philip Goldschmidt (1887-1954)²⁷⁰. Selon Seymour de Ricci, ce fut ensuite le célèbre collectionneur Henry Yates Thompson (1838-1928) qui en devint propriétaire par une vente du libraire parisien Théophile Belin le 28 Juin 1896²⁷¹. En 1919, le *Missel des Carmes* fut vendu au libraire londonien Bernard Quaritch lors de la vente de la collection Thompson, avant d'être revendu le 15 juillet 1925 à Robert Garrett (1875-1961)²⁷². La collection Garrett forme aujourd'hui le noyau de la *Princeton University Library* où le missel a été placé en dépôt (n° 1045) avant d'être légué en 1942²⁷³.

²⁶⁸ Skemer (Don C.), avec la contribution d'Adelaide Bennett, Jean F. Preston, William P. Stoneman et Index of Christian Art, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, 2 vol., Princeton : New Jersey, 2013, t. 1, Ms Garrett 40, p. 53-60 et pl. 23-24.

²⁶⁹ Le missel intègre la bibliothèque d'Alexander Hamilton († 1853) – qui, en 1810, entre en possession de la bibliothèque de William Beckford par son mariage avec sa fille – puis celle de son fils William Hamilton († 1863). La collection est vendue en 1882 par le fils de ce dernier. Un catalogue de vente fut préparé dans l'année à Londres par Sotheby's (le missel est référencé sous le n° 445) mais le gouvernement prussien proposa l'achat en bloc de toute la collection avant la vente publique (pour 70.000 livres). Les ouvrages furent transportés à Berlin au Königlich-Preußisches Museum, Graphiksammlung. Sur la formation de la bibliothèque des Hamilton ; voir Fletcher (William Younger), *English Book Collectors*, Londres : Kegan Paul, Trench, Trübner and Company, 1902, p. 328-331.

²⁷⁰ La Prusse n'ayant pas réussi à réunir l'argent du prix de la vente, une partie de la collection fut vendue au British Museum et à Karl Trübner (Strasbourg) et lors de la vente à Londres, Sotheby's, 23 mai 1889, le catalogue reprenant des passages de celui préparé en 1882 ; voir *Catalogue of Ninety-One Manuscripts on Vellum, Illuminated by English (Anglo-Saxon), Byzantine, French, Flemish, Dutch, Burgundian, German, Italian, and Spanish Artists of the VIIth to the XVIIth Century, chiefly from the Famous Hamilton Collection, and lately in the Possession of the Royal Museum of Berlin*, Londres, Sotheby's, 23 mai 1889, lot 30, p. 33.

²⁷¹ De Ricci (Seymour), « Manuscrits de la collection Henry Yates Thompson », *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 10 (1926), n° 34, p. 54 (42-72) ; vente Théophile Belin, Paris, 28 Juin 1896, lot 34. Belin fournit une description du manuscrit aujourd'hui conservée à Paris, BnF, RES G-Q-21. Henry Yates Thompson fait apposer son ex-libris sur le contre-plat supérieur et l'inclut dans le catalogue décrivant les manuscrits conservés au sein de sa bibliothèque ; voir Montague Rhoades (James), *A Descriptive Catalogue of 50 Manuscripts from the Collection of Henry Yates Thompson*. Cambridge : Cambridge University Press, 1898, n° 34, p. 186-201.

²⁷² Londres, Sotheby's, *Catalogue of Twenty-Eight Illuminated Manuscripts and Two Illuminated Printed Books, the Property of Henry Yates Thompson*, 3 juin 1919, lot 8, p. 15-16 et pl. 12 et 13. L'achat par Bernard Quaritch est signalé par De Ricci, 1926, n° 34, p. 17 et la revente par Skemer, 2013, vol. I, p. 58.

²⁷³ Ex-libris de la bibliothèque sur le contre-plat supérieur et note au crayon de papier au feuillet II recto, « J. M. Dennis 1942, April 24. » ; Skemer, 2013, I, p. 58.

Plusieurs campagnes de miniatures dans le *Missel des Carmes*

Par leur complexité, les campagnes d'illustration du *Missel des Carmes* de Nantes divisent encore aujourd'hui les spécialistes qui, tout en reconnaissant la contribution de plusieurs enlumineurs, n'arrivent pas à préciser la chronologie de leurs interventions²⁷⁴. À notre avis, les miniatures ont été réalisées sur au moins trois campagnes différentes. Nous rejoignons ici l'hypothèse selon laquelle la première a été réalisée peu avant 1450²⁷⁵, suivie d'une deuxième menée après 1455 par plusieurs peintres. Enfin, vers 1476-1477, un disciple de Jean Fouquet y ajouta quatre miniatures. En réalité, le *Missel des Carmes* se révèle d'une grande complexité stylistique et nécessiterait une analyse très poussée ne pouvant être menée ici. S'il n'est pas question de présenter en profondeur tous les arguments conduisant à distinguer ces trois périodes de travail et d'étudier à fond ce problème, qui nous entraînerait trop loin, quelques pistes de recherche seront avancées, en espérant qu'elles impulsent de nouvelles réflexions sur les peintres ayant œuvré dans ce manuscrit²⁷⁶.

²⁷⁴ De Ricci (Seymour) et Wilson (W. J.), *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada* et *Supplement* par Christopher U. Faye et William H. Bond, 3 vols., New York : Wilson, 1935-1962, I, cat. 40, daté vers 1450 ; Kallenberg (Paschalis), *Fontes Liturgiae Carmelitanae. Investigatio in Decreta, Codices et Proprium Sanctorum*, Rome : Institutum Carmelitanum, 1962, p. 130-132, daté vers 1450 ; König, 1982, p. 78n207 et p. 102, 203 et 204, daté vers 1455-1458 puis 1476-1477 ; Plummer, 1982, cat. 34, p. 23-24 et fig. 34b, daté entre 1455 et 1476 ; *Entre France et Angleterre. Le Duché de Bretagne. Essai d'iconographie des ducs de Bretagne*, Marie-Hélène Santrot (éd.), Nantes : Conseil Général de Loire-Atlantique, 1988, p. 67, daté entre 1440 et 1476 ; *Bretagne. Die Kultur des "Landes am Meer," 1300-1990*, Brigitte Béranger-Menand et Gottfried Stangler (éd.), Vienne : Niederösterreichs Landesregierung, 1990, p. 74, n° I.77, daté vers 1455 et complété avant 1477 et *La Bretagne au temps des ducs*, Jean-Yves Cozan, P. N. Dellec et A. Roger (éd.), Daoulas : Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 1991, p. 40, 62, 64, 116 et 118, cat. 143, commencé vers 1455 et complété avant 1477.

²⁷⁵ Montague, 1898, p. 186 ; *Entre France et Angleterre ...*, 1988, p. 67 ; Köllermann, 2005, p. 391 et Booton, 2011, p. 52.

²⁷⁶ Les miniatures du manuscrit sont visibles (en basse qualité digitale) à la page 17 de la *Checklist of Western Medieval, Byzantine, and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library and the Scheide Library*, Princeton University Library, <<https://blogs.princeton.edu/manuscripts/files/2013/10/Checklist-Mss-PUL.pdf>>. Le lecteur peut avoir accès à des images HD à partir des sites payants *Index of Christian Art*, <<http://ica.princeton.edu/>> et *Artstor Digital Library*, <<http://www.artstor.org/library>>.

Une première campagne avant 1450

Deux miniatures, aux feuillets 131v et 177v, font penser que la partie primitive du missel, qui apparaît dans sa forme actuelle à partir du deuxième cahier, a été enluminée avant 1450 par le duc de Bretagne François I^{er} et son frère Pierre, comte de Guingamp (ill. 29 et 30). En effet, François de Bretagne apparaît à deux reprises sur la miniature du feuillet 131v : introduit à chaque fois par saint François d'Assise, il est agenouillé en prière devant un autel où, en léger retrait, une Vierge à l'Enfant est placée dans une niche (ill. 29). François de Bretagne est montré une première fois à droite de l'autel avec sa première épouse Yolande d'Anjou († 1440) et leur fils Renaud († 1439). Sa seconde épouse, Isabelle Stuart, et leurs filles Marguerite d'Étampes, née en 1443 et mariée en 1455 à François, comte d'Étampes, et Marie de Rohan, née en 1446, l'accompagnent sur la gauche. Tous deux couronnés, François et Isabelle se présentent comme duc et duchesse de Bretagne, titres qu'ils occupent de 1442 à 1450. Au feuillet 177v, son frère Pierre de Bretagne et son épouse Françoise d'Amboise, épousée en 1441, sont également agenouillés devant la Vierge à l'Enfant (ill. 30). Représenté sans la couronne ducale, Pierre de Bretagne porte une cotte aux armes du comte de Guingamp, *d'hermine au lambel d'azur, les trois pendants chargés de trois fleurs de lis d'or*, répétées sur la robe de son épouse et dans les marges de la miniature. Il gardera ce titre jusqu'à la mort de François I^{er} de Bretagne en 1450²⁷⁷.

²⁷⁷ Contrairement aux personnages des autres miniatures de cette campagne, le comte et son épouse ne sont pas introduits par un saint, singularité difficile à expliquer.



Ill. 29. Maître de la première campagne du *Missel des Carmes*, *Missel des Carmes*, Princeton, University Library, Garrett Ms 40, f. 131v, La famille ducale face à une statue de la Vierge à l'Enfant : saint François d'Assise introduit par deux fois François I^{er} de Bretagne, accompagné à droite de la Vierge de Yolande d'Anjou et leur fils Roland et, à gauche, de sa seconde épouse Isabelle Stuart, de Marguerite d'Étampes et de Marie de Rohan ; entre 1442 et 1450.



Ill. 30. Maître de la première campagne du *Missel des Carmes*, *Missel des Carmes*, Princeton, University Library, Garrett Ms 40, f. 177v, Pierre, comte de Guingamp, et son épouse Françoise d'Amboise agenouillés en prière devant une statue de la Vierge à l'Enfant derrière l'autel ; entre 1442 et 1450.

Toutefois, pour Eberhard König, une datation avant 1450 ne doit pas forcément être retenue, la famille ducale étant représentée non pas dans le sens de la portraiture mais dans celui du « symbole de la féodalité, donc avec ses armes authentiques »²⁷⁸. Des indices stylistiques viennent cependant étayer l'hypothèse d'une datation avant 1450. L'artiste qui réalise l'ensemble des portraits des membres de la famille Montfort – à l'exception des ajouts effectués vers 1476-1477 (f. 103v-104) – consacre le premier tiers du feuillet à une peinture de format rectangulaire cintré sur la partie supérieure, suivie d'une initiale historiée de six lignes de hauteur, le tout orné de bordures florales sur les quatre marges²⁷⁹. Ces dernières sont recouvertes de fines acanthes aux feuilles longues et effilées à l'aide de rouge et de bleu, d'orange vif et de bleu ou encore de quatre couleurs associées (rose / vert olive et rouge / bleu). Le modelé est finement rendu par une couleur assombrie sur la cuticule tandis que du nœud peut sortir une tige fleurie d'une autre variété de fleur. Tout autour, des rinceaux filiformes tracés en volutes se ramifient de feuilles de vignes d'or bruni sur le parchemin blanc. Des plantes dessinées avec une précision botanique étonnante sont peintes dans la marge inférieure. Les phylactères s'enroulant autour de la baguette décorative de l'entrecolonne caractérisent également la décoration de sept des huit miniatures en pleine page de cet artiste (à l'exception de la dernière, au f. 177v). Nous le verrons, le traitement de ces marges florales est différent de celui utilisé dans les parties où sont peintes des miniatures que nous considérons comme plus tardives. Ici, le style du peintre trouve ses racines dans l'art parisien du début du XV^e siècle. Les traits des visages sont à chaque fois tracés par une ligne continue de l'arcade à la base du nez et les yeux en amande ont des pupilles marquées par une touche de noir autour du blanc de l'œil. Le peintre orne l'arrière-plan de certaines miniatures d'un fond à

²⁷⁸ *La Bretagne au temps des ducs*, 1991, p. 116 (115-118, notice d'Eberhard König).

²⁷⁹ Nous lui attribuons les feuillets 7, 15v, 20v, 82, 111, 121, 124v, 130v, 131v, 169v, 170v, 177v, 179v, 186, 189 et 262v.

damier composé d'or, de rouge et de bleu²⁸⁰. Il enrichit les fonds abstraits et les tentures de petits motifs couleur or prenant la forme de fleur de lis, de fines étoiles ou de délicates tiges fleuries²⁸¹. La façon de rendre les arbres dans les paysages est typique de la peinture de cette période ; le tronc est élancé et le houppier, qui prend la forme de florettes pyramidales rehaussées de touches jaunes sur fond vert, est ombré sous le feuillage (f. 111). Sans lui être identique, la facture du peintre est proche de celle du « Maître de François I^{er}, duc de Bretagne », peintre tirant son nom d'un exemplaire du *Livre du gouvernement des princes* réalisé en 1439 et destiné au futur duc²⁸² (ill. 29-30 et fig. 124). Pour E. König, le style de ce dernier trouve ses racines dans l'art parisien du début du XV^e siècle transmis par le Maître de Fastolf²⁸³. Le Maître de François I^{er} semble avoir exercé à Nantes dans la première moitié du XV^e siècle, des années 1410 jusqu'à 1440, au vu des quelques manuscrits aujourd'hui possible de lui attribuer²⁸⁴. La décoration des

²⁸⁰ Voir par exemple les feuillets 15v, 20v, 121, 130v et 131v.

²⁸¹ Voir par exemple les feuillets 7, 15v, 111, 121, 124v, 130v, 169v, 170v, 177v, 186 et 189.

²⁸² *Livre du gouvernement des princes* (note 59), daté 1439 ; attribution faite par König, 1975, p. 67 et 74n22.

²⁸³ *Ibid.*, opinion reprise par François Avril qui indique que « le style est fortement imprégné par le style du Maître de Boucicaut, peut-être relayé par le Maître de Fastolf » ; Avril et Reynaud, 1993, p. 175. La filiation est telle qu'Eberhard König lui a un temps attribué l'exemplaire destiné à la famille Beuville de *La voie et adresse de pauvreté et de richesse* (Jacques Bruyant), Philadelphia, Free Library, Widener 1, vers 1430-1440, manuscrit redonné depuis au Maître de Fastolf ; voir Bartz (Gabriele) et König (Eberhard), *Das Buch vom erfüllten Leben : Zauber des Alltags in Bildern der Gotik*, Luzern : Luzern Verlag, 2005.

²⁸⁴ Voir les deux notes précédentes ; E. König lui attribue également deux livres d'heures à l'usage de Nantes dont les *Heures de Montbéron*, Nantes, Bibliothèque municipale, Ms 3072, vers 1410-1420, « l'une de ses meilleures œuvres » selon François Avril (Avril et Reynaud, 1993, p. 175) ; sur le manuscrit, voir en dernier lieu Milliet (Morgane), *Un livre d'heures à l'usage de Nantes, le manuscrit 3072(R) de la médiathèque de Nantes*, mémoire de master inédit sous la direction de M. Jean-Marie Guillouët, Nantes, Université de Nantes, 2005. La qualité inégale des manuscrits a parfois conduit à remettre en cause le recoupement effectué avec le *Livre du gouvernement des princes* (note 59) ; voir Travier, 2005, p. 265-280. König mentionne également les *Heures de Gilles de Tournemine*, Londres, British Library, Harley 5781, entre 1428 et 1449 ; voir en dernier lieu Deuffic (Jean-Luc), « Les Heures de Gilles de Tournemine, seigneur breton († 1474) : London, British Library, Harley 5781 », *Notes de bibliologie. Livres d'heures et manuscrits du Moyen Age identifiés (XIVe-XVIe siècles)*, Jean-Luc Deuffic (éd.), Turnhout : Brepols, 2009, p. 135-139 et deux miniatures (f. 99v et 146v) peintes dans le *Missel à l'usage de Nantes* (note 58). Il faut, nous semble-t-il, réactiver une piste émise par John Plummer en 1982 qui voyait dans le peintre responsable des miniatures d'un *Missel franciscain* au calendrier célébrant des saints angevins et nantais (New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 146, vers 1427 ; voir Wieck (Roger S.), *Illuminating Faith : The Eucharist in Medieval Life and Art*, New York : Scala Publishers, 2014, n° 51, p. 64) le possible mentor du Maître d'Isabelle Stuart, enlumineur qui interviendra dans le missel après 1455. La qualité des miniatures et de la décoration secondaire de ce manuscrit fait écho aux *Heures de Montbéron* et nous invite à les regrouper sous une seule main, recoupement qui rapprocherait un peu plus le Maître de François I^{er} de l'enlumineur en charge de la première campagne du *Missel des Carmes*. Outre le *Missel franciscain*, John

marges de ce groupe attribué au Maître de François I^{er} fait appel à un vocabulaire ornemental et une gamme chromatique identiques à ceux de la première campagne du *Missel des Carmes*, renforçant les parentés entraperçues entre les deux peintres²⁸⁵. Les miniatures que nous attribuons ici au peintre de la première campagne ont été données en 1982 par John Plummer à un enlumineur qu'il a baptisé du nom de « Maître d'Isabelle Stuart » en raison de son travail dans un exemplaire de la *Somme le roi* destiné à la duchesse de Bretagne²⁸⁶. En réalité, au risque de rendre la question plus complexe, nous estimons que le peintre de la première campagne a été improprement baptisé le Maître d'Isabelle Stuart car il le précède dans le manuscrit²⁸⁷. En effet, la main de ce dernier intervient après 1455 lors de la deuxième campagne d'illustration. C'est à ce moment-là que l'enlumineur de la *Somme le Roi* – le « vrai » Maître d'Isabelle Stuart – apparaît dans le *Missel des Carmes*.

Plummer mentionne deux livres d'heures à l'usage de Nantes conservés dans des collections privées que nous n'avons pas pu voir mais qui, d'après les informations fournies sur le site *Schoenberg Database Of Manuscripts* (Schoenberg 23387 et 26507), concerneraient en réalité un seul manuscrit vendu par deux fois à Londres : Sotheby's, 15-18 avril 1929, lot 749 puis Christie's, 11 juillet 1974, lot 15 (Ce dernier manuscrit est attribué par Eberhard König au Maître de François I^{er}, ce qui, indirectement, montre à nouveau le degré d'enchevêtrement des styles pratiqués par les deux peintres ; König, 1982, p. 255).

²⁸⁵ La filiation entre la peinture du Maître de François I^{er}, duc de Bretagne, et l'enlumineur de la première campagne du *Missel des Carmes* a été signalé par E. König, 1982, p. 78n207 : « Die Lokaltradition der Stadt nach 1450 hielt eine Richtung am Leben, die dem Maler des François verpflichtet blieb », faisant référence, en note, au *Missel* de Princeton. En 1991, le chercheur allemand semble attribuer les miniatures au Maître d'Isabelle Stuart (*La Bretagne au temps des ducs*, 1991, p. 116-117) mais révisé son jugement en 2007, indiquant que le travail le plus important du peintre ayant réalisé le *Livre du Gouvernement des princes* (note 59) est le *Missel des Carmes* de Nantes ; voir König (Eberhard), « Fifteenth-century Illuminations from Angers in Cambridge : the Hours of Isabella Stuart and the Quest for a Local Style », *The Cambridge Illuminations. Symposium of the Fitzwilliam Museum*, Stella Panayotova et Paul Binski (éd.), Londres : Harvey Miller, 2007, p. 227n29 (225-232).

²⁸⁶ Plummer, 1982, p. 23-24. *Le Livre des vices et des vertus* ou *Somme le Roi* (frère Laurent d'Orléans), Paris, BnF, Français 958, daté 1464. Plummer fait expressément mention de la miniature du frontispice (« after his frontispiece in a *Somme le Roi*), ce qui pourrait laisser penser que les autres miniatures ont été exécutées par un autre peintre. Toutefois, François Avril précise en 1993 que « le cycle de miniatures accompagnant le traité de frère Laurent est également de sa main et d'une exécution plus soignée », ce qui lève pour nous toute ambiguïté ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 95, p. 178-179.

²⁸⁷ Plummer, 1982, p. 23-24. En page 23, les miniatures attribuées au Maître d'Isabelle Stuart sont distinguées par la lettre « A », les autres feuillets enlumines étant regroupés sous le terme « other artists ». Nos attributions pour les miniatures de la première campagne correspondent à celles de J. Plummer pour toutes les miniatures en pleine page de l'enlumineur « A », nos avis divergeant uniquement sur quelques initiales historiées (voir note 279).

Une deuxième campagne après 1455 : le « Maître d'Isabelle Stuart »

Certains éléments codicologiques, héraldiques et stylistiques permettent en effet de penser qu'une deuxième intervention a été menée dans le *Missel des Carmes* après 1455. Des signatures de plusieurs types – parfois peu lisibles et effacées – ont été annotées sur le recto du premier feuillet de chaque cahier, à droite de la marge inférieure, et indiqueraient des remaniements et modifications dans l'ordre des cahiers²⁸⁸. Deux interruptions dans les signatures coïncident avec un changement dans l'ornementation des bordures²⁸⁹. La décoration secondaire peinte dans certains cahiers du missel – où la main de la première campagne n'apparaît plus – tranche avec la précédente : les feuilles d'acanthes, plus courtes et plus épaisses, sont peintes à l'aide d'orange et de bleu clair, modelées par de courtes hachures noires pour les ombres, par des rehauts de blanc et de mauve sur la couleur orange. Les rinceaux filiformes se terminent très souvent par des besants d'or bruni et pas uniquement par des feuilles de vignes. Les marges du calendrier placé en tête du manuscrit (f. 1-6v) sont décorées par ce nouveau type de bordures : saint Vincent Ferrier y est fêté le 5 avril et saint Ange, prêtre de l'ordre des Carmes, le 5 mai. Le premier, canonisé en 1455, et le second, célébré à partir de 1456, invitent à dater les

²⁸⁸ Le relevé de ces signatures n'apparaît pas dans la notice de Skemer, 2013, vol. I, p. 53-60. Chiffre arabe « 1 » (f. 7) et « 2 » (f. 15) ; marques illisibles aux f. 23 et 31 (Z ?) ; lettre « f » à « h » du feuillet 39 au 55 ; lettre « l » (f. 63) ; lettre « k » (f. 71) ; lettre « t » (f. 79) ; lettre « n » (f. 87) ; lettre « r » (f. 95) ; lettre « o » (f. 103) ; inscription « l 10 » (?) au f. 105 ; inscription barrée et un « 2 » (?) au f. 111 ; chiffre « 5 » (f. 127) ; lettre « t » à « w » du f. 135 au f. 159 ; lettre « y » à « z » du f. 175 au f. 183 ; lettre « a » à « e » du f. 191 au f. 223 ; inscription « f² » (f. 231), lettre « g » à « l » du f. 238 au f. 267 et l'inscription « + » (?) au f. 264. Pas de signature visible sur le recto des premiers feuillets de certains cahiers (f. 1, 119 et 167). Par ailleurs, si cela n'a pas pu être confirmé lors de l'examen du manuscrit, il n'est pas impossible que des signatures en aient remplacé d'autres. L'analyse codicologique du manuscrit a été effectuée lors d'un séjour à Princeton durant l'été 2015. Je remercie ici chaleureusement le Pr. Jim Marrow, professeur *Emeritus* d'Histoire de l'Art à l'université de Princeton, pour son invitation et son accueil chaleureux lors de mon séjour à Princeton.

²⁸⁹ Le vingt-cinquième des trente-six cahiers contient la signature « z » avant de reprendre à la lettre « a », c'est aussi un cahier où cohabitent deux façons de peindre les marges ; le trente et unième cahier porte la signature « f² » au lieu de « f » au f. 231, à l'endroit où la décoration secondaire passe d'un style (f. 230v) à un autre (f. 231).

miniatures le décorant de la seconde moitié des années 1450²⁹⁰. Les jeunes courtisans aux pourpoints froncés, rembourrés aux épaules et taillés au-dessus de la cuisse, confirment cette datation²⁹¹.

L'activité du responsable de l'enluminure, le maître de la *Somme le Roi* dénommé « Maître d'Isabelle Stuart » par J. Plummer, peut-être retracée au cours des années 1450-1460 et confirmerait une campagne datable après 1455 pour le *Missel des Carmes*²⁹². Il faut probablement attribuer à cet artiste les deux miniatures (f. 5v et 20) d'un exemplaire de la *Coutume de Bretagne* conservé à la BnF, consolidant son ancrage breton et son travail pour des membres proches de la cour ducale²⁹³. L'attribution proposée ici repose sur l'analyse du traitement des visages, identique à la manière du Maître d'Isabelle Stuart,

²⁹⁰ Booton, 2011, p. 52. Signalons qu'un ajout de la célébration de ces deux saints dans le calendrier par les carmélites n'est pas totalement à écarter, du fait de l'usage fréquent du missel et de l'actualisation possible de celui-ci ; même si rien dans l'écriture ou l'encre utilisée ne vient corroborer cette hypothèse.

²⁹¹ Par exemple le courtisan offrant une pensée à une demoiselle au f. 2v (avril) et le jeune noble à cheval pratiquant la chasse au faucon (f. 3, mai) ; sur la datation des vêtements, voir Van Buren (Anne), assisté de Roger S. Wieck, *Illuminating Fashion : Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New-York : The Morgan Library and Museum et Londres : D. Giles Ltd, 2011, cat. Plate 48 / 1453-54, p. 180-181.

²⁹² Toutes les attributions proposées depuis Plummer correspondent à la manière du peintre de la deuxième campagne du missel plus qu'à celle du premier intervenant. En 1982, John Plummer lui attribue certains personnages peints dans les marges des *Heures de Pierre II de Bretagne*, Paris, BnF, Latin 1159, entre 1455 et 1457, hypothèse passée sous silence par François Avril en 1993 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 94, p. 177-178. Ce dernier signale une certaine parenté entre le Maître d'Isabelle Stuart et l'enlumineur responsable des portraits d'Isabelle Stuart et de François I^{er} dans l'un des livres d'heures de la duchesse (Paris, BnF, Latin 1369, après 1455, f. 38 et 58 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 179). Dans une étude récente, Joris C. Heyder attribue toutes les miniatures du Latin 1369 au Maître d'Isabelle Stuart et propose d'augmenter le corpus d'un *Livre d'heures à l'usage de Nantes*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 1277, entre 1440 et 1455 (avec collaborateur) ; d'un *Livre d'heure à l'usage de Rome*, Paris, BnF, N.a.l. 588, après 1461 ; d'un *Livre d'heure à l'usage de Paris (litanies et suffrages bretons)*, Genève, Bibliothèque de Genève (BGE), lat. 33, après 1455 (avec collaborateur) et des ajouts dans les *Heures d'Isabelle Stuart*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms Foudners 62 (donné par König au Maître de François I^{er} ; König, 1982, p. 255 et fig. 175) ; voir Heyder (Joris Corin), « Les *Heures* de Marguerite de Foix : sources artistiques d'un atelier nantais presque inconnu », *Nantes flamboyante (1380-1520), actes du colloque organisé par la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique au Château des ducs de Bretagne, Nantes, 24-26 novembre 2011*, Nicolas Faucher et Jean -Marie Guillouët (dir.), Nantes : Société archéologique et historique de Nantes et Loire-Atlantique, 2014 (Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique, Hors-série), p. 132, 135 et p. 139n71 et n77 (123-140). Indiquons que les manuscrits mentionnés par J. C. Heyder mériteraient une discussion plus approfondie car certaines attributions semblent parfois discutables.

²⁹³ *Coutume de Bretagne*, Paris, BnF, Français 14397, décennie 1450 (?) ; sur le manuscrit voir Omont (Henri) et Coucerc (Camille), *Catalogue général des manuscrits français. Ancien supplément français III (n° 13091 à 15369 du fonds français)*, Paris : Ernest Leroux, 1896, n° 14397. C'est fort probablement lui qui exécute les neuf miniatures illustrant une version en deux volumes des *Faits et dits mémorables* (Valère Maxime, traduction de Simon de Hesdin et de Nicolas de Gonesse), Paris, BnF, Français 42-43.

et sur la présence des mêmes motifs iconographiques couleur or présents sur les tentures d'apparat. Les frises de « S » inversés, à double bandes, et les grandes feuilles arrondies aux bords prolongés par des petits lobes se retrouvent dans tous les manuscrits où il intervient²⁹⁴. Sa peinture semble tributaire de son prédécesseur dans le missel donnant à penser qu'il a pu se former auprès de lui. Jean Porcher reconnaît dans la main du Maître d'Isabelle Stuart une certaine influence de la peinture du Maître de Rohan²⁹⁵. François Avril indique que son style paraît dériver de celui du peintre ayant réalisé les *Heures de Pierre II de Bretagne*²⁹⁶. Pour lui, ce dernier se caractérise par des personnages aux silhouettes étirées et malingres, des expressions stéréotypées, une absence de modelé et de mise en perspective dans ses mises en page. Par ailleurs, il semble bien que le Maître d'Isabelle Stuart n'ait pas travaillé seul à la réalisation de cette deuxième commande d'enluminures, mais ait reçu l'aide d'au moins un assistant, sinon deux, au style extrêmement proche et très difficile à départager²⁹⁷. Lors de cette même campagne, un troisième peintre a réalisé plusieurs miniatures en pleine page. Sa main se démarque de celle de son confrère par un style plus rugueux et plus dur qui le rapproche quelque peu du groupe Jouvenel²⁹⁸ (fig. 125).

²⁹⁴ Citons à titre d'exemple les motifs employés dans le *Missel des Carmes* (f. 105 et 212) avec ceux de la *Somme le Roi* (note 280), f. Fv, G, 4v et 57v ; du *Livre d'heures* de Genève (note 292) f. 21, 60, 71, 75, 87v, 172v et 187 ; et de la *Coutume de Bretagne* (note 292), f. 20.

²⁹⁵ Porcher, 1955, n° 240, p. 112.

²⁹⁶ Avril et Reynaud, 1993, p. 178. Sur les *Heures de Pierre II de Bretagne* ; voir note 292.

²⁹⁷ Nous leur attribuons les miniatures du calendrier (f. 1-6v) et des feuillets 97v-99v, 100v-101, 109v, 188, 196v, 212, 213v, 215v, 220v, 224v et 227v. La mise en page du feuillet 105, montrant les donateurs agenouillés devant l'autel dans un édifice religieux face à la Vierge à l'Enfant placée sous une niche, reprend scrupuleusement la structure employée par le premier peintre du missel. Elle pourrait faire croire que ce dernier en fut également l'auteur. Toutefois, le traitement des visages est bien distinct, la Vierge n'est pas mise en valeur par une tenture d'apparat rouge au fond de la niche à la différence de toutes les miniatures de la première campagne, les nimbes sont peints d'une façon bien distincte et le tissu tendu dans la chapelle est décoré de motifs typiques du Maître d'Isabelle Stuart. Remarquons encore que John Plummer ne l'attribuait pas aux miniatures présentées ici comme de la première campagne. Le *Livre d'heure à l'usage de Paris (calendrier nantais et angevin)* de Genève (note 292) enluminé par plusieurs mains, dont le Maître d'Isabelle Stuart (où les motifs du calendrier copient ceux du missel), confirmerait dans tous les cas l'existence de collaborateurs. Sur ce dernier manuscrit ; voir Gagnebin, 1976, cat. 46, p. 110-112.

²⁹⁸ Nous lui attribuons les feuillets 153, 155v, 159v, 166v, 183v, 185v, 191v, 194v, 198v, 200v, 202, 206, 210, 217v et 222v. John Plummer semble rattacher les miniatures de cette main nerveuse et dure à la

L'hypothèse avancée ici quant aux différentes campagnes d'illustration conduit à une découverte surprenante. Les miniatures où apparaissent les membres de la famille de Montfort auraient alors été exclusivement réalisées par le peintre de la première campagne et les présentent comme les promoteurs de celle-ci²⁹⁹. À l'inverse, les miniatures exécutées par le Maître d'Isabelle Stuart et ses associés ne mettent aucun des membres de la famille ducale à l'honneur mais d'autres donateurs – religieux, nobles et marchands français, bretons ou étrangers – et posent la question du degré d'implication des Montfort dans cette étape d'enluminures³⁰⁰.

Des ajouts vers 1476-1477

Quatre miniatures, la Crucifixion (f. 103v) et Dieu en majesté (f. 104) lui faisant face, la Présentation de la Vierge au temple (f. 219) et la Vierge à l'Enfant (f. 229v) se détachent des autres peintures par la qualité de leur exécution (fig. 126-129). Les miniatures du canon de la messe sont peintes en diptyque sur toute la surface du feuillet tandis que les deux dernières occupent le tiers supérieur et s'inscrivent dans un rectangle arrondi sur la partie supérieure. Les bordures des miniatures, décorées de grasses acanthes bleu et or, de fleurs écloses ou en bouton et de fruits, sont typiquement tourangelles. Elles confirment l'hypothèse émise par John Plummer de placer ces quatre peintures dans la

troisième campagne ; voir Plummer, 1982, p. 24 (dernier paragraphe). Le fait que les miniatures réalisées par ce peintre reprennent la mise en page, la décoration secondaire, le style pictural et certains motifs prisés par le Maître d'Isabelle Stuart nous invite à les placer au moment de la seconde campagne, après 1455. Par ailleurs, ils travaillent conjointement sur le feuillet 155v (miniature principale pour la main « dure » et initiale pour le Maître d'Isabelle Stuart). Deux détails de la décoration secondaire des feuillets 159v et 185v où la main dure réalise une miniature appuient un peu plus cette hypothèse. De petits dragons jaillissent d'une baguette ou d'une acanthe et de petits bouquets de fleurs peuvent être sertis d'une bague : ces motifs seront amplifiés et amplement mis à profit dans la *Somme le Roi* (note 286 ; voir les feuillets 57v, 61 ou 67) et témoigneraient de contacts entre les deux peintres.

²⁹⁹ À l'exception des personnages ajoutés vers 1476-1477 ; cf. infra.

³⁰⁰ Sur ces commanditaires, voir Booton, 2011, p. 55 suiv.

vallée de la Loire au temps de Jean Fouquet, idée reprise en 1993 par François Avril³⁰¹. Dix ans plus tard, ce dernier précise que la facture de ces quatre miniatures se compare favorablement avec la Vierge à l'Enfant (f. 20) des *Heures dites de Marie Stuart*, comparaison avancée par Eberhard König dès 1982³⁰². En 2009, ce dernier rapproche les miniatures fouquettiennes du missel de celles peintes dans le *Livre d'heures à l'usage de Rome* conservé au Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne³⁰³. Les croisements effectués par F. Avril et E. König avec des enluminures peintes dans le milieu fouquettien viennent indirectement confirmer notre attribution pour les quatre peintures du *Missel des Carmes* : nous estimons en effet qu'elles ont été réalisées par le Maître de Jeanne de France lors d'une troisième et dernière campagne, auteur de plusieurs miniatures dans les *Heures dites de Marie Stuart* et les *Heures* de Lisbonne.

Commanditaire et datation des miniatures du Maître de Jeanne de France

Les portraits des commanditaires ont été peints par le Maître de Jeanne de France mais, curieusement, par-dessus le décor marginal du canon de la messe (f. 103v et 104). Un carme présente François II et son épouse Marguerite de Foix, duc et duchesse de Bretagne, dans la marge extérieure de la Crucifixion (fig. 130). Couronné, mains jointes en prière, le couple s'agenouille devant un prie-Dieu et un livre ouvert. Le duc porte une armure et un surcot orné d'hermines, son épouse une robe aux armes de Bretagne et de Foix. Sur la marge extérieure du feuillet en face, Pierre II de Foix, frère de Marguerite, est présenté par l'apôtre Pierre, agenouillé devant un prie-Dieu où repose un livre ouvert et

³⁰¹ Plummer, 1982, p. 24 et fig. 34b et Avril et Reynaud, 1993, p. 175.

³⁰² König, 1982, p. 203 et 205-206. *Heures dites de Marie Stuart* (note 45).

³⁰³ *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127).

porte la tenue de cardinal³⁰⁴ (fig. 131). Plusieurs éléments liés à la vie des ducs de Bretagne et du cardinal Pierre II de Foix permettent de suggérer une datation pour l'exécution des miniatures. Élu évêque de Vannes et d'Aire en 1476, Pierre est promu cardinal diacre par le pape Sixte IV lors du consistoire du 18 décembre 1476 et devient cardinal pourpre sous le titre saint Cosme et saint Damien le 15 janvier 1477³⁰⁵. Dix jours plus tard, le 25 janvier, le duc François II et la duchesse Marguerite de Foix fêtent la naissance de leur première fille, Anne de Bretagne, ici absente des miniatures. La veille de la naissance, Pierre II de Foix est désigné comme abbé commendataire du monastère clunisien de Saint-Pierre de Lézat, dans le diocèse de Rieux³⁰⁶. L'ensemble de ces événements propices aux membres de la famille a peut-être conduit à demander l'ajout de plusieurs miniatures par un peintre proche de Jean Fouquet dans le missel des Carmélites de Nantes³⁰⁷.

Une commande passée par les ducs de Bretagne auprès d'un enlumineur formé par Jean Fouquet, peintre travaillant principalement pour le roi et sa cour, pourrait surprendre en raison des relations politiques parfois tendues entre le duché et la maison de France. Rappelons toutefois qu'à cette époque, la Bretagne souhaite à plusieurs reprises pacifier ses relations avec la cour, permettant probablement de multiplier commandes et contacts

³⁰⁴ Les armes, peintes dans la marge, se lisent *parti senestré au I écartelé : au 1) de gueules aux chaînes d'or posées en orle, en croix et en sautoir, chargées en cœur d'une émeraude au naturel ; au 2) d'or aux trois pals de gueules ; au 3) d'or aux deux vaches de gueules, accornées, colletées et clarinées d'azur passant l'une sur l'autre ; et au 4) d'azur à trois fleurs de lys d'or à la bande composée d'argent et de gueules brochant sur le tout ; sur le tout d'or aux deux lions léopardés de gueules, armés et lampassés d'azur, passant l'un sur l'autre ; et en II écartelé en sautoir : au 1 et 4) d'or aux quatre pals de gueules ; au 2) de gueules au château d'or ouvert et ajouré d'azur et au 3) d'argent au lion de pourpre armé, lampassé et couronné d'or.*

³⁰⁵ Salvador (Miranda), *The Cardinals of the Holy Roman Church*, <<http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1476.htm#Foix>>

³⁰⁶ Bien que nommé cardinal à la fin de l'année 1476, Pierre II de Foix ne fréquente la Curie qu'à partir de 1485. Il devient administrateur de plusieurs diocèses, dont l'archidiocèse de Palerme de 1484 à 1489, avant d'en devenir archevêque en 1489. Avec l'appui de son beau-frère François II, Pierre obtient en 1486 également le titre d'abbé commendataire de l'abbaye de Sainte-Mélaine de Rennes, qu'il conservera jusqu'à sa mort en 1490

³⁰⁷ Une datation autour de 1476 pour ces quatre feuillets a été communément acceptée.

auprès d'artistes en vogue en Touraine³⁰⁸. Dès le début des années 1470, le roi Louis XI soutient, au moins à deux reprises, la promotion de Pierre II de Foix au cardinalat et, en juillet 1477, fait ratifier par écrit un traité conclu avec François II³⁰⁹. Cette politique facilite – voire encourage – la reprise des contacts artistiques entre la noblesse bretonne et les artistes proches de la cour de France.

Les miniatures peintes par le Maître de Jeanne de France dans le *Missel des Carmes* reflètent de façon limpide les différentes sources d'inspiration qui l'ont guidé durant toute sa carrière. Elles font la synthèse des foyers artistiques l'ayant influencé, démontrant sa fidélité aux compositions sorties de l'atelier du groupe Jouvenel et de celui de Jean Fouquet, milieux qu'il a côtoyés. Elles offrent également des pistes de recherche inédites sur d'autres centres de production qui l'ont inspiré.

Une miniature copiée du Maître du Boccace de Genève

En 1982, John Plummer compare, sans le rendre explicite, le travail du Maître de Jeanne de France dans le *Missel des Carmes* d'un *Missel à l'usage de Nantes* peint par des membres du groupe Jouvenel³¹⁰. Le parallèle est judicieux car la composition de la Présentation de la Vierge au temple (f. 219) du *Missel des Carmes* s'appuie sur celle exécutée vingt ans plus tôt par le Maître du Boccace de Genève (f. 204v). Malgré un changement dans les couleurs et l'aspect des colonnes et pilastres, les similitudes sont flagrantes entre la disposition et la gestuelle des personnages, les marches de l'escalier, la

³⁰⁸ Guillouët, 2008, p. 79-81.

³⁰⁹ *Lettres de Louis XI*, Bâle, B.U., Ms E.III.15, f. 327v-328 ; voir Beltran (Evencio), « Lettres inédites de Louis XI rédigées par son secrétaire Pierre-Paul Senilis », *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 157 (1999), p. 615-616, lettre n° 6. Lettre de ratification d'un traité fait avec le duc de Bretagne, dictée à Arras le 21 juillet 1477 par le roi Louis XI ; voir De Laurière (Eusèbe), Pastoret (Emmanuel), Secousse (Denis François), De Vilevault (Louis Guillaume), *Ordonnances des roys de France de la troisième race. Ordonnances depuis le mois d'Avril 1474 jusqu'au mois de Mars 1481*, 22 vol., t. 18, Paris : Imprimerie royale, 1828, p. 278-281.

³¹⁰ Plummer, 1982, p. 24 ; *Missel à l'usage de Nantes* (note 58).

voûte de l'abside et même le coffre sacré posé sur l'autel (fig. 128 et 132). La mise en page de ces deux miniatures est un formidable témoignage des liens qui ont uni, sur plus de vingt ans, le Maître de Jeanne de France et l'épigone du Maître de Jouvenel.

Les liens avec le milieu fouquettien

La miniature de la Vierge à l'Enfant (f. 229v) rappelle la formation fouquettienne du Maître de Jeanne de France, faisant écho à celles peintes par Jean Fouquet dans les *Heures Raguier (?) – Robertet* (f. 25) et dans le panneau droit du *Diptyque de Melun*³¹¹. De la première, le Maître de Jeanne de France s'inspire du schéma de composition où la Vierge et Jésus sont placés sur un trône légèrement surélevé par une estrade, au milieu d'une pièce avec un sol en marbre où le muret du fond, composé de chapiteaux antiques et d'une frise, ouvre sur le ciel (fig. 34 et 129). La position de l'Enfant et son pied vu *di sotto in sù*, tout comme la façon de traiter les plis de l'ample manteau de la Vierge, rappellent la Vierge d'Anvers (fig. 72 et 129). Plusieurs œuvres du Maître de Jeanne de France peuvent également être évoquées, telle la Vierge à l'Enfant (f. 20) des *Heures dites de Marie Stuart* (fig. 18) ou celle (f. 147) des *Heures de Lisbonne*³¹² (fig. 17 et 85). Le Maître de Jeanne de France reprend de cette dernière le détail des veines de marbre tracées sur le sol, le motif du trône à quatre montants recouvert d'un ample drap rouge, la façon de peindre l'auréole de Marie par un liseré moucheté d'or en son intérieur et par de fins rayons crucifères émanant du visage pour le Christ. Un détail confirme le modèle commun utilisé pour ce dessin. Dans la miniature de Lisbonne, la Vierge maintient du bout des doigts un fruit qu'elle présente à son Fils, ce dernier tenant entre ses mains un petit oiseau blanc aux ailes déployées. L'enlumineur a reproduit grossièrement la saynète

³¹¹ *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110) et *Diptyque de Melun* (note 159).

³¹² *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) et *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127).

dans la miniature du *Missel des Carmes* mais, ayant oublié le volatile, le Christ joint maladroitement ses mains dans le vide (ill. 31 et 32).



Ill. 31. Maître de Jeanne de France, *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, L.A. 135, f. 147, Vierge à l'Enfant (détail), vers 1465-1470

Ill. 32. Maître de Jeanne de France, *Missel des Carmes*, Princeton, University Library, Garrett Ms 40, f. 229v, Vierge à l'Enfant (détail), vers 1476-1477

La figure de Dieu en majesté appartient également au monde fouquettien, le dessin étant utilisé dans les *Heures de Graille* (f. 13v), les *Heures dites de sainte Catherine aux paons* (f. 13) ou encore les *Heures à la devise* 'Hale ce moine' (f. 13), trois œuvres rattachées au Maître du Boccace de Munich³¹³ (fig. 127 et 133). La composition est déclinée à plusieurs reprises par le Maître de Jeanne de France. Le trône en bois, aux panneaux cannelés, est à l'image de celui qu'il a peint en début de carrière dans le *Livre de prières* (f. 77v) de Londres ; les chérubins entourant le Dieu en majesté s'inspirent de ceux peints par Jean Fouquet dans le diptyque de Melun et reviennent dans le *Livre de*

³¹³ *Heures Louis Malet de Graille* (note 123), *Heures dites de sainte Catherine aux paons* (note 103) et *Heures à la devise* 'Hale ce moine' (note 238).

prières de Londres, dans les *Heures* de Lisbonne (f. 151v) et le *Livre des anges* (f. 2)³¹⁴ (fig. 72, 120 et 121). Le dessin de Dieu, coiffé de la triple couronne, vêtu d'une lourde tunique et d'un manteau, bénissant avec la main aux longs doigts, apparaît sur les manuscrits cités précédemment mais également dans le *Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours*. Dans cette miniature (f. 130), on retrouve également le manteau fermé par un bijou, la main gauche posée sur le globe, le dessin de la main aux longs doigts bénissant et le modèle du Tétramorphe³¹⁵ (fig. 115 et 127).

La Crucifixion : entre Flandres et vallée de la Loire

La Crucifixion du *Missel des Carmes* se déroule sur une colline devant un paysage vallonné (fig. 126). Deux groupes de personnages sont placés autour du Christ en croix, à gauche, la Vierge accompagnée de saintes femmes et de saint Jean l'évangéliste et, à droite, le centurion Longin et des soldats romains. À l'arrière-plan, le Maître de Jeanne de France peint une vue de Jérusalem avec une précision qui lui est inhabituelle³¹⁶. La qualité d'exécution permet de reconnaître la silhouette de la basilique de Saint-Martin de Tours, avec, en retrait, peut-être le long clocher de l'église disparue de Saint-Pierre-le-Puellier. L'image de la basilique, également peinte par Jean Fouquet dans les *Grandes Chroniques de France* (f. 169v et 223), n'est pas un cas unique dans l'œuvre du Maître de Jeanne de France³¹⁷. Elle apparaît dans la miniature de saint Martin (f. 161v) des *Heures* de Lisbonne, l'édifice étant clairement reconnaissable avec ses deux tours sur la façade, le

³¹⁴ *Livre de prières* (note 119) ; *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127) et le *Livre des anges* (note 252).

³¹⁵ *Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours* (note 246).

³¹⁶ Notamment si l'on compare le paysage de la Crucifixion du *Missel des Carmes* avec celui peint pour le canon du *Missel à l'usage de Saint-Martin de Tours* (note précédente, f. 129v).

³¹⁷ *Grandes Chroniques de France* (note 224).

fin clocher élancé à la croisée du transept et la série de pinacles sur les arcs-boutants séparant chaque travée de la nef³¹⁸ (fig. 134-135).

Le Maître de Jeanne de France, tributaire des formes inventées par Jean Fouquet, s'est appuyé sur la mise en page de la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier* pour peindre celle du *Missel des Carmes*. L'enlumineur reprend notamment le dessin du Christ et celui du groupe de personnages accompagnant la Vierge au pied de la croix (ill. 33 et 34 et fig. 37 et 126). Toutefois, le remarquable dessin de la Vierge s'évanouissant, dite Vierge en pâmoison, n'apparaît pas dans l'œuvre de l'illustre tourangeau et de ses disciples mais dans celui de Rogier van der Weyden (ill. 35).

La représentation détaillée du paysage urbain et l'utilisation d'un modèle flamand pour le dessin de la Vierge en pâmoison trahiraient dans la peinture du Maître de Jeanne de France de nouvelles influences venues du Nord. L'enlumineur s'est-il appuyé sur son illustre maître dans son approche des peintres flamands ? En effet, Jean Fouquet établit au cours de sa formation, entre les années 1430 et 1440, des contacts directs ou indirects avec le milieu pictural flamand, poussant Henri Bouchot à le présenter comme un « bonhomme descendu des Flandres »³¹⁹. Pour François Avril, c'est un artiste au confluent des Pays-Bas bourguignons et de la peinture florentine qui, à l'image de ses pairs flamands, sait peindre le rendu exact des textures et faire vibrer la lumière³²⁰. Les boules d'onyx garnissant le fauteuil de Marie dans la *Vierge à l'Enfant* d'Anvers reflètent une fenêtre à croisée confirmant que l'artiste est attentif aux procédés illusionnistes des peintres flamands³²¹. Le conservateur établit également un parallèle, dans la miniature de saint Luc des *Heures Raguier (?) – Robertet* (f. 15), entre la petite nature morte où un

³¹⁸ *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127) ; voir Leveel (Pierre), « Trois vues de la Collégiale Saint-Martin de Tours, sur des miniatures du XV^e siècle », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 48 (2002), p. 87-88 (85-88).

³¹⁹ Bouchot, 1890, p. 274 et 426.

³²⁰ Avril, 2003, p. 10-13.

³²¹ *Vierge à l'Enfant* (note 159).

vase reflète les rayons de la lumière, et les œuvres de Rogier van der Weyden et de Jan van Eyck (fig. 25)³²². Ce dernier est encore mentionné pour le diptyque de *La Crucifixion et le Jugement dernier* conservé à New-York, la Crucifixion étant mise en parallèle avec celle peinte par Jean Fouquet dans *les Heures d'Étienne Chevalier*³²³. Jean Fouquet semble d'ailleurs reprendre à son compte le procédé eyckien des petites lignes parallèles blanches permettant d'accentuer les qualités réfléchissantes à la surface de l'eau ; le détail du guetteur visible dans les *Grandes Chroniques de France*, cher à Jan van Eyck, vient pour sa part rendre un hommage à peine déguisé à ce dernier³²⁴. À l'image des peintres du Nord, Jean Fouquet utilise abondamment la perspective construite à partir d'effets atmosphériques et de reflets de lumière. Il se livre à une représentation illusionniste dans la succession des plans, par une lumière de plus en plus diffuse, tamisée et évanescence, où l'eau est l'élément moteur permettant de multiplier reflets et nuances des architectures. Cette familiarité avec l'art des « pays de par-deçà » invite François Avril à envisager une rencontre entre Jean Fouquet et des artistes venus des terres septentrionales comme le Maître de Dreux Budé (André d'Ypres) et son fils le Maître de Coëtivy (Nicolas d'Ypres, dit aussi Nicolas ou Colin d'Amiens), actifs à Paris³²⁵, le peintre Jacob de Litemont qui travaille à Bourges, voire même Barthélémy d'Eyck, peintre du roi René d'Anjou, originaire de la région de Maaseik dans la principauté de Liège³²⁶. Philippe Lorentz

³²² *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110).

³²³ Jan van Eyck (?), *Crucifixion et Jugement dernier*, New-York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1933, 33.92ab, vers 1430-1450. Les rapprochements établis par F. Avril en 2003 ont été étayés par Reynaud, 2006, p. 248-249.

³²⁴ Un petit homme vu de dos, accoudé dans l'embrasement d'un créneau, est peint dans la miniature illustrant le règne de Louis X le Hutin (f. 326) des *Grandes Chroniques de France* (note 224). Le personnage apparaît au mur du jardin de la *Vierge du chancelier Rolin* de Jan van Eyck, Paris, musée du Louvre, inv.1271, vers 1432-1434 ; voir l'onglet *L'influence flamande* sur le site de la BnF lié à l'exposition *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, <<http://expositions.bnf.fr/fouquet/arret/27/index27a.htm>> et liens suivants.

³²⁵ Les deux hommes sont au fait du travail de Rogier van der Weyden et apparaissent comme des passeurs des motifs flamands sur les terres de France ; voir en dernier lieu Lorentz (Philippe), « La France, terre d'accueil des peintres flamands », *Le siècle de Van Eyck, le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, Till-Holger Borchert (dir.), Bruges : Éditions Ludion, 2002, p. 67-71 et bibliographie, notamment celle mentionnant les travaux de Nicole Reynaud.

³²⁶ Avril, 2003, p. 10-13.

rejoint l'opinion de son confrère mais estime que Jean Fouquet a eu une connaissance indirecte des œuvres flamandes, notamment par les modèles du Maître de Dunois en qui certains reconnaissent Jean Haincelin, lui-même fils du Maître de Bedford dont l'identité est fréquemment recoupée avec Haincelin de Hagenau³²⁷. Ce milieu d'artistes septentrionaux, exerçant dans la capitale et intéressés par les choix artistiques des peintres du Nord, a été un terrain propice à la découverte indirecte de l'art flamand³²⁸. Paris apparaît comme l'un des relais dans le passage iconographique de motifs entre les Flandres et la vallée de la Loire, à l'image du paysage fluvial de *La Vierge au chancelier Rolin* de Jan van Eyck repris dans le *Livre d'heures de Jean Dunois*³²⁹ (f. 162), peint par le maître éponyme, et que l'on retrouve dans une miniature des *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine* (f. 263) exécutées par le Maître de Jouvenel, peintre connaissant les formules en vigueur dans le milieu parisien du début du XV^e siècle³³⁰.

L'ensemble de ces éléments plaiderait en faveur d'une connaissance indirecte de la peinture du Nord par le Maître de Jeanne de France, principalement par le biais d'un répertoire 'à connotation flamande' conservé dans les carnets de dessins de Jean Fouquet, voire du groupe Jouvenel comme l'indique l'exemple précédemment cité. Toutefois, un

³²⁷ Lorentz (Philippe), « Jean Fouquet et les peintres des anciens Pays-Bas », dans Avril, 2003, p. 38-49. Sur la question du recouplement des identités du Maître de Bedford avec Haincelin de Hagenau et du Maître de Dunois avec Jean Haincelin, qui n'est pas définitivement prouvé, voir Durrieu (Paul), « La peinture à l'exposition des primitifs français », *Revue de l'art ancien et moderne*, 15 (1904), p. 258-260 et p. 409-410 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 23-24 et 38 ; Reynolds (Catherine), « The Workshop of the Master of the Duc of Bedford : Definitions and Identities », *Patrons, Authors And Workshops: Books And Book Production in Paris Around 1400*, Godfried Croenen et Peter Ainsworth (éd.), Louvain : Éditions Peeters, 2006 (synthema 4), p. 437-472 et Châtelet, 2008, p. 12-73, p. 22-23 et p. 55.

³²⁸ Reynolds (Catherine), « Netherlandish Patterns in Fifteenth-Century Paris - Campin, Van der Weyden and the Bedford Workshop », *Von Kunst und Temperament, Festschrift zu Ehren Eberhard Königs 60. Geburtstag*, Mara Hofmann et Carolina Zöhl (éd.), Turnhout : Brepols, 2007, p. 217-226. Dominique Vanwijnsberghe signale également le cas d'Henri Ploumion, en apprentissage à Tournai à partir de mai 1466, que l'on retrouve comme historieur à Paris en 1488 ; voir Vanwijnsberghe (Dominique), « *Moult bons et notables* », *L'enluminure tournaisienne à l'époque de Robert Campin (1380-1430)*, Turnhout : Brepols, 2012 (Low Countries Series, 12), p. 260-261.

³²⁹ *Livre d'heures de Dunois* (note 118). Sur les motifs flamands dans l'œuvre du Maître de Dunois (Jean Haincelin ?), voir encore Reynaud (Nicole), « Les Heures du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440 », *Revue de l'art*, 126 (1999), p. 23-35 ; Lorentz dans Avril, 2003, p. 38-49 où l'auteur cite Salvesen (Britt), « Jan van Eyck's Virgin and Child with Chancellor Rolin as a Source for others Painters », mémoire inédit, Londres, Courtauld Institute of Art, 1990, p. 8-11 et Châtelet, 2008, p. 12-73.

³³⁰ *Heures de Louis d'Anjou, bâtard du Maine* (note 60).

indice laisse penser que le Maître de Jeanne de France a délibérément combiné l'apport fouquettien avec une seconde source flamande dans le dessin de la Vierge en pâmouison du *Missel des Carmes* : le peintre, s'appuyant sur deux compositions différentes, duplique maladroitement le personnage de saint Jean l'évangéliste (ill. 33). L'apôtre apparaît une première fois à l'extrême gauche, en retrait des saintes femmes. L'origine fouquettienne est ici indubitable, le jeune évangéliste et les saintes, aux tissus serrés autour de visages levés vers la croix, sont repris de la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier* (ill. 34). Le saint apparaît une seconde fois au premier plan, à gauche de la Vierge Marie s'évanouissant. Les modèles font cette fois-ci écho à un dessin du répertoire de Rogier van der Weyden. Le *Diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon* montrant sur deux panneaux cintrés la duchesse, accompagnée de saint Jean-Baptiste, agenouillée en prière devant une Vierge à l'Enfant face à la Crucifixion en est une déclinaison remarquable³³¹ (ill. 35). Nous allons le voir, ce motif vient témoigner de l'attrait du Maître de Jeanne de France, à la fin des années 1470, pour des dessins et des modèles venus du Nord dont il a probablement pris connaissance par le réseau professionnel qu'il s'est créé au fil des années et pas nécessairement par le biais de Jean Fouquet.

³³¹ *Diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon*, Chantilly, musée Condé, PE 107-108, 1450-1470 ; voir en dernier lieu Deldicque (Mathieu), « Un tableau flamand pour une princesse française », *Bulletin du musée Condé*, 69 (Septembre 2012), p. 2-7.



Ill. 33. Maître de Jeanne de France, *Missel des Carmes*, Princeton, University Library, Garrett Ms 40, f. 103v, Vierge en pâmoison (détail de la Crucifixion), vers 1476-1477

Ill. 34. Jean Fouquet, *Heures d'Étienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, Ms 71, Crucifixion, vers 1452-1460

Ill. 35. Entourage de Rogier van der Weyden (?), Vierge en pâmoison, détail du *Diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon*, Chantilly, Musée Condé, PE 107-108, vers 1460 ?

Rogier van der Weyden, le Maître du Smith-Lesouëf 30 et le Maître de Jeanne de France

Trois tableaux peints par le bruxellois Rogier van der Weyden permettent d'éclairer l'impact de la peinture flamande sur les peintres dans la vallée de la Loire dont le Maître de Jeanne de France. Le premier tableau, une *Descente de Croix*, fut commandé au milieu des années 1430 par la corporation des arbalétriers de la ville de Louvain³³² (fig. 136). Le second est un triptyque conservé à Vienne, peint au début des années 1440,

³³² *Descente de croix*, Madrid, Museo del Prado, inv. 2825, vers 1435 ; voir en dernier lieu *Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares*, Lorne Campbell (dir.), Madrid : Museo Nacional del Prado, 2015, cat. 1, p. 74-81.

dont le panneau central représente la *Crucifixion*³³³ (fig. 137). À la même époque, Rogier van der Weyden termine *L'autel du Saint-Sacrement* ou *Retable dit des sept sacrements* commandé par Jean Chevrot³³⁴ (fig. 138). Ces trois peintures vont considérablement influencer le travail du Maître du Smith-Lesouëf 30, peintre ayant travaillé en collaboration avec le groupe Jouvenel et qui a participé avec le Maître de Jeanne de France à la réalisation des *Heures dites de Marie Stuart*³³⁵. Dans la *Crucifixion* (f. 136v) du *Missel à l'usage de Nantes*, le Maître de Smith-Lesouëf 30 retranscrit l'attitude bouleversée de Marie Madeleine agenouillée au pied de la croix, les mains jointes au-dessus de la tête de la *Descente de Croix* du Prado, reprend la silhouette élancée du Christ au périzonium soulevé par le vent³³⁶ et le détail de la tête relevée en arrière de saint Jean l'évangéliste du triptyque de Vienne³³⁷, et s'inspire de la Vierge en pâmoison de *L'autel du Saint-Sacrement*³³⁸ (fig. 136-139). L'association de ces éléments rogériens n'est pas

³³³ *Triptyque de la Crucifixion*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv.901, vers 1439-1445

³³⁴ *L'autel du Saint-Sacrement* ou *Retable dit des Sept sacrements*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, vers 1440-1445 ; voir Rogier van der Weyden ..., 2009, cat. 81, p. 528-534.

³³⁵ En 1993, François Avril est le premier à tirer des parallèles entre la peinture du Maître du Smith-Lesouëf 30 et la peinture de Rogier van der Weyden ; voir Avril, 1993, cat. 55, p. 113-114 et Avril, 2003, p. 169-173.

³³⁶ Le Christ du triptyque de Vienne est abondamment repris par l'entourage de Rogier van der Weyden : *Triptyque Abegg*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv.14.2.63, vers 1439-1445 (voir une reproduction, voir Friedländer (Max Julius), *Die altniederländische Malerei*, 14 vol., Berlin : Cassirer, 1924-1937, II, p. 134) ; *Retable Lamberti* (détail de la *Crucifixion*), Lüneburg, église Saint-Nicolas, v.1447 ; Maître de Dreux Budé (André d'Ypres ?), *Triptyque de la Crucifixion*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, inv. 79.PB.177, avant 1450 ; *Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris, Musée du Louvre, commencé en février 1449 - vers 1455 ; *Crucifixion*, Philadelphie, Museum of Art, The John G. Johnson Collection 1917, inv.335-336, vers 1463-1464 (Friedländer, 1924-37, II, p. 33) et *Crucifixion*, Madrid, Museo del Prado, legs Bloch n.31, inv.2.663, vers 1475-1485 (Friedländer, 1924-37, IV, p. 54, ill. 50).

³³⁷ Travier, 2005, p. 275n32.

³³⁸ La Vierge en pâmoison connaît une immédiate et forte renommée dans l'entourage de Rogier van der Weyden comme le laisse penser plusieurs œuvres encore : *Vierge en pâmoison*, huile sur panneau, Louvain, M Collectie, inv. s/85/w, vers 1441-1443 ; *Crucifixion du Parlement de Paris* (note 331) ; *Crucifixion* (note 58), f. 136v ; *Diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon* (note 328) ; *Descente de Croix*, Munich, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1398, 3^{ème} quart du XVe siècle (Friedländer, 1924-37, II, pl. 111, ill. 95) ; *Suiveur (?)* de Rogier van der Weyden, *Crucifixion*, Madrid, Museo del Prado, inv.1886, huile sur panneau, premier quart du XVIe siècle ou encore *Pâmoison de la Vierge*, sculpture en noyer, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, inv. V. 223 (vers 1440-1445 (?)) ou 1470-1480 (?) ; voir Rogier van der Weyden ..., 2009, cat.82, p. 535 pour la datation). Les occurrences dans l'enluminure flamande sont également nombreuses ; voir Vanwijnsberghe (Dominique), « Les Heures de Charles Le Clerc », *Art de l'enluminure*, 43 (Déc. 2012 / Janv.-Fév. 2013), p. 14 et 43. L'auteur parle d'une « composition en vogue, dont on trouve un écho dans le fameux *Livre de prières de Turin* (autrefois Turin, Biblioteca Nazionale, Ms K. IV. 29, f.36) et, plus tard, chez des peintres tels que Robert Campin et Rogier van der Weyden ». Signalons également la reprise du motif par Liévin van Lathem, *Livre de prières de*

l'apanage du Maître du Smith-Lesouëf 30 ; elle se voit à la même époque dans la Crucifixion (f. 90) d'un livre d'heures peint par le Maître de Dunois (Jean Haincelin ?) et dans un tableau de la *Crucifixion* peint par un imitateur de Rogier van der Weyden dans le premier quart du XVI^e siècle³³⁹.

Les emprunts du Maître du Smith-Lesouëf 30 à l'art flamand se poursuivent avec certains personnages du groupe des soldats romains à la droite du Christ dans la Crucifixion du missel nantais. Le centurion et le soldat au pied de la croix sont comparables à ceux de la Crucifixion (f. 66v) des *Heures de Catherine de Clèves* et d'une *Crucifixion* peinte par Gérard David³⁴⁰ (fig. 140 et 141). Ces trois œuvres s'appuient sur une source commune pour le dessin du centurion coiffé à l'oriental et pour celui du soldat romain vu de profil, portant un casque pointu et vêtu d'un pourpoint échancré laissant apparaître sa cuisse et de hautes bottes doublées de fourrure. Plusieurs auteurs ont avancé l'idée que le groupe de personnages placés à la droite du Crucifié a été dessiné par un grand peintre flamand – Robert Campin et Jan van Eyck étant fréquemment cités – mais dont l'œuvre est perdue³⁴¹. Au risque de rendre la discussion plus complexe encore, les nombreuses reprises de motifs rogériens par le Maître du Smith-Lesouëf 30 (et de nombreux suiveurs de Van der Weyden) pourraient faire croire que les modèles du centurion et du soldat romain sont issus du répertoire du peintre bruxellois.

Philippe le Bon, Paris, BnF, N.a.f. 16428, vers 1461-1467, f. 83, Crucifixion ou Peintre dit « Monogrammiste IM », *Crucifixion*, New-York, MoMA, the Robert Lehman collection, 1975.1.2475, Pays-Bas du Sud, Gand (?), vers 1480.

³³⁹ *Livre d'heures à l'usage de Paris*, Londres, British Library, Add. 35312 et la *Crucifixion* du Prado (note précédente) ; voir Friedländer, 1924-37, II, pl. 108, ill. 91 et *Rogier van der Weyden ...*, 2009, cat. 66, p. 476-477.

³⁴⁰ *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 945, vers 1440, f. 66v, Crucifixion ; sur le manuscrit voir en dernier lieu Dückers (Rob) et Priem (Ruud), *The Hours of Catherine of Cleves : Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*, New York : Abrams Books, 2010, et Gérard David, *Crucifixion*, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 125 (1928.3), vers 1475-1480.

³⁴¹ La question de l'artiste à l'origine de ces modèles reste ouverte. Erwin Panofsky rapproche les deux personnages d'une œuvre perdue de Robert Campin, alors que la notice du tableau de Gérard David, rédigée à l'occasion de l'exposition *The Road to Van Eyck* propose d'y voir une composition d'esprit eyckienne ; voir Panofsky (Erwin), *Les primitifs flamands*, Paris : Hazan, 2003, p. 198, p. 319-322 et p. 471-472 ; Dückers et Priem, 2009, cat. 59, p. 260-261 ainsi que *The Road to Van Eyck*, Stephan Kemperdick et Friso Lammertse (dir.), Rotterdam : Museum Boijmans van Beuningen, 2012, cat. 87, p. 305-306.

François Avril a signalé une autre référence au milieu flamand dans les autres manuscrits peints par le Maître du Smith-Lesouëf 30. Il reprend dans deux livres d'heures³⁴² un dessin de saint Christophe dont le modèle a été inventé par Jan van Eyck³⁴³ (fig. 142-144). Le coloris plus sombre, qui ne s'appuie pas sur les jeux de lumière des vêtements, et le goût pour la représentation minutieuse des choses trahissent pour l'auteur « un tempérament néerlandais » et le style « de l'un de ces artistes du milieu eyckien que semble avoir particulièrement prisé René d'Anjou »³⁴⁴. Le dessin aux plis cassés se rapproche de la technique flamande alors que la palette fraîche et claire répond à des codes plutôt français. La représentation attentive du paysage, l'énergie et la légèreté des étoffes soulevées par le vent, le soin porté à la réverbération de la lumière sur les parois en verre du globe terrestre sont pour l'auteur les signes indubitables d'une connaissance des œuvres eyckiennes. Un passage du Maître du Smith-Lesouëf 30 dans un atelier flamand – à Tournai ou Bruxelles – serait même envisageable, compte tenu de ses références à Robert Campin, Jan van Eyck et à Rogier van der Weyden. Le Maître du Smith-Lesouëf 30 s'avère être un personnage clef dans les transferts de motifs iconographiques flamands vers la Loire au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. L'enlumineur ferait-il partie de ces artistes septentrionaux installés durablement dans cette région, à l'instar de Conrad et Henri de Vulcop, Barthélémy d'Eyck et Coppin Delf, peintres au service des rois Charles VII, René d'Anjou et Louis XI ?

³⁴² *Heures à l'usage de Rome* (note 96), f. 34v et *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64), f. 224.

³⁴³ Suiveur de Jan van Eyck, *Saint Christophe*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20664, après 1470 d'après le filigrane ; voir en dernier lieu *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530*, Till-Holger Borchert (dir.), Vanves : Hazan, 2010, n° 30 (notice de Till-Holger Borchert). En 1993, François Avril signale la présence d'un enlumineur qu'il définit alors comme « étranger au milieu artistique local » pour la miniature de saint Christophe (f. 224) et, avec quelques réserves, à la miniature de la Mise en croix (f. 314) du *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64) ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 67, p. 131-132. Dix ans plus tard, en 2003, l'auteur réitère ses doutes quant à l'attribution de la mise en Croix mais attribue les miniatures de saint Christophe, qu'il compare au dessin Eyckien conservé au Louvre, à celui qu'il appelle désormais le Maître du Smith-Lesouëf 30 ; voir Avril, 2003, p. 173.

³⁴⁴ Avril, 1993, p. 131.

La Vierge s'évanouissant sous les regards de saint Jean et des trois Marie apparaît donc dans l'œuvre du Maître du Smith-Lesouëf 30 et dans celle du Maître de Jeanne de France ; le dessin tirant sa probable origine du retable des *Sept Sacrements* de Rogier van der Weyden (fig. 138). Dans ce tableau, Marie, jambes légèrement fléchies, tombe en arrière dans les bras du jeune évangéliste qui la maintient en passant ses mains sous les bras et en équilibrant le corps contre ses jambes. Sa tête est entourée d'une guimpe blanche et les plis de sa robe – d'un bleu uni – s'étalent devant elle. La Vierge en pâmoison peinte par le Maître de Jeanne de France dans le *Missel des Carmes* de Princeton porte un manteau aux plis longilignes, descendant en une courbe sinueuse ; elle fait écho de façon plus frappante encore au diptyque rogérien peint pour Jeanne de France et conservé à Chantilly où le tissu bleu couvre la tête et où les plis de la robe s'étalent de façon similaire³⁴⁵ (ill. 33 et 35). Ce tableau aurait pu retenir l'attention du Maître de Jeanne de France lorsqu'il a livré l'exemplaire enluminé *Des Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace commandé par la duchesse³⁴⁶. D'autres occasions auraient pu être propices à la découverte de ce motif flamand, sans que le passage ne se fasse par le biais de Jean Fouquet, le Maître du Smith-Lesouëf 30 ayant pu jouer le rôle d'intermédiaire. Plusieurs occasions semblent avoir permis des échanges entre les deux peintres. D'autres occasions auraient pu être propices à la découverte de ce motif flamand sans que le passage ne se fasse par le biais de Jean Fouquet, le Maître du Smith-Lesouëf 30 ayant pu jouer le rôle d'intermédiaire. Dans les années 1460, ce dernier et le Maître de Jeanne de France coopèrent dans les *Heures dites de Marie Stuart*. Par ailleurs, le disciple de Fouquet a connu les enluminures du *Missel à l'usage de Nantes* peint par le groupe Jouvenel car il reprend la mise en page de la Présentation de la Vierge au temple pour composer celle du *Missel des Carmes* de Princeton (fig. 128 et 132). À cette occasion, il a

³⁴⁵ *Diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon* (note 328).

³⁴⁶ *Des Cas des nobles hommes et femmes* (note 27).

pu découvrir la miniature rogérienne de la Crucifixion (f. 136v) exécutée dans le même manuscrit par le Maître du Smith-Lesouëf 30 (f. 136v ; fig. 139).

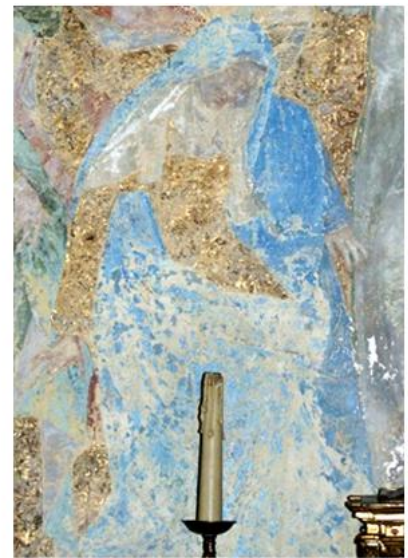
Le Maître du Smith-Lesouëf 30, le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay et le Maître de Jeanne de France

La Vierge en pâmoison peinte par le Maître du Smith-Lesouëf 30 dans le missel nantais ne reprend pas exactement le modèle de Rogier van der Weyden (ill. 37 et fig. 138-139). Marie, cherchant appui les bras fléchis et les mains écartées, tombe dans les bras de ses sœurs. Elle porte une robe violette aux reflets dorés et poignets galonnés. Un manteau bleu, au revers doré, recouvre l'ensemble. L'adoucissement des tonalités et du fléchissement du corps de la Vierge par rapport au modèle rogérien s'observe également dans le personnage de Marie Madeleine. La filiation entre modèle et copie est donc avérée, mais garde une certaine distance. La solution adoptée par le Maître du Smith-Lesouëf 30 se retrouve à plusieurs reprises dans la production de l'enlumineur parisien Maître de Jean Rolin, surtout dans la Crucifixion (f. 183v) du *Missel de Jean Rolin* peint dans les mêmes années que le missel nantais³⁴⁷ (ill. 36 et 37). Les coloris et drapés sont différents, mais le dessin des deux Vierges est très proche, bras fléchis, mains écartées et cherchant à prendre appui sur ses compagnons. Or, s'il exerce à Paris, le Maître de Jean Rolin fut formé dans un milieu au fait de la peinture flamande³⁴⁸. Le commanditaire du missel, le cardinal-archevêque d'Autun Jean Rolin, fils du chancelier Nicolas Rolin, fut le propriétaire de tableaux flamands de grande renommée, œuvres qui ont pu être admirées

³⁴⁷ *Missel de Jean Rolin*, Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms 517, vers 1450-1455, f. 183v, Crucifixion ; Avril et Reynaud, 1993, cat. 8, p. 40, reproduction p. 39.

³⁴⁸ Sur le peintre, voir Spencer (Eleanor P.), « L'Horloge de Sapience : Bruxelles, Bibliothèque Royale Ms. IV. 111 », *Scriptorium*, 17 (1963), p. 277-299 ; Plummer, 1982, cat. 82, p. 62 ; Sterling, 1990, tome II, p. 180-204 et Avril et Reynaud, 1993, p. 23, p. 36 et p. 38 et suivantes.

par « l'artiste favori » du cardinal-archevêque, à l'image des *Heures de Guillaume Rolin* où l'enlumineur reprend, inversé, le dessin de la *Vierge au chancelier Rolin* pour sa miniature de la Vierge à l'Enfant³⁴⁹. Au cours de sa carrière, le peintre collabore avec des artistes du cercle du Maître de Jouvenel et avec Jean Fouquet et, à ce titre, se présente lui aussi comme un artiste ayant servi de relais entre la peinture des Flandres et celle de la vallée de la Loire³⁵⁰.



Ill. 36. Maître de Jean Rolin, *Missel de Jean Rolin*, Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 517, f. 183v, Vierge en pâmoison (détail de la Crucifixion), vers 1450-1455

Ill. 37. Maître du Smith-Lesouëf 30, *Missel à l'usage de Nantes*, Le Mans, Bibliothèque municipale, Ms 223, f. 136v, Vierge en pâmoison (détail de la Crucifixion), vers 1450-1455

Ill. 38. Coppin Delf (?), Chapelle du château de Montreuil-Bellay (Anjou), Vierge en pâmoison (détail de la Crucifixion), décennie 1480

Trente ans après les miniatures des maîtres du Smith-Lesouëf 30 et de Jean Rolin, une version à l'identique apparaît sur un support différent et à une bien plus grande échelle. Elle fait partie de la Crucifixion peinte sur le mur du fond de l'oratoire du

³⁴⁹ *Heures de Guillaume Rolin*, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Rasn. Q. v. I, 9, vers 1455-1460, f. 104v ; Avril et Reynaud, 1993, cat. 11, p. 42-43. Nicole Reynaud précise encore que le livre d'heures destiné au frère de Jean Rolin est « construit à la mode flamande ».

³⁵⁰ Il réalise avec Jean Fouquet et le Maître de Dunois (Jean Haincelin ?) les *Heures de Simon de Varye* (note 202) et participe avec Jean Fouquet et le Maître d'Adélaïde de Savoie aux *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90).

château de Montreuil-Bellay situé en pleine vallée de la Loire entre Tours et Angers (ill. 38 et fig. 145). Le château et l'oratoire sont l'œuvre de Guillaume d'Harcourt, dont la générosité aux années 1480 a permis la construction de sa collégiale Notre-Dame, de la chapelle de l'hôpital Saint-Jean et de l'église Saint-Pierre³⁵¹.

Le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay : Coppin Delf ?

La qualité des peintures murales, vraisemblablement exécutées au cours de la première moitié des années 1480, invite Christine Leduc-Gueye à y voir le travail d'un grand artiste ayant également travaillé dans l'ancienne salle capitulaire de la collégiale du Puy-Notre-Dame située à huit kilomètres de Montreuil-Bellay car les motifs décoratifs se répètent d'un monument à l'autre³⁵². En s'appuyant sur des rapprochements stylistiques, l'auteur propose d'y voir la main de Coppin Delf, peintre d'origine flamande peut-être venu du comté de Hollande, d'après son nom³⁵³. Des faits historiques soutiennent l'hypothèse émise par l'auteur. Un document d'archives, publié une première fois en 1857, indique que Jourdain Dupeyrat, chanoine de Saint-Martin de Tours, passe à ses frais vers 1482 un marché avec Coppin Delf pour la décoration d'une chapelle de l'église³⁵⁴. Le chanoine Dupeyrat est également curé ou recteur de la collégiale du Puy-

³⁵¹ Trois études récentes ont été publiées sur la chapelle de Montreuil-Bellay. La première a été menée par Leduc-Gueye (Christine), *D'intimité, d'éternité, La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon : Lieux Dits, 2007, p. 140-147. L'auteur offre une courte analyse des peintures murales du château tirée d'un travail de thèse intitulée *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction d'Albert Châtelet, Strasbourg, Université Marc Bloch, 4 vol., 1999, t. 2, p. 183 et 638-652. Voir également Allais (Sylvanie), « Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay : un décor méconnu de la fin du XV^e siècle », *Archives d'Anjou*, n° 17, 2014, p. 60-69 ; l'article étant tiré d'un master inédit d'Histoire de l'Art, *Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire)*, sous la direction de Jean Guillaume, Paris, Université de Paris IV, 1995 et Gras, 2015¹.

³⁵² Leduc-Gueye, 2007, p. 31, 146 et 157.

³⁵³ Leduc-Gueye, 2007, p. 34 et p. 157n1-2. Elle précise que la peinture du Puy Notre-Dame représente une *Annonciation* de style flamand.

³⁵⁴ Lambron de Lignim (Henri), *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 9 (1857), p. 17-28. Je remercie vivement M. François Avril de m'avoir fait connaître ce document, réimprimé et enrichi par

Notre-Dame depuis, au moins, 1478³⁵⁵. Il est alors possible d'envisager que Jourdain Dupeyrat, lié par ses fonctions à Tours et au Puy-Notre-Dame, ait profité de sa rencontre avec Coppin Delf, lors du contrat passé pour un des édifices, pour lui proposer de mener à bien la décoration du deuxième. Les motifs de la collégiale du Puy-Notre-Dame se retrouvent à l'identique dans la chapelle de Montreuil-Bellay, ce qui suggérerait que les peintures des trois bâtiments ont été réalisées sous la direction de Coppin Delf. De surcroît, les documents d'archives retrouvés au XIX^e siècle indiquent que ce peintre réalise, sur une période allant de 1456 à 1488, des travaux en Anjou et en Touraine, induisant des séjours prolongés de l'artiste sur les terres de la vallée de la Loire et lui ayant permis de répondre à toutes ces commandes.

Une abondance de motifs flamands

Le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay utilise pour la *Crucifixion* un large panel de motifs iconographiques propres à la peinture flamande, qui viendraient confirmer leur attribution à Coppin Delf : corps tordus des deux larrons³⁵⁶, ange et diable venant chercher l'âme des crucifiés³⁵⁷, lance du centurion tenue par deux hommes dont l'un, Longin, reçoit une goutte de sang du Christ dans l'œil³⁵⁸ et phylactère reprenant les

Arnauld (Thomas), « Coppin Delf peintre des rois René d'Anjou et de Louis XI (1456-1482) », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (éd.), 12 vol., t. 4, Paris : J-B. Dumoulin, 1858-1860, p. 31-32 et p. 65-76, repris par Grandmaison (Charles de), *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, 1870, Paris : Dumoulin, p. 36-38.

³⁵⁵ Lambron de Lignim, 1857, p. 20.

³⁵⁶ Groupe Campin, *Le mauvais larron*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv.886, vers 1430 et la copie tardive d'après Robert Campin, *Déposition de croix*, Liverpool, Walker Art Gallery, vers 1460-1470.

³⁵⁷ L'ange et le démon, placés autour de la croix, renvoient à un motif iconographique apprécié par les peintres du Nord, signifiant l'avènement du Jugement dernier ; voir Hindman (Sandra), Levi D'ancona (Mirella), Palladino (Pia) et Saffiotti (Maria Francesca), *The Robert Lehman Collection, IV, Illuminations*, New York : The Metropolitan Museum of Art et Princeton : Princeton University Press, 1997, cat. 9, p. 76, n24-25.

³⁵⁸ Un choix iconographique à la mode dans l'atelier de Rogier van der Weyden ; *Ibid.*, cat. 9, p. 75-76, n22.

paroles du centurion à la mort du Christ³⁵⁹. Outre le motif de la Vierge en pâmoison, le choix de représenter un concert céleste, orchestré par des anges, sur les voûtes de la chapelle, souligne un peu plus l'allégeance du peintre à la peinture flamande. Sur la première voûte, les anges jouent principalement d'instruments à percussion et, sur la seconde, d'instruments à vent ou à cordes. Le peintre évite toute monotonie en diversifiant les positions des anges et en alternant le rouge et le vert des ailes sur un fond bleu étoilé. Ils interprètent l'*Ave regina caelorum* (ou *coelorum*), un motet à trois voix identifié par Geneviève Thibaut grâce aux partitions peintes sur les voûtains au-dessus du mur du chevet³⁶⁰. La partition apparaît dans l'œuvre du « Maître de la Légende de sainte Lucie » (Jan Fabiaen ?), dans celle de Colijn de Coter et/ou du « Maître au feuillage brodé », des peintres flamands ayant un temps gravité dans l'orbite de Rogier van der Weyden³⁶¹. Ces exemples appuient les hypothèses d'un peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay venu du Nord (Coppin Delf ?) et ayant peut-être connu la peinture de Rogier van der Weyden.

³⁵⁹ *Ibid.*, cat. 9, p. 76n28. L'image apparaît déjà vers 1420-1425 dans l'atelier bruxellois du Maître du retable de Hakendover avec le *Calvaire des tanneurs*, Bruges, cathédrale Saint-Sauveur, reproduction dans *Rogier van der Weyden ...*, 2009, p. 98, fig. 41. Parallèlement, il est intéressant de noter la reprise de ces phylactères, en langue vernaculaire, par l'atelier parisien du Maître de Bedford ; voir Reynolds (Catherine), Stratford (Jenny) et Jollet (Étienne), « Le manuscrit dit le Pontifical de Poitiers », *Revue de l'Art*, 84 (1989), p. 68n72 (61-80).

³⁶⁰ Thibault (Geneviève), « L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique », *Quadrivium*, Bd. 12, 1 (1971) p. 209-213.

³⁶¹ Maître de la légende de sainte Lucie (Jan Fabiaen ?), *Assomption*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1952.2.13, vers 1485-1500 ; Colijn de Coter ou Maître au feuillage brodé ?, *Triptyque Polizzi Generosa*, Polizzi Generosa (Sicile), église Sainte-Marie-des-Anges, début du XVIe siècle et Maître au feuillage brodé (au feuillage en broderie), *Vierge de majesté entourée d'anges*, Paris, musée du Louvre, département des peintures, Donation Grog-Carven, RF 1973-35, vers 1500. Sur les attributions au Maître au feuillage brodé, voir *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille, 23 et 24 juin 2005*, F. Gombert (éd.), avec la collaboration de C. Heck, D. Martens et J. Satkowski et l'aide de M.-P. Rose, Deauville : Librairie des musées, 2007, notamment p. 121-134, p. 173-183 et p. 366-367. Sur les correspondances entre le Maître au feuillage brodé et Rogier van der Weyden, voir Zdanov (Sacha), *Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et proposition d'identification*, Koregos, Revue multimédia des arts, sous l'égide de l'Académie Royale de Belgique, reporticle 76 (2013), <<http://www.koregos.be/fr/sacha-zdanov-quelle-identite-pour-le-maitre-de-la-legende-de-sainte-lucie-/detail-d-un-reporticle-sommaire/>>.

La présence de ce peintre venu du Nord (Coppin Delf ?) sur les terres de la vallée de la Loire a-t-elle directement participé, au même titre que le Maître du Smith-Lesouëf 30, à la pénétration de motifs flamands dans la peinture du Maître de Jeanne de France ? La perte des œuvres de Coppin Delf empêche toute analyse quant au transfert des motifs mais des comparaisons, anachroniques par rapport aux fresques de Montreuil-Bellay, peuvent effectivement se dresser avec l'œuvre du Maître de Jeanne de France. La scène du centurion s'adressant à un soldat à droite de la croix dans la Crucifixion du *Missel des Carmes* est proche de celle peinte à Montreuil-Bellay (fig. 146 et 147). Le peintre de la chapelle de Montreuil-Bellay (Coppin Delf ?) représente, sur une des parois, sainte Catherine sous les traits d'une femme dont la cambrure est fortement marquée (fig. 148). La taille fine lui gonfle la poitrine et les hanches souples valorisent son surcot luxueux. La longue silhouette de la sainte oblige le peintre à dessiner une épée dont la lame est démesurée afin d'atteindre le sol. Toutes ces caractéristiques se retrouvent sur la miniature de sainte Catherine (f. 165v) peinte par le Maître de Jeanne de France dans les *Heures de Lisbonne*³⁶² (fig. 149). La confrontation des images s'enrichit d'autres détails très précis, comme les pierres précieuses du corset, la doublure d'hermine, les plis des drapés tombant au sol, la gamme chromatique, l'utilisation de la couleur or imitant un tissu de brocart pour le fond et le cadre prenant la forme d'un arc en anse de panier supporté par des colonnes ; autant d'éléments qui font croire qu'un modèle commun a circulé entre les deux peintres.

Les quatre miniatures fouquettiennes du *Missel des Carmes* de Princeton prennent véritablement une place à part dans l'œuvre du Maître de Jeanne de France car elles témoignent des relations artistiques entretenues et des sources iconographiques utilisées tout au long de sa carrière. Les enluminures qu'il exécute dans le *Missel des Carmes* sont

³⁶² *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127).

également un formidable témoignage de la multiplicité des relations et du rapide degré d'enchevêtrement et de perméabilité des choix artistiques opérés par des peintres de formation et de culture différentes. Les contacts professionnels des artistes ligériens avec les enlumineurs de Paris, au fait des recherches plastiques menées par les peintres flamands, l'installation durable d'artistes flamands sur les terres de la vallée de la Loire et la circulation des manuscrits ont été autant de voies qui ont facilité le passage de motifs iconographiques flamands vers la vallée de la Loire, permettant à des artistes locaux comme le Maître de Jeanne de France de se familiariser avec la peinture du Nord. Ces contacts permettent des apports iconographiques nouveaux dans la peinture du Maître de Jeanne de France, ce que vient confirmer un dernier manuscrit connu du peintre, une version enluminée de *L'instruction d'un jeune prince* conservée à Baltimore.

***L'INSTRUCTION D'UN JEUNE PRINCE (GUILLEBERT OU HUGUES DE LANNOY),
BALTIMORE, WALTERS ART GALLERY, W. 308, VERS 1475-1480***

Quatre textes composent le manuscrit de la Walters³⁶³. Il s'ouvre avec *L'instruction d'un jeune prince* (f. 1-29v) suivi de plusieurs textes traitant de la manière de bien gouverner, *Le secret des secrets*, traité apocryphe attribué à Aristote (f. 31-64v), *Les enseignements de saint Louis à la reine de Navarre sa fille* (f. 65-66) et une *Lettre à Odo de Chateauroux* de Thibaut V de Champagne, roi de Navarre (f. 66-66v). Le début du titre « *De mul...* » écrit sur la marge supérieure du feuillet 67 peut faire penser que la rédaction d'un texte de Boccace (*De mulieribus claris* ?) a été un temps envisagée avant d'être abandonnée³⁶⁴.

³⁶³ *L'instruction d'un jeune prince* (Guillebert ou Hugues de Lannoy), Baltimore, Walters Art Gallery, W.308, vers 1475-1480 ; voir le catalogue des notices, cat. 2, p. 10-13.

³⁶⁴ Voir le catalogue des notices, cat. 2, p. 10-13.

Un commanditaire non identifié

Le commanditaire du manuscrit n'est pas identifié malgré la présence d'armes portées par un couple de sauvages, *de gueules à la fasce d'argent* (f. 1v, 6 et 32v). Il s'agit d'un repeint sur des armoiries plus anciennes (lisibles au f. 1v) qui se liraient *de gueules à trois* (choses rondes : rose ? pomme de pin ?) *d'or, posées 2 et 1, au chef d'argent* (avec un oiseau : une merlette ? une pie ?) *de sable* (fig. 150). Des armoiries assez proches sont peintes dans un livre d'heures de la Morgan Library enluminé par un proche du Maître de Coëtivy, enlumineur ayant exercé à Paris mais aussi à Troyes, en Champagne³⁶⁵ (fig. 151). Les deux manuscrits portent les lettres « J » et « B » reliées par des entrelacs, visibles dans l'exemplaire de Baltimore sur le tissu du lit à baldaquin et sur une tapisserie suspendue au mur (fig. 152-154). Toutefois, dans le manuscrit de la Morgan, les initiales sont reliées par un entrelacs et la devise *Et non autre* est placée sous le blason, deux éléments absents du Walters 308³⁶⁶. En prenant pour exact le rapprochement d'identité du commanditaire de ces deux manuscrits, les initiales « J » et « B » feraient référence aux prénoms du couple, par les prières à saint Jean l'évangéliste et à sainte Barbe et par la prière *Obsecro te* portant la formule « michi famulo tuo B » dans le livre d'heures de New-York³⁶⁷. Les commanditaires, Jean et Barbara, se seraient établis à Paris ou en Champagne et auraient été suffisamment fortunés pour faire appel à des peintres en vogue dans les milieux artistiques parisien et tourangeau.

³⁶⁵ *Livre d'heures à l'usage de Paris*, New-York, Pierpont Morgan Library, Ms Glazier 1 ; voir Plummer, 1982, cat. 53, p. 40-41, fig. 53a et 53b et Avril (François), Hermant (Maxence) et (Bibolet) Françoise, *Très riches heures de Champagne : L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*, Paris : Hazan, 2007, p. 138. Le rapprochement a été proposé par Nicole Reynaud dont le nom apparaît dans les prises de notes de Lilian Randall conservée à Baltimore.

³⁶⁶ Les sauvages soutenant le blason réapparaissent de façon différente dans le livre d'heures de la Morgan : l'homme sauvage porte le blason dans la marge gouttière du feuillet 81, la femme dans celle du feuillet 91v.

³⁶⁷ Plummer, 1982, p. 40.

Le texte de *L'instruction d'un jeune prince*

Le texte fut composé par Guillebert ou son frère Hugues de Lannoy au cours des années 1440, à la demande du duc de Bourgogne Philippe le Bon pour son fils Charles le Téméraire³⁶⁸. L'exemplaire illustré le plus ancien est une copie rédigée avant 1467 pour Philippe le Bon³⁶⁹. L'histoire relate les aventures d'un vaillant chevalier des Marches de Picardie ayant été jeté par la tempête sur les côtes de la Norvège. Il y découvre un manuscrit contant l'histoire du roi Ollerich qui, au seuil de la mort, transmet par écrit à son fils Rodolphe la doctrine, manière et pratique, qu'un bon prince se doit d'appliquer pour acquérir la grâce du Seigneur, la bonne renommée et l'amour de ses sujets – métaphore à peine voilée des désirs du duc de Bourgogne pour son fils Charles.

Trois miniatures par le Maître de Jeanne de France

Le manuscrit contient trois miniatures, deux illustrant le texte de *L'instruction d'un jeune prince* (f. 1v et 6) et la dernière (f. 32v) introduisant *Le secret des secrets* (fig. 152-154). Elles sont toutes trois encadrées par des bordures florales composées d'acanthes bleu et or, de fleurs en bouton ou écloses et de fruits, le tout enrichi par de courts rinceaux filiformes entourant parfois une boule d'or bruni, typiques de la région

³⁶⁸ Sur l'auteur, voir Sterchi (Bernhard), « Hugues de Lannoy, auteur de l'Enseignement de vraie noblesse, de l'Instruction d'un jeune prince et des Enseignements paternels », *Le Moyen Âge*, 110 : 1 (2004), p. 79-117 et Visser-Fuchs (Livia), « The manuscript of the *Enseignement de vraie noblesse* made for Richard Neville, earl of Warwick, in 1464 », *Medieval Manuscripts in Transition : Tradition and Creative Recycling*, Geert H. M. Claassens et Werner Verbeke (éd.), Louvain : PUL, 2006 (Mediaevalia Lovaniensia. Series I, Studia, 36), p. 348-355 (p. 337-362).

³⁶⁹ *L'instruction d'un jeune prince*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (KBR), Ms 10976, vers 1452-1460 ; voir Bousmanne (Bernard) et Thierry Delcourt (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1492*, Ilona Hans-Collas, Pascal Schandel, Céline van Hoorebeeck et Michiel Verweij (éd.), Paris : BnF et Bruxelles : KBR, 2010, cat. 26 p. 197-198 (notice de Gregory Clark).

tourangelle³⁷⁰. En 1982, John Plummer attribuait les trois miniatures du Walters 308 à l'entourage de Jean Fouquet, les comparant à un exemplaire des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*³⁷¹. L'auteur remarquait encore que la décoration secondaire était similaire à celle *Des cas des nobles hommes et femmes* destiné à Jeanne de France, duchesse de Bourbon, détail qui rapproche un peu plus le manuscrit du maître éponyme. D'autres indices corroborent l'attribution des miniatures au Maître de Jeanne de France. Le dessin des personnages présente des affinités stylistiques avec des modèles peints par l'enlumineur, dans les vêtements choisis et dans les attitudes adoptées. Ainsi, le modèle du prince Rodolphe des feuillets 1v et 6 est très proche du dessin de l'homme accompagné d'un ange dans *Le livre des anges* (f. 27) de la British Library (fig. 152-153 et 155). Les personnages, identiques, montrent un visage aux traits similaires, travaillé par une multitude de petites touches. La paume de la main est présentée avec le pouce écarté, les autres doigts étant tendus et serrés. Les cheveux sont peints sur un fond uni sur lequel sont placées de petites touches en virgule d'une tonalité plus sombre, le tout relevé par la couleur or. Les deux personnages sont vêtus de la même robe resserrée à la taille, à plis gironnés, et bordée de fourrure. Les sources iconographiques utilisées par l'enlumineur viennent confirmer l'attribution au Maître de Jeanne de France et nous offrent un merveilleux témoignage des échanges fructueux entre différents foyers d'enlumineurs exerçant à cette époque.

³⁷⁰ Legaré (Anne-Marie), *Le Pèlerinage de Vie humaine en prose de la Reine Charlotte de Savoie*, Ramsen : Tenschert, 2004 (Illuminationen. Studien und Monographien, 6), p. 204-205 et ill. 47.

³⁷¹ Plummer, 1982, p. 50 ; *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213), f. 1421, La miniature de ce manuscrit montrant Louis XI présidant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel a fait l'objet de plusieurs reprises qui interdisent aujourd'hui toute analyse stylistique fiable ; voir Avril, 2003, p. 260 et ill. 1.

La miniature du *Secret des secrets*

Troisième et dernière miniature du manuscrit, un docteur conseillant la lecture des œuvres d'Aristote (f. 32v) introduit le texte du *Secret des secrets* (fig. 154). Cette miniature souligne la formation fouquettienne du peintre par l'usage abondant de motifs Renaissance. La pièce où siègent les docteurs est une galerie couverte d'une voûte en berceau en bois supportée par des murs de pierres grises scandés de colonnes de marbre vert aux chapiteaux antiquisants. Sur la droite, la galerie s'enfonce brusquement par un angle à quatre-vingt-dix degrés. La structure architecturale se retrouve dans les Annonciations de deux livres d'heures peints par le Maître du Boccace de Munich et par un disciple fouquettien (le jeune Jean Poyer ?)³⁷² (fig. 156). Ce choix de mise en page fut aussi très apprécié de Guillaume Piqueau qui l'utilisa au moins à deux reprises³⁷³ (fig. 157). Là encore, l'image devait être consignée dans un carnet à dessin qui a été mis à disposition des enlumineurs et réinterprétés par ceux-ci en fonction de leurs besoins.

Les deux miniatures de *L'instruction d'un jeune prince*

La question des sources iconographiques pour les deux miniatures illustrant le texte de *L'instruction d'un jeune prince* est un bel exemple de la complexité des transferts iconographiques entre centres artistiques distincts travaillant dans des zones géographiques et politiques parfois fort éloignées. La première, précédant le prologue de

³⁷² *Heures de Louis Malet de Gravelle* (note 123) et *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Paris, BnF, Latin 13305, f. 15, vers 1470 ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 42, p. 358-361. Sur l'hypothèse d'une attribution au jeune Jean Poyer, voir Hofmann (Mara), « L'héritage de Jean Fouquet dans l'œuvre de Jean Poyer », *Dossier de l'art*, 94 (mars 2003), p. 71 (p. 58-71) et *Tours 1500 ...*, 2012, p. 246. Sur le peintre, voir en dernier lieu « Jean Poyer » dans *Tours 1500 ...*, 2012, p. 243-246 (Mara Hofmann) et les notices 62 à 70 et 110-111.

³⁷³ *Tristan en prose* de Genève, BGE, fr. 189, f. 73v et *Missel* (note 22), f. 322v et dans une moindre mesure f. 74.

l'œuvre (f. 1v), montre le roi Ollerich dans son lit face à un groupe de personnes (fig. 152). La seconde (f. 6) montre la scène de dédicace de l'ouvrage au commanditaire (fig. 153). Deux manuscrits flamands constituent le point d'ancrage pour comprendre les compositions du Maître de Jeanne de France. Le premier, aujourd'hui conservé à l'Arsenal et dont la réalisation par le peintre flamand Jean Hennecart peut être datée entre le 3 juillet 1468 et le 20 septembre 1470, fut destiné au duc de Bourgogne Charles le Téméraire³⁷⁴. Le second, également peint – ou supervisé – par Jean Hennecart, était destiné à Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuse, et montre de grandes similitudes avec celui de l'Arsenal, à tel point qu'il est aujourd'hui présenté comme un doublon dès l'origine³⁷⁵.

De par son style plus tardif pointant vers les années 1475-1480, la version peinte par le Maître de Jeanne de France ne peut pas être donnée comme contemporaine des deux exemplaires réalisés par Jean Hennecart autour de 1468-1470. Toutefois, Scot McKendrick constate que les compositions créées par ce dernier réapparaissent dans l'exemplaire de Baltimore et dans un autre ayant appartenu à la S.M.A.F., manuscrits que le style pictural rattache pourtant à la lointaine vallée de la Loire³⁷⁶. Selon l'auteur, plusieurs facteurs peuvent expliquer l'étonnante et rapide diffusion des modèles de Jean Hennecart vers la Touraine. Il s'appuie dans un premier temps sur l'exemplaire ayant

³⁷⁴ *L'instruction d'un jeune prince*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 5104, vers 1468-1470 ; voir Kren (Thomas) et Mc Kendrick (Scot), avec des contributions de Maryan W. Ainsworth, Mari-Tere Alvarez, Brigitte Dekeyser, Richard Gay, Élisabeth Morrison et Catherine Reynolds, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles et Londres : Oxford University Press, 2003, cat. 56, p. 234-237 et Bousmanne et Delcourt, 2010, cat. 30, p. 209.

³⁷⁵ *L'instruction d'un jeune prince*, Paris, BnF, Français 1216 ; voir Schandel (Pascal) et Hans-Collas (Ilona), avec la collaboration de Hanno Wijsman et les conseils scientifiques de François Avril, *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux, vol. I : Louis de Bruges*, Paris : BnF et Turnhout : Brepols, 2009, cat. 20, p. 86-89 et Bousmanne et Delcourt, 2010, cat. 31, p. 208 et 209-211.

³⁷⁶ *Le chevalier délibéré* (Olivier de la Marche) et *L'instruction d'un jeune prince* (Hugues ou Guillebert de Lannoy), ancienne collection de la Société des Manuscrits des Assureurs Français (S.M.A.F.), cote Ms 80-11, vers 1475-1480 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 79a, p. 155 et Lebigue (Jean-Baptiste), Garel (Michel) et Courvoisier (Dominique), *Manuscrits du Moyen Âge et manuscrits littéraires modernes : la collection de la Société des manuscrits des assureurs français*, Paris et Luçon : Impr. Drapeau-graphic, 2001, p. 80-86 et p. 329, notice de Jean-Baptiste Lebigue). Les miniatures en pleine page de *L'instruction d'un jeune prince* ont été enluminées par le Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum* ; voir notes 99 à 103.

appartenu à la S.M.A.F., commandé par Bernard de Béarn, bâtard de Comminges († 1497), pour François Phébus, comte de Foix († 1483), peu avant l'élévation du comte au titre de roi de Navarre en 1479. McKendrick avance l'hypothèse que Bernard de Béarn, appréciant les textes en vogue à la cour de Bourgogne, aurait pu, par ses choix littéraires, introduire certains textes et motifs flamands sur les terres de Louis XI. La seconde hypothèse se construit autour des similitudes iconographiques découvertes entre les exemplaires affiliés au milieu bourguignon et ceux de la vallée de la Loire. Les copies faites par les artistes tourangeaux montrent des similitudes mais aussi des différences avec les modèles inventés par le peintre Jean Hennecart. Ces variations amènent l'auteur à suggérer que les images d'un troisième manuscrit flamand, aujourd'hui perdu, aurait pu être accessible aux enlumineurs tourangeaux par le ralliement d'un courtisan des ducs de Bourgogne pour la cour du roi de France Louis XI, avant ou après la mort de Charles le Téméraire en 1477³⁷⁷. De nouveaux éléments peuvent se greffer à l'analyse menée par McKendrick. Le texte de *L'instruction d'un jeune prince* connut un succès rapide dans la vallée de la Loire. Jeanne de France, duchesse de Bourbon, en acquiert un exemplaire – non illustré – copié à Amboise dès février 1469³⁷⁸. Son époux et mécène le duc Jean II de Bourbon, soucieux de maintenir des relations diplomatiques tant avec la cour de Bourgogne qu'avec celle du roi de France, se présente comme un des relais de la diffusion du texte de *L'instruction d'un jeune prince*, même si nous ne conservons pas de trace d'un manuscrit enluminé dans sa bibliothèque. Rejoignant l'hypothèse de Scot McKendrick, nous pensons qu'il est possible qu'un manuscrit, écrit et enluminé sur les

³⁷⁷ *Illuminating the Renaissance...*, 2003, p. 237.

³⁷⁸ *La loy salicque, première loy des François* (Guillaume Cousinot) ; *Audite Celi* (Jean Jouvenel des Ursins) et *L'instruction d'un jeune prince* (Guillebert ou Hughes de Lannoy), Paris, BnF, Français 5056, copie datée de 1469 par l'ex-libris de Jeanne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne, contesse de Clermont, de Forez et de L'Isle en Jordan, et dame de Beaujeu. Escript et perachevé en la ville d'Amboise, le septiesme jour de fevrier, l'an de grace mil CCCC soixante et neuf ». Signé : « T. Gontart ».

terres bourguignonnes, ait pris rapidement place au sein d'une bibliothèque d'un membre proche de la cour de France.

Les sources iconographiques du Maître de Jeanne de France

Les miniatures du Maître de Jeanne de France montrent de fortes similitudes avec l'exemplaire peint par Jean Hennecart conservé à l'Arsenal et plus encore avec celui peint pour Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuse, reprenant de ce dernier le format carré des miniatures, alors que, dans le manuscrit de l'Arsenal, elles comportent un sommet cintré (fig. 152-153, 158 et 159). Les correspondances avec le manuscrit de Louis de Bruges s'enrichissent des initiales « LL » inscrites sur le haut du baldaquin et sur le carrelage de la chambre (fig. 159). Absentes du manuscrit de l'Arsenal (fig. 158), les initiales « J & B » du Walters 308 abondent sur le tissu du lit à baldaquin (fig. 152) et ornent la tenture dépliée dans la scène de la remise du manuscrit au commanditaire (fig. 153). Certes, les membres de la cour du roi Ollerich sont présents dans le manuscrit de Baltimore (fig. 152) et de l'Arsenal (fig. 158) et ont disparu dans le livre de Louis de Bruges (fig. 159) mais la référence au manuscrit de Louis de Bruges est à nouveau patente dans le modèle du jeune prince, debout au centre de la pièce et tendant la main vers un homme agenouillé sur sa gauche, et dans celui de l'homme à la canne, la main droite portée sur la poitrine (fig. 152 et 159). Par certains aspects, le Maître de Jeanne de France s'éloigne des deux manuscrits bourguignons : il réaménage quelque peu la chambre du roi et supprime le paysage avec loggia à l'arrière-plan dans la scène de dédicace au profit d'une salle d'intérieur (fig. 152-153 et 158-160). Ces variations par rapport aux modèles peints par le flamand Jean Hennecart appuieraient l'idée avancée par Scot McKendrick qui suppose l'existence d'un troisième manuscrit ayant circulé sur les terres du roi Louis XI. Ce

manuscrit aurait pu offrir aux enlumineurs de la vallée de la Loire des mises en page légèrement différentes de celles actuellement connues sur lesquelles ils se seraient appuyés pour leurs compositions.

La miniature de la *Scène de dédicace* : entre Flandres, Paris et Tours

L'analyse approfondie de la scène de dédicace du manuscrit de Baltimore, qui montre l'auteur remettant son ouvrage au jeune prince devenu roi suite à la mort de son père, ne laisse pas de surprendre. Le Maître de Jeanne de France reprend ici les modèles fournis par le flamand Jean Hennecart pour le dessin du jeune roi (fig. 153 et 160). Celui-ci est vêtu d'une robe de velours serrée à la taille, doublée de fourrure sur les manches et le col, et porte un haut chapeau. Le peintre s'appuie encore sur le modèle de son confrère pour le personnage placé juste en retrait mais, nous l'avons vu, ne retient pas la vue détaillée du jardin avec loggia de Coudenberg, finement détaillé à l'arrière-plan des miniatures de Jean Hennecart³⁷⁹. Le Maître de Jeanne de France remplace la loggia, que l'on pouvait admirer depuis les fenêtres du palais ducal de Bruxelles, par une salle à demi fermée par un mur en pierres de taille. De façon étonnante, le mur est percé d'une fenêtre à meneaux, similaire à celle peinte dans la miniature de l'exemplaire ducal qui introduit le traité portant sur *Les Enseignements paternels*, second texte du manuscrit de l'Arsenal (Ms 5104, f. 66)³⁸⁰.

Au milieu de la pièce, l'auteur et les membres de la cour qui entourent le roi sont tirés d'un tout autre répertoire iconographique. Le modèle de l'écrivain, agenouillé de

³⁷⁹ Sur les miniatures montrant un édifice du jardin de Coudenberg (Arsenal, Ms 5104, f. 14 et Paris, BnF, Français 1216, f. 18), voir Schandel (Pascal), « Jean Hennecart, premier peintre du jardin du Coudenberg », *Revue de l'art*, 139 (2002), p. 37-50 ; Schandel et Hans-Collas, 2009, p. 88 et Bousmanne et Delcourt, 2011, p. 209.

³⁸⁰ Simple coïncidence iconographique ? Ce type de fenêtre à meneaux n'apparaît à aucun moment dans les autres miniatures connues du Maître de Jeanne de France.

profil et tendant le livre vers son maître, ainsi que les courts plis cassés qui apparaissent sur sa robe, renvoient au travail du Maître du Boccace de Munich pour la miniature de Jean de Berry et Laurent de Premierfait (f. 4) dans l'exemplaire du *Boccace* de Munich³⁸¹ (fig. 153 et 161). Le Maître de Jeanne de France, un temps formé par Jean Fouquet et ayant maintenu des contacts tout au long de sa carrière avec la ville de Tours, aurait pu croiser à plusieurs reprises l'épigone de Jean Fouquet, même si aucun manuscrit ne vient confirmer une éventuelle collaboration entre les deux hommes. Dans la miniature du Maître du Boccace de Munich, les courts plis cassés ne répondent pas au dessin habituel des peintres fouquettiens. D'après François Avril, l'épigone de Fouquet s'est à l'occasion éloigné des « plis en cascade harmonieusement fondus et arrondis », en vogue dans l'atelier fouquettien, pour peindre des plis cassés qui « cadrent tout à fait avec l'esthétique du Maître de Coëtivy » (Colin d'Amiens ?)³⁸². L'auteur confronte avec succès la scène de dédicace du Boccace (fig. 161) avec celle du parisien peinte pour le *Boèce* destiné à Dreux Budé (f. 1 ; fig. 162) et en tire un argument en faveur d'un séjour du Maître du Boccace de Munich à Paris dans l'atelier du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens ?)³⁸³. La mise en parallèle de la miniature peinte par le Maître de Jeanne de France avec celle du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens ?) révèle à cet égard des correspondances surprenantes. Les similitudes entre la miniature du Maître de Jeanne de France et celle du parisien sont encore plus étroites qu'avec celle du Maître du Boccace de Munich (ill. 39 et 40 et fig. 153 et 162).

³⁸¹ *Boccace* de Munich (note 18).

³⁸² Avril, 2003, p. 26. Sur l'identité du Maître de Coëtivy, voir note 325.

³⁸³ *Ibid.*, p. 26-28, ill. 21 et 23, p. 276 et 309. *De la consolation de la philosophie* (Boèce), Paris, BnF, Français 1098, vers 1465 ; Avril et Reynaud, 1993, cat. 25, p. 63.



Ill. 39a et b. (Images en couleur). Maître de Jeanne de France, *L'instruction d'un jeune prince*, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms W.308, f. 6, Membre de la cour et auteur agenouillé tenant son livre (détail de la scène de dédicace), vers 1475-1480

Ill. 40a et b. (Images en noir et blanc). Maître de Coëtivy, *De Consolatio Philosophiae* (Boèce, traduction de Jean de Meun), Paris, BnF, Français 1098, f. 1, Membre de la cour et auteur agenouillé tenant son livre (détail de la scène de dédicace), vers 1465

Le modèle de l'auteur et celui du personnage de droite pointant son doigt vers l'écrivain sont strictement identiques : même position corporelle, visages identiques, mains placées de la même façon, habits et plis des vêtements similaires, tout correspond, jusqu'au bras droit tendu appuyé autoritairement sur un bâton de commandement dans la miniature parisienne qui fait maladroitement place à un bras tendu dans le vide dans l'image de Baltimore. À l'extrême gauche, les visages et regards croisés des autres membres de la cour légèrement placés en retrait sont également rigoureusement identiques. Le Maître de Jeanne de France va jusqu'à transposer l'arc en anse de panier soutenu par une fine colonnette sur la gauche et la puissante colonne de marbre à droite qui courent le long du cadre de la miniature parisienne (fig. 153 et 162). L'extrême parenté des modèles choisis par le Maître de Jeanne de France avec ceux du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens ?) indique que le peintre a pu disposer de dessins exécutés par

l'enlumineur parisien³⁸⁴. L'absence dans la carrière du Maître de Jeanne de France de tout contact avec ce foyer artistique, à l'inverse du Maître du Boccace de Munich, confirmerait l'hypothèse avancée par François Avril à propos des relations établies entre le Maître du Boccace de Munich et le milieu parisien du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens ?) et prouverait qu'il a eu accès à ce répertoire par le biais de l'atelier tourangeau.

³⁸⁴ Les rapprochements s'enrichissent d'autres occurrences dont les variantes sont toutes tirées du répertoire coëtivien. Une variante assez voisine de la scène de dédicace du Boèce Fr. 1074 apparaît dans le *Tite-Live*, Paris, Bibliothèque de la chambre des députés, Ms 1265, f. 1 ; reproduction dans Tesnière (Marie Hélène), *L'Histoire romaine de Tite Live. Un miroir de sagesse antique pour le roi de France au XV^e siècle*, Paris : Assemblée Nationale, 2000, image de couverture et p. 46. On reconnaît dans cette scène de dédicace issue du milieu coëtivien le personnage tourné de profil sur la droite et appuyé sur un bâton de commandement, le traducteur vêtu d'une bure noire et probablement le jeune homme au pourpoint d'or, chausses vertes et chaperon rouge de la miniature coëtivienne dont le modèle est coupé dans Baltimore. Sur la miniature du prologue de *L'Histoire romaine de Tite Live* de la Bibliothèque de la chambre des députés, voir Tesnière, 2000, p. 45-49. Deux autres miniatures issues de manuscrits conservés à la Pierpont Morgan Library et à la bibliothèque Sainte-Geneviève indiquent qu'un modèle de scène de dédicace peint par le Maître de Coëtivy a circulé : *De consolatione philosophiae* (Boèce, traduction de Jean de Meun), New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 222, f. 1, Jean de Meun présente sa traduction à Philippe IV, vers 1465 et *Des cas des nobles hommes et femmes* (Boccace) Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 1129, f. 1, Laurent de Premierfait remettant son ouvrage au duc de Berry, vers 1470. Le programme illustré du *Tite-Live* de la Chambre des Députés a notamment été reproduit et adapté une vingtaine d'années plus tard par l'atelier de Maître François dans un exemplaire destiné à Antoine de Chourses et Catherine de Coëtivy (*Tite-Live*, Chantilly, Musée Condé, Mss 759-761, vers 1480) indiquant peut-être qu'un plagiat par d'autres enlumineurs de certaines images conservées dans l'atelier du Maître de Coëtivy a eu lieu. Avril, 2003, p. 27n18 et courriel de M. François Avril du 17 octobre 2014.

GUILLAUME PIQUEAU, ENLUMINEUR « DEMOURANT A TOURS »

Déduction faite des manuscrits attribués ici au Maître de Jeanne de France et au Maître de Macé Prestesaille, ce sont vingt et un manuscrits qui peuvent être regroupés autour du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne³⁸⁵. Plusieurs conclusions peuvent être tirées des différents travaux d'investigation ayant mis en lumière ces manuscrits. Nous le verrons, plutôt que de montrer des disparités, la grande parenté picturale et iconographique du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne dévoile une main dont le style évolue au fil des années et dont il faut réunir l'œuvre sous un seul nom. Par ailleurs, il est aujourd'hui possible d'ajouter à ce groupe une *Vita Christi* datée de 1482 commandée par la reine Charlotte de Savoie³⁸⁶. Une peinture introduit le premier volume de l'exemplaire (f. 1). Elle est divisée en trois parties, avec l'Annonciation et la Nativité/Annonce aux bergers dans la partie supérieure et l'Adoration des Mages dans l'inférieure. La confrontation de cette enluminure avec celles des *Heures de Christophe (?) de Champagne* est troublante : mise en page, dessin, traitement des visages, gamme chromatique, tout est identique³⁸⁷. Elle est également proche par sa facture et par ses choix iconographiques du peintre aux multiples noms d'emprunt. Fort heureusement, la *Vita Christi* est documentée par un paiement provenant du compte de l'argenterie de la reine Charlotte de Savoie daté de 1482. Un versement fut effectué en faveur de Guillaume Piqueau, « enlumineur demourant à Tours, pour avoir

³⁸⁵ Sur les manuscrits attribués à l'enlumineur ; voir note 32.

³⁸⁶ *Vita Christi* (note 33).

³⁸⁷ En 2014, la parenté stylistique entre les *Heures de Christophe (?) de Champagne* (note 25) et la miniature du premier volume de la *Vita Christi* (note 33) a été soulignée par Christine Seidel qui a proposé de regrouper sous la même main les deux manuscrits ; Seidel, 2014.

enluminé ledit livre et fait plusieurs lettres et paraffes, par marché fait, XII [livres] »³⁸⁸.

Guillaume Piqueau serait donc le nom de cette main présentée sous plusieurs appellations par les divers spécialistes qui ont voulu l'identifier.

Historieur ou enlumineur ?

La signification donnée au mot « enlumineur » pour qualifier Guillaume Piqueau dans le paiement de 1482 pose problème. Ce terme permet-il de le présenter de façon sûre et certaine comme l'historieur, c'est-à-dire le miniaturiste, de la *Vita Christi* de Charlotte de Savoie ? Cette question a aussi préoccupé en son temps le comte Paul Durrieu lorsqu'il a voulu mettre en lumière la carrière de Jacques de Besançon, parisien se présentant comme enlumineur et bâtonnier de la confrérie Saint-Jean-l'Évangéliste, qui rassemblait tous ceux reliés au métier du livre, dans l'inscription portée dans un *Office noté de Saint-Jean-l'Évangéliste* (f. 9) que ledit Jacques donnait à la communauté en 1485³⁸⁹. Cependant, Durrieu réfuta un peu plus tard sa propre attribution en signalant le problème de la distinction qu'il convient de faire – sans qu'elle ne puisse jamais être certaine – entre l'enlumineur et l'historieur. Il se basait alors sur une ordonnance de Louis XI rendue en

³⁸⁸ Dans le « compte de l'argenterie » de la reine Charlotte de Savoie, daté de janvier 1482, Paris, BnF, Fr. 26098 pièce 1983-2 ; voir le catalogue des annexes, n° 8. Voir Grandmaison, 1870, p. 283 (et note 1) et plus récemment Legaré (Anne-Marie), « Charlotte de Savoie's Library and Illuminators », *Journal of the Early Book Society*, 4 (2001), p. 43-44, 50 et p. 80, fig. 1 (32-87) et « Charlotte de Savoie 'aimoit forte la lecture et les livres...' », *La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen âge. La construction des codes sociaux et des systèmes de représentation*, Christian Freigang (éd.), Paris : Centre allemand d'histoire de l'Art et Berlin : Akademie-Verlag, 2004, p. 101-121.

³⁸⁹ *Office noté de Saint-Jean-l'Évangéliste*, Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 461, f. 9 ; voir Durrieu (Paul), *Un grand enlumineur parisien au XV^e siècle : Jacques de Besançon et son œuvre*, Paris : H. Champion, 1892. La mention complète indique que « L'an mil IIIIc IIIIxx cinq, fut fait ce livre, en l'onneur de Dieu et de la glorieuse Vierge Marie et de monseigneur saint Jehan l'Euvangeliste, par Jacques de Besançon, enlumineur, lui estant bastonnier de la confrarie monseigneur Saint-Jehan, fondée en l'église Saint-Andry-des-Ars à Paris, pour servir à ladictie confrarie. Et pryé au freres et suers qu'ils pryent Dieu et monseigneur saint Jehan l'Euvangeliste pour lui, et qui plaise au benoit saint accepter le petit don. ». Le comte attribuait à cet enlumineur quarante-cinq manuscrits qui allaient être divisés entre trois mains ; voir notamment Spencer, 1963, p. 277-279 et « Dom Louis de Busco's Psalter », *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Ursula E. McCracken, Lilian M. C. Randall et Richard H. Randall Jr. (éd.), Baltimore : The Walters Art Gallery, 1974, p. 227-240.

faveur de cette même confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste dans laquelle sont mentionnés les « écrivains, enlumineurs, historieurs, parcheminiers et relieurs de livres » ainsi que sur une archive portant sur une commande distinguant de façon explicite l'enlumineur Jacques de Besançon de l'historieur³⁹⁰. En 1993, Nicole Reynaud s'interrogeait à son tour sur le recoupement des identités fait par le comte, aucun document ne venant indiquer avec certitude que Jacques de Besançon ait été le peintre de l'une des deux miniatures de l'*Office noté*. En outre, Nicole Reynaud révélait d'autres sources le présentant comme un enlumineur spécialisé dans le décor de texte. Ces incertitudes l'invitaient à nommer provisoirement le miniaturiste le « Maître de Jacques de Besançon » en tant qu'illustrateur d'un livre offert par le bâtonnier de ce nom et en l'attente de documents décisifs venant confirmer l'hypothèse avancée par le comte³⁹¹. En 2011, l'opinion de Nicole Reynaud était confortée par la découverte de nouveaux textes distinguant Jacques de Besançon, enlumineur chargé d'orner les lettres et de fleurir les versets, d'un « historieur » encore appelé « ung quiden » (quidam) chargé d'exécuter les miniatures³⁹². En 2014, Mathieu Deldicque infirmait l'hypothèse de Durrieu et proposait d'identifier le Maître de Jacques de Besançon avec le fils de François le Barbier, enlumineur connu jusqu'alors sous le nom d'emprunt de Maître François³⁹³. La question épineuse de l'identité du peintre parisien dénommé successivement Jacques de Besançon / Maître de Jacques de Besançon / François le Barbier fils montre qu'il faut, sur le sujet, rester

³⁹⁰ Durrieu (Paul), « L'enlumineur et le miniaturiste », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 54^e année, n° 5, 1910, p. 330-346 (notamment p. 337 et 344-346) ; sur l'ordonnance de Louis XI (en date de juin 1467), voir De Laurière (Eusèbe), Pastoret (Emmanuel), Secousse (Denis François), De Vilevault (Louis Guillaume), *Ordonnances des roys de France de la troisième race. Ordonnances depuis le mois de Juin 1463 jusqu'au mois de Juin 1467*, 22 vol., t. 16, Paris : Imprimerie royale, 1818, p. 669. À noter que l'historieur – mais pas l'enlumineur – disparaît de la liste énumérant les professions liées aux métiers du livre dans le corps de la lettre de Louis XI, ce qui rend un peu plus épineuse l'interprétation / différenciation qu'il faut faire entre les deux termes (p. 670).

³⁹¹ Avril et Reynaud, 1993, p. 256.

³⁹² Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, p. 206 et 208.

³⁹³ Deldicque (Mathieu), « L'enluminure à Paris à la fin du XV^e siècle : Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés ? », *Revue de l'art*, 183 : 1 (2014), p. 9-18. L'auteur propose, de façon plus hypothétique, de rapprocher Jacques de Besançon du « Maître de Liénard Baronnat ».

extrêmement prudent. Si les termes « peintre » et « historieur » ne sont pas équivoques, celui d'enlumineur peut recevoir deux interprétations : il peut faire référence à la personne en charge de la décoration secondaire tout comme il peut désigner le miniaturiste. Pour Durrieu, aucune règle générale absolue ne saurait alors être formulée en raison du caractère imprécis du terme enlumineur³⁹⁴. Toutefois, il propose de suivre deux pistes pour tenter de distinguer le simple enlumineur du peintre / historieur. D'une part, un artiste peut être qualifié de miniaturiste à condition qu'il apparaisse au moins une fois dans les comptes et les pièces comptables comme « peintre » ou « historieur » et pas uniquement comme enlumineur³⁹⁵. D'autre part, exemples à l'appui, Durrieu signale que les simples enlumineurs ont souvent su diversifier leurs compétences et qu'il est fréquent de les voir mener de front plusieurs activités comme celles d'écrivain, de libraire, voire de relieur³⁹⁶.

Dans le cas relatif à Guillaume Piqueau, les deux critères proposés par le comte Durrieu peuvent être contestés. Sur le premier point, c'est oublier l'aspect fragmentaire des archives, les deux mentions connues de Guillaume Piqueau ne permettant pas d'assurer pleinement que l'artiste n'a pas été qualifié de peintre ou historieur au cours de sa carrière. Sur le second, le compte de paiements relatif à Guillaume Piqueau atteste encore que « Thibault Bredinc, libraire demourant à Tours » est payé « pour avoir fait escrire XXXV cayers d'un livre de *Vita Christi*, fleury et relyé ledit livre, pour ce par marché fait L [livres] », ce qui éloignerait l'hypothèse d'une profession complémentaire assurée par Guillaume Piqueau telle que définie par le comte³⁹⁷.

Les substantifs utilisés dans les comptes de la reine de Charlotte de Savoie, commanditaire de la *Vita Christi*, sont-ils assez rigoureux pour nous apporter des

³⁹⁴ Durrieu, 1910, p. 332-333.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 335 et 343.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 337-339.

³⁹⁷ Sur le compte de paiement ; voir Legaré, 2001, p. 50, appendice 3.1.

éléments d'analyse supplémentaires ? Un compte de juillet 1470 fait mention de « Jehan de Launay, painctre demourant à Tours [...] pour dix hystoires par luy faictes [...] et] pour la pourtraicture de deux visages par lui faiz et painctes »³⁹⁸. Malheureusement, le terme « painctre », qui supposerait une distinction opérée par rapport à celui d'enlumineur, n'est toutefois pas repris dans un compte daté de 1483-1484, où l'on apprend que le peintre tourangeau Jean Bourdichon est « enlumineur de ladite dame » et rétribué pour « quatre ystoires qu'il a faictes »³⁹⁹. Enfin, une lettre de Charlotte de Savoie, rédigée au printemps 1478 dans le but de faire exempter des charges de la ville un « ung povre enlumineur » qui n'est autre que le célèbre peintre berruyer Jean Colombe, montre que la reine ne semble pas se préoccuper du sens général ou restreint de ce terme⁴⁰⁰. Il faudrait ajouter l'exemple des comptes de Jeanne de Laval qui, à plusieurs reprises, font mention du terme « enlumineur »⁴⁰¹. Le dépouillement des archives offre le constat identique d'une possible confusion entre l'enlumineur et le miniaturiste⁴⁰².

Ainsi, tout en gardant en mémoire qu'il faut, « relativement à la paternité des miniatures », procéder à chaque fois « avec la plus extrême circonspection »⁴⁰³, l'hypothèse ici proposée sera de soutenir le rapprochement de mains entre les Maître du

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 49, appendice 2.5 et 2004, p. 112. L'auteur renvoie dans ses articles aux sources et aux premières publications.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 51, appendice 6.1. Le peintre peut être qualifié d'enlumineur (appendice 6.1), d'enlumineur et peintre du roi (appendice 6.2) ou de peintre (appendice 6.3).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 50, appendice 5 et Legaré, 2004¹, p. 112.

⁴⁰¹ Sur la bibliothèque de Jeanne de Laval, voir Legaré (Anne-Marie), « Reassessing women's libraries in late medieval France : the case of Jeanne de Laval », *Renaissance studies*, 10 : 2 (Juin 1996), p. 209-236 ; « Livres et lectures de la reine Jeanne de Laval (1433-1498) », *Bretagne. Art, création, Société. En l'honneur de Denise Delouche*, Jean-Yves Andrieux et Marianne Grivel (dir.), Rennes : PUR, 1997, p. 220-234 et « Les deux épouses de René d'Anjou et leurs livres » dans *Splendeurs de l'enluminure...*, 2009, p. 59-71 et appendices p. 398-399.

⁴⁰² Note précédente et Legaré (Anne-Marie), « Jeanne de Laval » sur le site de la Bibliothèque municipale d'Angers, *Le roi René et les livres / La visite guidée*, onglet « Jeanne de Laval », <<http://bm.angers.fr/patrimoine-depot-legal/le-roi-rene-et-les-livres/la-visite-guidee/jeanne-de-laval/>>. On y voit Jehan Missant « enlumineur (...) pour avoir fait 15 histoires garnies de vignettes et de grandes lettres (...), 178 autres vignettes avec la lettre de chaque psaume du côté sans histoire (...), pour avoir peint d'azur et de rose le fond de 1398 petites lettres. » et Messire Lorens « enlumineur de monseigneur en notre ville d'Aix, pour avoir fait une histoire de sainte Suzanne et la vignette alentour dans les Heures pour notre chère sœur Louise. (...) ».

⁴⁰³ Durrieu, 1910, p. 346.

Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne et Guillaume Piqueau, en nous appuyant sur un faisceau d'indices qui permettent de le considérer comme peintre de miniatures. Bien que Guillaume Piqueau ne soit pas dit « historieur », plusieurs raisons nous amènent à penser que la somme versée correspond au paiement de la miniature et pas uniquement au travail effectué sur la décoration secondaire. La mention concernant Guillaume Piqueau est explicite en précisant qu'il enlumine le livre et fait quelques lettres et parafes ; il ne s'agit pas d'un intermédiaire ayant fait un don à la reine comme ce fut vraisemblablement le cas pour Jacques de Besançon. L'analyse stylistique du feuillet 1 révèle que la miniature principale et les drôleries de la décoration secondaire ont été réalisées par une main identique (fig. 307). Poursuivons également notre raisonnement en nous arrêtant une nouvelle fois sur le terme « enlumineur » et son usage dans la ville de Tours au cours de la carrière de Guillaume Piqueau. À l'image des comptes de Charlotte de Savoie, les documents tourangeaux de la seconde moitié du XV^e siècle attestent de son utilisation courante pour désigner un peintre. Ainsi, Jean Fouquet ou Jean Bourdichon, mais aussi d'autres artistes moins prestigieux qui leur sont contemporains, sont fréquemment identifiés par ce terme⁴⁰⁴. Le montant élevé du paiement, douze livres de rétribution pour une peinture en pleine page, se compare au versement effectué à l'époque pour l'exécution de miniatures⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Sur Jean Fouquet, voir Avril, 2003, p. 419, n° 4 et p. 421, n° 4. Sur les enlumineurs à Tours, dont Jean Bourdichon, voir par exemple Grandmaison, 1870, p. 42, 194-195 ; Giraudet (Eugène), *Artistes tourangeaux : architectes, armuriers, brodeurs, émailleurs, graveurs, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapisseries de haute lisse*, Tours : Impr. de Rouillé-Ladevèze, 1885, p. XCIV, 48, 87, 116-117, 162-163, 192, 211, 218, 240, 272, 338-339, 341, 344 (le texte original n'est pas restitué par l'auteur), Girault (Pierre-Gilles) « Organisation professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500 : l'exemple du métier de peintre » dans *Tours 1500 ...*, 2012, p. 121-133 et les occurrences sur le site des Bibliothèques Virtuelles Humanistes, *De minute en minute*, <<http://www.bvh.univ-tours.fr/Minutes/recherche.asp>> (taper « enlumineur » dans l'index de recherche).

⁴⁰⁵ Des comparaisons tarifaires peuvent être effectuées en se fondant sur les relevés de Grandmaison, 1870.

Le recouplement des identités confirmé par le style pictural

L'évolution stylistique de Guillaume Piqueau entre le *Tristan en prose* daté de 1468, manuscrit rattaché jusqu'à présent au Maître du Mamerot de Vienne / missel de Yale, et la *Vita Christi* de 1482 est impressionnante⁴⁰⁶. Là encore, la question se pose de savoir si nous sommes confrontés au travail d'un enlumineur ou de deux peintres successifs très proches stylistiquement et ayant fait carrière l'un à la suite de l'autre. En effet, il n'est pas aisé de retracer la division du travail dans un atelier d'enluminure au Moyen Âge et la tâche est ardue pour celui qui veut mettre en évidence les peintres le composant ou s'y succédant. La notion de main individuelle ou d'artiste unique est mise à mal dans l'organisation de l'officine. Ainsi, il n'est pas rare que le travail sur un manuscrit, voire sur une miniature, soit réparti entre plusieurs mains dont le style sera extrêmement proche. Les artistes se complètent dans les tâches, les disciples s'imprègnent en profondeur de l'art de leur maître et il est parfois très difficile de démêler l'enchevêtrement de différentes carrières : scinder l'œuvre de Jean Fouquet de celle du Maître du Boccace de Munich, distinguer la main du Maître de Jouvenel de celle du Maître du Boccace de Genève, mettre en lumière les générations d'enlumineurs dans la famille d'Ypres ou celles des Barbier à Paris ont été une tâche complexe et n'échappent aux débats et à la controverse⁴⁰⁷. Séparer les œuvres rattachées au Maître de Jean Charpentier est une tâche non seulement ardue mais sans doute inutile – bien que certains spécialistes aient distingué plusieurs mains sous ce nom d'emprunt⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ *Tristan en prose*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 41, daté 1468 ; sur le manuscrit voir Plummer, 1982, cat. 67, p. 50-51 et le catalogue des notices, cat. 20, p. 86-90.

⁴⁰⁷ Voir respectivement Avril, 2003 ; König, 1982 ; les travaux de Nicole Reynaud et Philippe Lorentz portant sur les membres de la famille d'Ypres (Jean, André, Nicolas et/ou Colin) et ceux d'Eleanor Spencer et Mathieu Deldicque sur la famille parisienne des Barbier.

⁴⁰⁸ Sur l'identité du Maître de Jean Charpentier ; voir note 124.

Une éventuelle division du corpus de Guillaume Piqueau se heurte à d'importantes difficultés. Un second document d'archives nous apprend qu'entre 1461 et 1466, « Guillaume Piqueau, enlumineur » est astreint au guet dans la ville de Tours, au même titre que « Jean Fouquet, enlumineur » cité dans le registre sept feuillets plus loin⁴⁰⁹. Il s'agit d'une obligation de service pour les habitants d'une ville, opération consistant à surveiller en équipe les postes défensifs de la cité pour s'assurer de sa bonne garde. Or, les différentes fonctions du guet étaient généralement assurées par des citoyens âgés de plus de quatorze ans et parfois regroupés par corps de métier. C'est donc à l'adolescence que Guillaume Piqueau a pu se faire connaître de Jean Fouquet et devenir apprenti dans son atelier. L'hypothèse est séduisante car elle montre le talent précoce de Piqueau à qui l'on confie, vers 1468, l'enluminure du *Tristan en prose* de New-York attribué au Maître du missel de Yale⁴¹⁰. Il y a également, entre le début de carrière de Guillaume Piqueau et ses dernières années, des jalons utiles pour comprendre l'évolution de son style. Une première production gravite autour du *Tristan en prose* de New-York et de plusieurs livres d'heures. Elle est suivie des différents travaux pour Louis de Laval dans la décennie 1470 jusqu'à la production tardive des années 1480, dont la *Vita Christi* peinte pour la reine Charlotte de Savoie, et les *Heures de Christophe (?) de Champagne*.

Le style du peintre évolue considérablement au cours de sa carrière mais certaines caractéristiques sont pérennes : le dessin reste très graphique avec des espaces délimités par le crayon et par les couleurs. Cette approche se ressent dans le traitement des visages, le peintre reprenant les contours de ses personnages au trait noir et ajoutant, au fil des années, des touches de blanc sur les arcades sourcilières, le nez, la joue. S'il réalise

⁴⁰⁹ *États du guet entre juillet 1461 et janvier 1465* ; Tours, Archives municipales, BB, R.11, f. 81v (pour G. Piqueau) et f. 88v (pour J. Fouquet) ; cité par Chevalier (Bernard), *Tours, ville royale, 1356-1520. Origines et développement d'une capitale à la fin du Moyen Âge*, Louvain et Paris : Vander/Nauwelaerts, 1975, p. 555n2. L'information est reprise dans Avril, 2003, p. 419, n° 5. Voir également le catalogue des annexes, n° 9 et 10.

⁴¹⁰ *Tristan en prose* de New-York (note 406).

parfois des miniatures très soignées et minutieuses, comme dans les *Heures de Laval* où sans doute le commanditaire a formulé ses exigences en y mettant le prix, il travaille généralement assez vite et de façon plutôt mécanique, en reproduisant ses mises en page d'un manuscrit à l'autre. Guillaume Piqueau est totalement tributaire de Jean Fouquet dans sa conception de l'espace et dans le répertoire iconographique utilisé. Le peintre aère volontiers ses compositions en ménageant une ouverture sur l'arrière-plan qui donne sur une seconde cour, un jardin ou un large paysage. Il se plait à utiliser, parfois de façon malhabile, un vocabulaire architectural de la première Renaissance italienne, à l'antique, fait de chapiteaux corinthiens, de colonnes monolithes, de pilastres, de plaques de marbre et d'inscriptions latines composant ses galeries et loggias. Il donne du volume à ses personnages en les habillant d'amples vêtements aux lourds drapés et en rehaussant les habits par la couleur or. Certains sont affublés de costumes à bandes rayées et colorées. La facture est un peu sèche et raide, les ombres sont portées par des hachures en zigzag ou croisées. La gamme chromatique est assez terne, les tons sont mats et les ciels prennent une couleur violacée. Il apprécie le vert olive et les camaïeux de couleur ocre. Par ailleurs, depuis ses premières productions jusqu'aux derniers manuscrits enluminés, le répertoire iconographique de l'artiste est constant. Nous l'avons signalé, il s'appuie sur des modèles inventés par Jean Fouquet et reproduit ses mises en page avec peu de variantes, ne craignant pas les répétitions. Citons à titre d'exemple le dessin de saint Matthieu et de l'ange des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 16), datable du début des années 1470. La scène est reprise d'une miniature que Jean Fouquet a peinte dans les *Heures Raguier (?) – Robertet* (f. 17) qu'il reprendra quelques années plus tard dans les *Heures de Louis de Laval* pour le suffrage de saint Ambroise (f. 304) et à nouveau quinze ans à vingt ans après dans la miniature de saint Matthieu (f. 17) des *Heures de Christophe (?) de Champagne* (ill. 54 à 57).

Les coopérations régulières avec Jean Colombe soutiennent également l'hypothèse d'un recoupement de tous les manuscrits autour de Guillaume Piqueau. Dès les années 1470, ils travaillent ensemble à l'enluminure des *Heures Brette* de Saint-Pétersbourg. Cette collaboration restera constante tout au long de leur carrière, quatre manuscrits contenant à l'heure actuelle des miniatures réalisées par les deux peintres⁴¹¹. Un dernier regard sur la *Vita Christi* de Charlotte de Savoie est à cet égard révélateur : si Guillaume Piqueau exécute vers 1482 la miniature introduisant le premier volume, le second s'ouvre par une miniature exécutée par Jean Colombe⁴¹².

Les manuscrits répertoriés montrent donc un ensemble extrêmement homogène par le recours constant au même répertoire iconographique, par la forte cohérence stylistique, par la grande unité géographique de production et par les collaborations artistiques nombreuses et pérennes. L'ensemble des éléments développés ci-dessus nous conduisent à franchir le pas et à rassembler les manuscrits autour d'un seul artiste. Nous proposons de réunir la production du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne autour d'une personnalité plutôt qu'à les diviser entre plusieurs mains. Par ailleurs, nous les rassemblons sous le pinceau de Guillaume Piqueau, un enlumineur formé par Jean Fouquet, actif à Tours, dans la vallée de la Loire, des années 1460 aux années 1480. À l'image de celles effectuées pour le Maître de Jeanne de France et le Maître de Macé Prestesaille, les attributions faites ici ne sont pas une fin en soi et ne seront pas multipliées si elles ne font pas sens. Elles doivent apporter des informations sur l'enluminure à Tours et dans la vallée de la Loire au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. Ces constatations nous invitent à reprendre les propos de Paul Durrieu écrits en 1892, qui rejoignent les conclusions tirées à la suite de discussions tenues avec M. François Avril et Nicole Reynaud lors de la préparation de

⁴¹¹ *Heures Brette* (note 493) ; *Missel* de Yale (note 22) ; *Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19) et les *Heures de Laval* (note 32).

⁴¹² *Vita Christi*, tome II, Paris, BnF, Français 408, f. 1, Épisodes de la vie du Christ.

cette thèse⁴¹³ : « en fait d'histoire de l'art, les noms présentés isolément ne signifient pas grand-chose. Les détails d'ordre biographique eux-mêmes ne viennent qu'en second plan. Ce qu'il importe avant tout de savoir d'un artiste, c'est la valeur de son talent, c'est le rôle qu'il a joué dans le mouvement intellectuel de son temps, le rang qu'il a occupé parmi ses confrères du même métier. Des témoignages précis sur ce point sont indispensables si l'on tient à arriver à des conclusions véritablement décisives. Et ces témoignages, la découverte d'œuvres authentiques, capables de prêter une étude critique, peut seule les fournir »⁴¹⁴.

⁴¹³ Plusieurs discussions m'ont permis de faire mûrir mes réflexions sur le sujet, parmi lesquelles deux, tenues en octobre 2013, ont joué un rôle décisif dans la préparation de ce travail. Je remercie vivement Mme Nicole Reynaud et M. François Avril d'avoir partagé avec moi leurs impressions sur mes hypothèses de recherche.

⁴¹⁴ Durrieu, 1892, p. 2.

LES PREMIERES ANNEES : TROIS MANUSCRITS DU *TRISTAN EN PROSE*

À l'heure actuelle, la production la plus ancienne de Guillaume Piqueau concerne une version du *Tristan en prose*, aujourd'hui conservée à New-York, datée 1468 par le copiste dans la marge du feuillet 182v⁴¹⁵. L'enlumineur exécute deux autres exemplaires conservés à Paris et à Genève, le dernier étant légèrement plus tardif⁴¹⁶. La parenté de texte et les correspondances iconographiques, liées à des datations assez proches, nous conduisent à aborder de front l'étude de ces trois ouvrages. Les miniatures illustrent un roman composé autour des années 1230-1235 qui propose, en s'appuyant sur le *Lancelot en prose*, une version modifiée de la vie de Tristan⁴¹⁷. Il existe plusieurs réécritures du texte, datables dès 1240 si l'on en juge par les versions conservées⁴¹⁸. L'histoire se concentre sur la vie de Tristan et d'Iseult puis s'enrichit d'une multitude d'aventures faisant appel au mythe arthurien.

Les commanditaires des versions enluminées par Guillaume Piqueau

Peu d'informations nous sont parvenues sur les commanditaires de ces trois manuscrits. Un certain Jean de la Moussaye appose sa signature sur la marge inférieure du feuillet 264 de l'exemplaire de New-York. Il s'agit peut-être de Jean de la Moussaye, seigneur de Lorgeril qui, au moment de la réalisation du manuscrit, est prêtre, docteur en droit, chanoine de Dol et vicaire général de son frère, Raoul de La Moussaye, lui-même

⁴¹⁵ *Tristan en prose* (note 406) ; Plummer, 1982, cat. 67, p. 50-51. L'auteur s'appuie sur la notice rédigée le 26 octobre 1949 par le département de la conservation des manuscrits pour la datation de 1468. Il s'agit d'une transcription de date relevée au f. 182v du manuscrit.

⁴¹⁶ Paris, BnF, Français 102, vers 1470 ; voir le catalogue des notices, cat. 21, p. 91-95 et Genève, Bibliothèque de Genève, Ms fr. 189, vers 1470-1475, voir le catalogue des notices, cat. 13, p. 53-57.

⁴¹⁷ *Tristan en prose* dans Hasenohr et Zink, 1992, p. 1448-1450 (notice de J-M. Fritz).

⁴¹⁸ Duval (Frédéric), *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève : Droz, 2007, p. 372-374.

chanoine de Rennes, protonotaire du Saint-Siège et archevêque de Dol⁴¹⁹. La possible commande par un breton d'un manuscrit enluminé par un membre de l'atelier de Jean Fouquet, fournissant habituellement les proches de la cour de France, pourrait ici s'expliquer par la relation cordiale que Rolland de la Moussaye, père de Jean, entretenait avec le roi de France⁴²⁰. Le manuscrit conservé à la BnF ne porte pour seul indice que la note « mamie ma damme » écrite sur le contreplat inférieur. Le premier possesseur identifié remonte à Jean-Baptiste Châtre de Cangé (v. 1680-1746) dont la signature apparaît au verso de la page de garde supérieure⁴²¹. La première mention d'un possesseur sur l'exemplaire de Genève remonte au début du XVII^e siècle avec un membre de la famille Petau⁴²².

L'enlumineur

En 1976, Bernard Gagnebin rapproche le *Tristan en prose* de Genève de l'enlumineur fouquettien alors dénommé « le Maître du Mamerot de Vienne »⁴²³. En 1982, John Plummer recoupe le style de ce peintre avec l'exemplaire de New-York⁴²⁴. En

⁴¹⁹ Proche des ducs de Bretagne de Pierre II à François II, il assiste en 1448 au concile d'Angers comme procureur de son frère et s'intitule encore régent de l'université d'Angers ; voir Lainé (P. Louis), *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France ou Recueil de preuves, mémoires et notices généalogiques, servant à constater l'origine, la filiation, les alliances et les illustrations religieuses, civiles et militaires de diverses maisons et familles nobles du royaume*, 11 vol., t. 11, Paris : Imprimerie E. Bauruche, 1850, p. 10 et 18-19.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 18 et note 1.

⁴²¹ Ce grand collectionneur parisien, proche du régent Philippe d'Orléans, se constitue de 1723 à 1733 ce qui va devenir l'une des plus importantes bibliothèques de l'époque. La Bibliothèque royale acquit nombre de ses manuscrits et imprimés précieux peu après les trois ventes successives en 1733 de sa collection ; voir Chatelain (Jean-Marc), *La bibliothèque de l'honnête homme : livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2003 (Collection Conférences Léopold Delisle), p. 161-197.

⁴²² Paul Petau (1568-1614), antiquaire parisien et magistrat français reçu au Parlement de Paris en 1588, se constitue une riche bibliothèque qui sera continuée par son fils Alexandre Petau († 1672), lui aussi reçu conseiller au Parlement en 1628 ; voir Aubert (Hippolyte), *Notices sur les manuscrits Petau conservés à la bibliothèque de Genève (Fonds Ami Lullin)*, Nogent-le-Rotrou : Imprimerie Daupeley-Gouverneur, 1911, p. 165-166.

⁴²³ Gagnebin, 1976, cat. 52, p. 122-124.

⁴²⁴ Plummer, 1982, cat. 67, p. 50-51.

1993, la version conservée à la BnF est attribuée par Nicole Reynaud au Maître du missel de Yale, dénomination qu'elle préfère au Maître du Mamerot de Vienne⁴²⁵. Le cycle le plus riche est celui de Paris avec cent-trente-cinq miniatures. L'exemplaire de Genève en comporte cent deux tandis que le manuscrit de la Morgan, lacunaire, n'en conserve que quatre-vingts. La faiblesse d'exécution de l'ensemble fait douter d'un modèle peint par Jean Fouquet sur lequel se serait appuyé le peintre. L'hypothèse se renforce à la lecture des images qui montrent que Guillaume Piqueau fait appel à des dessins et modèles isolés inventés plutôt qu'à des compositions savamment agencées.

Les miniatures des trois versions du *Tristan en prose*

Les miniatures du *Tristan en prose* de la BnF (Français 102) se résument à la mise en place de quelques personnages aux gestes stéréotypés et placés dans des paysages traités de façon assez sommaire. Le manuscrit contient des enluminures de qualité picturale moindre qui conduisent à penser qu'il est légèrement antérieur aux deux autres. L'exemplaire de la BnF montre un certain nombre de points communs avec celui de Genève (fr. 189) dans le choix des passages à enluminer et dans la conception de leurs mises en page qui pourraient faire croire que Guillaume Piqueau avait conservé une trace des dessins exécutés dans la première version⁴²⁶. Toutefois, à de nombreuses reprises, un épisode de l'histoire n'est pas illustré par une miniature identique⁴²⁷. Les sources iconographiques du Français 102 peuvent dépendre de dessins inventés par Jean Fouquet mais les références sont moins explicites et bien moins nombreuses que dans les deux

⁴²⁵ Avril et Reynaud, 1993, p. 153.

⁴²⁶ Citons en exemple respectivement les f. 52 et f. 47, f. 67v et f. 57, f. 105v et f. 84, f. 108v et f. 86v, f. 119 et f. 93v, f. 148 et f. 125v, f. 204 et f. 205 et les feuillets 145 et 120v où les miniatures, identiques, illustrent deux passages différents du texte.

⁴²⁷ Respectivement f. 62v et f. 52v ; f. 63 et f. 53v ; f. 77 et f. 64v ou f. 134v et f. 108v.

autres manuscrits. Le dessin des bergers de la miniature montrant la folie de Tristan face aux bergers (f. 161v) et du chevalier Persides le Bloi cherchant Tristan (f. 209) est un des rares détails que nous avons repéré comme ayant été copié de Fouquet, ici de la Nativité / Adoration des bergers (f. 41) des *Heures Raguier (?) – Robertet*, œuvre commencée par le tourangeau au début des années 1460⁴²⁸ (fig. 163-164).

Les références au maître dans l'exemplaire de New-York (Morgan 41, daté 1468) sont plus nombreuses, certaines miniatures renvoyant de façon explicite aux *Heures d'Étienne Chevalier*. Guillaume Piqueau donne une version très appauvrie de la miniature du suffrage de saint Martin dans le retour de Marc en Cornouaille (Morgan 41, f. 277v) où l'enlumineur reprend le tracé circulaire du chemin et les positions variées des cavaliers et chevaux (fig. 165-166). De façon plus générale, les dessins de l'équidé inventés par Jean Fouquet et exploités dans les *Heures d'Étienne Chevalier (HEC)* sont abondamment repris par Guillaume Piqueau : le cheval vu de trois quarts, les pattes posées au sol (*HEC*, miniatures de la Crucifixion, des saint Jacques, Martin et Marguerite) réapparaît à plusieurs reprises (Morgan 41, f. 14v, 65v, 137v et 251v), tout comme le dessin du cheval cabré, patte avant gauche levée (*HEC*, Conversion de saint Paul et Morgan 41, f. 90, 115v, 150v, 163v et 244v). Le dessin du jeune cavalier à la brigandine dorée – allusion possible au jeune Charles de France, second fils du roi Charles VII⁴²⁹ – placé sur la ligne d'horizon dans la miniature de sainte Marguerite est repris aux feuillets 77, 136v et 197v dans l'exemplaire de la Morgan. Il semble que la position exaltée de certains chevaux au galop, houssés d'un drap tombant sur les flancs, montés par un seigneur en armure (Morgan 41, f. 6, 18v et 96) soit reprise d'un carnet de dessins appartenant à Jean Fouquet

⁴²⁸ *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110).

⁴²⁹ Avril, 2003, p. 198.

car le motif apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre du maître⁴³⁰. Les références fouquettiennes ne se réduisent pas aux chevaux et ne sont pas exclusivement tirées des *Heures d'Étienne Chevalier*. D'autres dessins renvoient aux *Heures Raguier (?) – Robertet*, tel celui de la tonnelière vue en perspective dans la miniature de saint Luc (f. 15), mise à profit dans la scène de Geneviève recevant la lettre de Marc (Morgan 41, f. 24v), et celui de la porte gothique enchâssée dans le mur du fond de la Visitation (f. 40), utilisé à plusieurs reprises par Guillaume Piqueau (Morgan 41, f. 13, 58v et 273).

Les miniatures du manuscrit conservé à Genève ne dérogent pas à la règle et font amplement appel au répertoire iconographique inventé par Jean Fouquet. Un faible écho des *Heures d'Étienne Chevalier* se perçoit encore dans la miniature de Hoël et Kahédin partant d'une abbaye (fr. 189, f. 140v), la mise en page reprenant la moitié droite du suffrage de saint Martin. À l'inverse de l'exemplaire parisien, Guillaume Piqueau n'utilise pas le dessin des bergers des *Heures Raguier (?) – Robertet* pour peindre la folie de Tristan face aux bergers et le chevalier Persides le Bloi cherchant Tristan (fr. 189, f. 146v et 205v) mais s'appuie sur une composition de l'Annonce aux bergers utilisée à plusieurs reprises dans le milieu fouquettien, dont la version connue la plus ancienne se trouve dans les *Heures dites de Marie Stuart*⁴³¹.

Quelques détails iconographiques indiquent qu'un même modèle de Jean Fouquet peut être exploité par Guillaume Piqueau dans plus d'une version du *Tristan en prose*. Le dessin de l'homme vu de dos posant la main sur l'épaule d'un compagnon placé devant lui, peint dans la miniature du Lit de justice de Vendôme (f. 2v) exécutée après 1459 dans

⁴³⁰ *Grandes Chroniques de France* (note 224) et Jean Fouquet, *Armorial de Gilles Le Bouvier*, Paris, BnF, Français 4985, f. 77, vers 1455 ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 27, p. 249 – 251 et la reproduction p. 251.

⁴³¹ *Heures dites de Marie Stuart* (note 45), f. 65. La composition se retrouve dans deux livres d'heures plus tardifs, le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 54v et les *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111), f. 63.

le *Boccace* de Munich, est repris dans l'exemplaire de New-York (Morgan, f. 21v), de la BnF (f. 226v) et de Genève (f. 210 ; ill. 41-44).



Ill. 41. Jean Fouquet, *Des cas des nobles hommes et femmes* (Boccace), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 6, f. 2v, Le lit de justice de Vendôme (détail de l'homme vu de dos s'appuyant sur un compagnon), vers 1459-1460

Ill. 42. Guillaume Piqueau, *Tristan en prose*, New-York, Morgan Library, Morgan 41, f. 21v (détail), daté 1468

Ill. 43. Guillaume Piqueau, *Tristan en prose*, Paris, BnF, Français 102, f. 226v (détail), vers 1465-1470

Ill. 44. Guillaume Piqueau, *Tristan en prose*, Genève, BGE, fr. 189, f. 210 (détail), vers 1470-1475

De la même façon, certains soldats peints par Jean Fouquet (ou le Maître du *Boccace* de Munich) dans une version de l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* datée des années 1470-1475, sont repris dans le manuscrit de New-York et de Genève⁴³² (fig. 167). Le combat d'Arthur et de Palamède (Morgan 41, f. 269v) reprend le soldat dressé de tout son long brandissant à deux mains son épée de même que le guerrier

⁴³² Feuillet de la bataille entre les Romains et les Carthaginois d'une *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 5271, vers 1470-1475 ; voir Avril, 2003, cat. 30, p. 263-269 et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 89, p. 176-177 (notice de Nicole Reynaud).

en armure protégé d'un bouclier, le javelot pointé vers l'ennemi⁴³³ (fig. 168). Dans le manuscrit de Genève, les deux dessins sont à nouveau exploités pour le combat de Lancelot et Néronneus de l'Isle (fr. 189, f. 111v), le premier des deux réapparaissant (fr. 189, f. 9) dans la miniature de Luces de Leonois sauvé par le géant, ainsi que deux gisants aux corps raidis, dessins également repris de Jean Fouquet (fig. 167, 169 et 170). Les modulations effectuées de cette miniature, anachroniques d'après les datations fournies par les manuscrits, indiqueraient que les dessins de Fouquet étaient consignés dans un recueil spécifique, probablement pour être réutilisés par le maître lui-même, et accessible aux membres de l'atelier.

La mise en parallèle du combat d'Arthur et de Palamède (Morgan 41, f. 269v) avec celui de Genève (fr. 189, f. 111v) permet de mieux comprendre la datation plus tardive proposée ici pour ce dernier manuscrit (fig. 168-169). Dans l'exemplaire de la Morgan, les personnages sont plaqués devant un paysage où les plans sont clairement établis, se succédant les uns après les autres à l'aide d'artifices visuels simples. Le chemin, la prairie, le bosquet puis la ville s'échelonnent en hauteur par des changements de couleurs tranchés et la profondeur est matérialisée par un alignement de bosquets vus en ligne oblique (fig. 168). À l'inverse, dans la miniature de Genève, le peintre semble mieux maîtriser le rendu des effets de perspective atmosphérique et les transitions sont plus douces. Les couleurs sont moins tranchées entre chaque zone et l'eau fait le lien entre les différents plans. La profondeur est rendue par le dessin en réduction progressive par le biais de trois collines et par la vue en quinconce et décroissante des arbres et des châteaux (fig. 169).

À cette maturité dans la représentation de l'espace s'ajoutent d'autres indices à l'appui d'une datation plus tardive. En effet, certains motifs iconographiques utilisés dans

⁴³³ L'image du deuxième soldat apparaît également dans le Morgan 41 (note 406), f. 268.

le français 189 de Genève font écho à des manuscrits peints par Guillaume Piqueau et datés des années 1470. Le baldaquin peint dans la miniature d'Iseult avec sa messagère (fr. 189, f. 212) et les bâtiments dessinés à l'antique en forme d'arc de triomphe (fr. 189, f. 213 et f. 218v) se retrouvent respectivement sur les miniatures de l'onction de Saül (f. 26) et de Bethsabée au bain (f. 44v) dans une version de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (Sébastien Mamerot) réalisée autour de 1472⁴³⁴ (fig. 4, 171 et 258). La galerie s'enfonçant brusquement par un angle à quatre-vingt-dix degrés visible dans la miniature du chevalier à la Cotte Maltaillée combattant un lion (fr. 189, f. 73) est exploitée par des disciples de Jean Fouquet au cours des années 1470⁴³⁵. Enfin, la mise en page de Gaheriet racontant à Marc la bravoure de Tristan (fr. 189, f. 220v) est construite sur un modèle similaire à celle du Jouvencel recevant ses pouvoirs du roi Amydas (f. 167v) dans le *Jouvencel* de Genève, renvoyant à nouveau à un manuscrit enluminé dans les années 1470-1475 (fig. 172 et 284).

Les trois versions du *Tristan en prose* nous permettent de découvrir une des méthodes de travail de Guillaume Piqueau consistant à reprendre, répéter et moduler inlassablement des motifs fouquettiens pour élaborer ses enluminures. L'abondance et la variété des sources de ces copies renforcent à nouveau l'hypothèse d'une formation suivie à Tours auprès du grand maître. Elles montrent également son attention aux procédés picturaux fouquettiens dans la représentation de l'espace, le peintre s'intéressant à la retranscription réaliste des paysages par des effets de perspective variés et de mieux en mieux maîtrisés. Entre les versions du *Tristan en prose* de Paris et New-York (datée 1468) et celle de Genève (1470-1475) s'intercalent très vraisemblablement plusieurs livres d'heures datables des dernières années de 1460 au début des années 1470. Il s'agit

⁴³⁴ *Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19).

⁴³⁵ Notes 372 et 373.

ici d'aborder un corpus d'enluminures, dont certaines sont de nouvelles attributions, très proches tant dans leur conception que dans la technique picturale du peintre.

UNE INTERVENTION DANS UN *LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE TROYES* (PARIS, BNF, N.A.L. 3200, VERS 1465-1470)

Le *Livre d'heures à l'usage de Troyes*, donné à la Bibliothèque nationale de France par Madame Juliette Zukermann en 1987, a été mis en valeur dès 1993 lors de l'exposition *Quand la peinture était dans les livres : les manuscrits enluminés en France, 1440-1520*⁴³⁶. Peu d'informations sont connues sur son commanditaire qui devait, selon toute vraisemblance, être une femme comme en témoignent les tournures féminines des prières *Obsecro te* et *O intemerata*. Son identité reste mystérieuse malgré la présence d'un riche vocabulaire héraldique au feuillet 29 où des armes, *d'or à un sautoir d'azur, au chef du même à une tête de lion arrachée d'argent, sommées d'un cimier* (une tête féminine en hennin), occupent la marge inférieure (fig. 173). Elles sont accompagnées, sur la marge de couture, du chiffre « M » placé dans une tresse et, sur la marge de gouttière, d'un paon posé sur la devise « Nulle plus » dont le phylactère est suspendu par le bec et les griffes de deux perroquets. Plusieurs éléments font penser qu'elle était veuve au moment de la commande. Des larmes ont été peintes à l'intérieur de plusieurs initiales et sur les marges de certains feuillets alors que la miniature introduisant l'office des morts (f. 108) montre un couple (la dame et son époux ?) se promenant (fig. 172). Une représentation de l'allégorie de la fortune a été peinte dans les marges de cette miniature, au sein desquelles l'enlumineur a ajouté sur un fond noir des sentences portant sur le

⁴³⁶ *Livre d'heures à l'usage de Troyes*, Paris, BnF, N.a.l. 3200, vers 1465-1470 ; sur le manuscrit, voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 102, p. 189-190 et le catalogue des notices, cat. 33, p. 136-147.

souvenir de la personne aimée : *Ce monde m'a deceu et de tout bien depourveu et Rien ne vault car la mort m'assault, Il ne me fault rien et Je pourchasse honneur.*

La participation de trois enlumineurs

Dans le catalogue de 1993, le livre d'heures a été rattaché au chapitre concernant la peinture de Champagne et de Lorraine des années 1440 à 1480, en raison des saints champenois fêtés dans le calendrier, de ceux nommés dans les litanies, et par la tournure de l'office de la Vierge et de l'office des morts, à l'usage de Troyes⁴³⁷. Le manuscrit, implicitement rattaché à la production picturale du Nord-Est, pose toutefois problème par les enlumineurs qui travaillèrent à son illustration. Un premier peintre, connu uniquement par ce livre d'heures, réalise quatre miniatures⁴³⁸ (fig. 173 et 174). Pour François Avril, la formation et l'activité de cet artiste restent mystérieuses et seraient à rechercher dans l'enluminure savoyarde⁴³⁹. Le peintre est relayé par un enlumineur « d'obédience fouquettienne » issu, selon F. Avril, « du milieu artistique tourangeau » et rapproché par Nicole Reynaud du Maître du missel de Yale⁴⁴⁰. Il s'agit, selon nous, de Guillaume Piqueau, vraisemblablement accompagné d'un troisième peintre, jusqu'ici non repéré, au talent assez médiocre ou n'ayant pas encore acquis la maîtrise de son art (fig. 175). Son Annonce aux bergers (f. 59v) et sa Fuite en Égypte (f. 72) sont d'un style assez frustré, montrant des lacunes dans le dessin. Les visages des deux bergers vus de trois quarts et de profil sont mal exécutés, seule la silhouette est tracée par un ovale sans que le peintre ait su préciser les traits du visage. Les gestes d'étonnement des bergers éblouis par la lumière

⁴³⁷ *Ibid.* ; voir également Slafer (Jacqueline), *Manuscrits du Moyen Age et de la Renaissance. Enrichissements du département des Manuscrits 1983-1992*, Paris : BnF, 1994, p. 53-55.

⁴³⁸ f. 13, saint Jean ; f. 20, Pietà ; f. 29, Annonciation ; f. 108, Messe des morts et peut-être f. 53, Nativité. La miniature de la Trinité (f. 158) semble être un ajout plus tardif, voir la notice de J. Slafer (note précédente).

⁴³⁹ Avril et Reynaud, 1993, p. 190.

⁴⁴⁰ *Ibid.* et p. 155.

céleste sont lourds et rigides alors que Joseph se retourne maladroitement vers Marie pendant la Fuite en Égypte. La succession des plans se fait de manière artificielle et grossière, à l'aide d'une haie de buissons, d'une allée d'arbres ou d'un bloc de pierres. Les couleurs sont posées avec des tons très francs, en de larges plages et aux contrastes peu nuancés. Le fond peut être relevé par l'utilisation de petites touches horizontales successives de la même couleur. L'enlumineur reprend à son compte la manière très fouquettienne de peindre ombre et lumière par de petites touches d'or, à l'exemple des habits de la Vierge ou des bergers. S'agit-il d'un assistant ou d'un collaborateur de Guillaume Piqueau ? Il est difficile de répondre par l'affirmative car, sauf ici, il n'apparaît jamais dans l'ensemble des ouvrages étudiés. Sa manière fait parfois penser aux codes en vigueur dans l'atelier de Jean Colombe et, à titre d'hypothèse, il pourrait être vu comme un membre de l'atelier berruyer effectuant dans le *Livre d'heures à l'usage de Troyes* de la BnF ses premières armes⁴⁴¹.

Le travail de Guillaume Piqueau

Les cinq miniatures de Guillaume Piqueau sont exécutées de façon assez sommaire et rapide⁴⁴². Il s'appuie sur des compositions issues de l'atelier de Jean Fouquet, sans jamais en reprendre complètement le modèle. La référence aux *Heures d'Étienne Chevalier* est la plus forte dans le Couronnement de la Vierge (f. 79), le peintre reprenant la position surélevée du Christ couronnant Marie agenouillée à ses pieds, la scène se déroulant sous un baldaquin vert et non sous une ample architecture de style

⁴⁴¹ Toujours à titre d'hypothèse, cet enlumineur fait peut-être partie des peintres ayant effectué quelques miniatures dans le *Missel* de Yale (note 22), au côté de Guillaume Piqueau, Jean Colombe et le Maître des Heures de Madrid, voir p. 234.

⁴⁴² f. 41, Visitation ; f. 64, Adoration des Mages ; f. 68, Circoncision ; f. 79, Couronnement de la Vierge et f. 87, Pentecôte.

Renaissance (fig. 41 et 176). La gamme chromatique et la position agenouillée d'Élisabeth devant Marie dans la Visitation (f. 41) se retrouvent dans un *Livre d'heures à l'usage de Paris* (f. 32) réalisé par le Maître du Boccace de Munich⁴⁴³. Pour la miniature de l'Adoration des Mages (f. 64), Guillaume Piqueau fait à nouveau un choix similaire à celui du Maître du Boccace de Munich (f. 61v) en échelonnant verticalement les Mages, placés les uns au-dessus des autres. La Pentecôte (f. 87), où la Vierge a été décalée sur la partie gauche de la miniature, ne fait pas écho à un modèle de Jean Fouquet mais les colonnes baguées à mi-hauteur, placées sur le mur de l'édifice, se retrouvent abondamment dans le travail du Maître du Boccace de Munich⁴⁴⁴. Les drapés lourds et solides des évangélistes, bras croisés sur le torse, et la position de l'apôtre vu de dos au premier plan, fermant visuellement l'hémicycle, trahissent encore la formation fouquettienne de Guillaume Piqueau⁴⁴⁵.

Depuis 1993 et les travaux de François Avril et Nicole Reynaud, certains éléments permettent de mieux comprendre la présence de Guillaume Piqueau sur un manuscrit à destination champenoise. Des liens ont été soulignés entre des commanditaires troyens et les foyers artistiques de la vallée de la Loire, notamment celui de Bourges tenu par le peintre Jean Colombe⁴⁴⁶. Ce dernier, nous le verrons, se présente comme un collaborateur régulier de Guillaume Piqueau au cours des années 1470. Les deux peintres travaillent conjointement et à plusieurs reprises pour Louis de Laval, conseiller du roi de France Louis XI. D'origine bretonne mais installé à Bourges, Louis de Laval occupe au cours de sa carrière, de 1465 à 1473, la fonction de gouverneur de Champagne. Son chapelain,

⁴⁴³ *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113).

⁴⁴⁴ La formule la plus éloquente se trouve dans la miniature de la clémence de Cyrus (f. 230v) des *Antiquités Judaïques*, Paris, BnF, Français 247, vers 1470, reproduction dans Avril, 2003, cat. 34, p. 312 et 322.

⁴⁴⁵ Des caractéristiques que l'on retrouve dans les miniatures peintes par Jean Fouquet de Dextre de Dieu protégeant les fidèles, de la Dormition de la Vierge, de l'Ascension ou encore de l'Assomption de la Vierge pour les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13).

⁴⁴⁶ Avril, Hermant et Bibolet, 2007, p. 22, 26, 53-56 et p. 170-185.

Sébastien Mamerot, était chantre et chanoine de la collégiale Saint-Étienne de Troyes. Il est tout à fait possible que ce haut dignitaire ou son chapelain ait fait office de relais entre les milieux artistiques tourangeau et berruyer et des familles de la bourgeoisie champenoise⁴⁴⁷. Anne-Marie Legaré a également démontré à plusieurs reprises les liens entre la ville de Tours et le milieu artistique berruyer de Jean Colombe à travers le mécénat de la reine Charlotte de Savoie⁴⁴⁸.

GUILLAUME PIQUEAU ET LES *HEURES D'OLIVIER DE COËTIVY* ?

Le décor de ce livre d'heures, riche de trente-et-une miniatures, est issu d'une collaboration entre Guillaume Piqueau et le Maître de Jeanne de France⁴⁴⁹. Seules dix miniatures sont peintes par ce dernier. Les enluminures de Guillaume Piqueau, au nombre de vingt-et-une, sont cantonnées dans l'espace de la justification et entourées par des bordures d'acanthes parsemées de quelques plantes et fruits qui perdurent dans le reste du manuscrit (fig. 106-107, 109, 177-178, 180-181, 185 et 190). Parce qu'il a peint un plus grand nombre de feuillets et illustré l'office de la Vierge, Guillaume Piqueau se pose comme le maître d'œuvre ce livre d'heures.

⁴⁴⁷ Voir également Avril et Reynaud, 1993, p. 155 et Avril, Hermant et Bibolet, 2007, p. 170.

⁴⁴⁸ Legaré, 2001, p. 45-46 ; Legaré, 2004², p. 101-121 et Legaré (Anne-Marie), « Le mécénat artistique de Charlotte de Savoie à Bourges (1470-1483). L'exemple de ses livres à caractère religieux » *Actes du colloque international « La dame de cœur ». Le patronage religieux des reines et des princesses, XIII^e-XVII^e siècle*, 10-11 octobre 2013, Murielle Gaude-Ferragu et Cécile Vincent-Cassy (dir.), Rennes : PUR, 2016, p. 109-121.

⁴⁴⁹ *Heures d'Olivier de Coëtivy* (?), San Marino, Huntington Library, HM 1143, vers 1465-1470 ; sur la structure du manuscrit, l'identité du commanditaire et la participation du Maître de Jeanne de France ; voir p. 101-109 et 188-192 ainsi que le catalogue des notices, cat. 37, p. 161-165.

L'influence des *Heures d'Étienne Chevalier* et des *Heures Raguier (?)* – Robertet

L'influence des *Heures d'Étienne Chevalier* (vers 1452-1460), chef-d'œuvre de Jean Fouquet, est encore présente dans le travail de Guillaume Piqueau. L'image du commanditaire, agenouillé en prière devant la Vierge à l'Enfant (f. 32) fait écho aux feuillets peints en diptyque de saint Étienne présentant Étienne Chevalier à la Vierge à l'Enfant (fig. 2-3 et 107). Plusieurs éléments du diptyque des *Heures d'Étienne Chevalier*, montrant saint Étienne introduire le trésorier de France auprès de la Vierge à l'Enfant, sont ici concentrés sur un seul feuillet : le commanditaire agenouillé est vu de trois quarts et la Vierge couronnée, dont les plis de la robe retombent en larges drapés devant elle, allaite l'Enfant. Celui-ci, comme dans la miniature peinte par Jean Fouquet, a posé sa main droite sur le sein de sa mère et oriente son regard vers le spectateur. Les miniatures de Guillaume Piqueau montrent également une imprégnation profonde des *Heures Raguier (?)* – Robertet commencées par Jean Fouquet au cours des années 1460-1465⁴⁵⁰. Le saint Luc des *Heures Coëtivy (?)* (f. 14v) s'inspire du modèle de saint Matthieu (f. 17) assis de profil, face à une roue à livres, combiné avec la petite nature morte composée de flacons en verre et de livres posés sur une étagère (fig. 29-30 et 177). Les références fouquettiennes se poursuivent avec saint Marc (*Heures Coëtivy (?)*, f. 17v) où l'évangéliste, la table et la roue à livres sont directement copiés de Jean Fouquet (f. 19 ; fig. 31 et 178). Dans l'Annonciation (*Heures Coëtivy (?)*, f. 35), les positions et le dessin de l'ange Gabriel et de la Vierge Marie, de même que les colonnes se rejoignant vers un point de fuite central, sont repris de Jean Fouquet (f. 29), Guillaume Piqueau ayant substitué une lourde structure de type gothique à l'architecture Renaissance (fig. 106 et 179). Les rapports se confirment définitivement avec la miniature de la Nativité /

⁴⁵⁰ *Heures Raguier (?)* – Robertet (note 110).

Adoration des Mages (*Heures Coëtivy* (?), f. 57v), copie quasi littérale de celle (f. 51) des *Heures Raguier* (?) – Robertet⁴⁵¹ (fig. 164 et 180).

Le Maître du Boccace de Munich et les *Heures de Louis Malet de Graille*

Les sources iconographiques de Guillaume Piqueau ne se réduisent pas aux seules *Heures Raguier* (?) – Robertet. Elles montrent des points communs avec les compositions illustrant les *Heures de Louis Malet de Graille*, peintes vers 1470-1475 par le Maître du Boccace de Munich⁴⁵². Les deux Pietà (*Heures Coëtivy* (?), f. 26 et *Heures Graille*, f. 22v) tirent leurs origines d'un prototype réalisé par Jean Fouquet, celui des *Heures d'Étienne Chevalier* ou de la Pietà de Nouans, deux compositions souvent copiées par les disciples⁴⁵³ (fig. 181 à 183). Plusieurs détails rapprochent plus spécialement la miniature peinte par Guillaume Piqueau de celle du Maître du Boccace de Munich, notamment la position de l'évangéliste Jean en retrait de la Vierge, tête penchée vers la gauche, choix non retenu par Jean Fouquet⁴⁵⁴. La Visitation (f. 49) des *Heures Coëtivy* (?), se déroulant devant une forêt où la Vierge relevant sa robe sous son bras droit et cheminant vers un village et un château juché en haut d'une colline, montre également une conception proche de celle peinte (f. 62) dans les *Heures Graille*. Les accointances se renforcent avec les mises en page de l'Adoration des Mages (f. 64v) et de la Fuite en Égypte (f. 71)

⁴⁵¹ Le rapprochement a été signalé dans Reynaud, 2006, p. 63n7.

⁴⁵² *Heures de Louis Malet de Graille* (note 123).

⁴⁵³ *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) et *Pietà*, Nouans-les-Fontaines (Indre-et-Loire), église paroissiale Saint-Martin, vers 1460-1465 ; voir Avril, 2003, cat. 17, p. 155-163.

⁴⁵⁴ Une position identique se retrouve dans une miniature (f. 191 ; reproduction dans Avril, 2003, p. 181) réalisée par un peintre annoncé comme un proche de Jean Fouquet ou comme une œuvre de jeunesse de Jean Fouquet, *Heures à l'usage de Paris*, Paris, BnF, Latin 1417, vers 1450-1455 (?), en ligne sur le site de la [BnF, Banques d'images BnF, <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?contexte=accueil&destination=accueil.jsp>](http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?contexte=accueil&destination=accueil.jsp) (taper « Latin 1417 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 21, p. 175-181 et Avril, 2013/2014, p. 18-19 et 51.

dans lesquelles tout ou une partie de la miniature est identique⁴⁵⁵. Faut-il pour autant croire que les *Heures Graville* ont servi de modèles à Guillaume Piqueau ? En réalité, les mises en page ne sont pas l'apanage des *Heures Graville* ; les compositions de la Pietà, de l'Adoration des Mages et de la Fuite en Égypte se retrouvent notamment dans les *Heures à la devise* 'Hale ce moine' attribuées au Maître du Boccace de Munich⁴⁵⁶ (fig. 184). La couronne d'épines posées au sol au premier plan dans les miniatures de la Pietà des *Heures Graville* (f. 22v) et des *Heures à la devise* 'Hale ce moine' (f. 21v) n'apparaît pas dans celle ces *Heures Coëtivy* (?) (fig. 181, 183 et 184). Les occurrences rencontrées dans le milieu fouquettien et les légères variations proposées dans chaque manuscrit soutiendraient plutôt l'hypothèse d'un carnet où auraient été consignés des modèles communs exploités librement par les membres de l'atelier pour en offrir une déclinaison particulière. En tout cas, l'exploitation faite par Guillaume Piqueau des *Heures d'Étienne Chevalier*, des *Heures Ragulier* (?) – *Robertet* et des livres dits commerciaux de l'atelier dont font partie les *Heures Graville* et les *Heures à la devise* 'Hale ce moine' nous permet de mieux comprendre le mode de fonctionnement et les techniques de travail de l'enlumineur⁴⁵⁷. Le peintre peut tirer parti d'un détail, reprendre une mise en page entière ou effectuer des montages de différents dessins. Ces usages renforcent l'hypothèse de la présence de Guillaume Piqueau dans l'atelier, où, en tant que membre à part entière, il semble avoir eu une certaine liberté quant à l'accès et à l'utilisation des compositions circulant dans l'officine, ce que confirme la miniature de l'Arrestation du Christ (f. 18v).

⁴⁵⁵ *Heures de Louis Malet de Graville* (note 123) f. 88v et 92v.

⁴⁵⁶ *Heures à la devise* 'Hale ce moine' (note 238), f. 21, 81 et 86v.

⁴⁵⁷ Sur le terme de livres commerciaux dans la production fouquettienne ; voir Avril, 2003, « Vers une production commerciale : les livres d'heures 'style Fouquet' », cat. 41-45, p. 354-374.

Jean Fouquet : fournisseur de patrons ?

Les nombreuses correspondances iconographiques entre les *Heures Coëtivy* (?) et les images tirées du répertoire fouquettien tendraient à prouver que Jean Fouquet a mis ses esquisses et ses dessins à la disposition de ses disciples. L'Arrestation du Christ (*Heures Coëtivy* (?), f. 18v) corrobore cette hypothèse en dévoilant les variations que peut prendre un modèle initial, fourni ici par la miniature de l'Arrestation du Christ des *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 185 et 186). L'image sert de point d'ancrage à Guillaume Piqueau, tout comme elle le fut pour un nombre considérable de miniatures peintes par les disciples de Jean Fouquet⁴⁵⁸. La courbe du fleuve au premier plan, la palissade de bois vue en oblique, saint Pierre rengainant son épée et les gestes des bourreaux agrippés au corps du Christ sont autant de détails qui réapparaissent dans la miniature de Jean Fouquet. La version la plus proche de celle réalisée par Guillaume Piqueau dans les *Heures Coëtivy* (?) se trouve dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome* conservé à La Haye⁴⁵⁹ (fig. 187). Les deux versions diffèrent légèrement du modèle des *Heures d'Étienne Chevalier* par plusieurs détails : au premier plan, le méandre d'un cours d'eau sur lequel passe un petit pont ; à l'arrière, la porte percée dans un angle de la palissade par laquelle surgissent les soldats romains et, enfin, le Christ avec saint Pierre à droite et non à senestre, bras tendu légèrement vers l'arrière, soignant Malchus dont la lampe est tombée au sol (fig. 185-187). Guillaume Piqueau puise donc ses modèles dans un large panel d'images inventées par Jean Fouquet. Les références sont multiples et montrent de

⁴⁵⁸ *Heures à l'usage de Rome* de Madrid (note 126), f. 106 ; *Heures à l'usage de Rome*, Chicago, Newberry Library, Ms 47 ; sur le manuscrit voir Kessler (Herbert L.), *French and Flemish illuminated manuscripts from Chicago collections. The Newberry Library, April 9 to May 30, 1969. An exhibition in honor of the 44th annual meeting of the Medieval Academy of America held at the University of Chicago, April 17, 18, and 19*, Chicago : Division of the Humanities of the University of Chicago and the Newberry Library, 1969, cat. 19 ; *Heures à l'usage de Rome*, collection privée, Londres, Sam Fogg, No. 20 : *Illuminated Manuscripts : an Exhibition at the Blumka Gallery from January 27 to February 12, 1999*, lot 20, f. 20 ; *Heures de Charles de France* (note 198), f. 13 et *Heures de Louis Malet de Graville* (note 123), f. 74v.

⁴⁵⁹ *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111), f. 21.

façon convaincante que le peintre a eu accès aux cahiers de dessins. De façon plus générale, la similarité de mise en page entre les artistes gravitant autour du maître est un précieux témoignage quant au fonctionnement de l'atelier. Nous le verrons encore, les disciples copient, combinent et réinterprètent la source fouquettienne selon leurs besoins.

LES HEURES DITES D'ÉLEONORE DE HABSBOURG (COLLECTION PRIVÉE, VERS 1470)

Le commanditaire du livre d'heures à l'usage de Rome dénommé *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, actuellement dans une collection privée, nous est inconnu, malgré ce que promet son appellation⁴⁶⁰. Le calendrier et les litanies ont été rédigés selon l'usage de Paris mais certains saints mis en avant tout au long du livre d'heures indiquent des liens avec la Touraine. Saint Martin est rubriqué par deux fois dans le calendrier (4/07 et 11/11), nommé dans les litanies et introduit par une miniature dans les suffrages (f. 169v). Il est accompagné dans cette partie du livre d'heures de saint Julien du Mans (f. 171v) dont la présence s'explique par une abbaye dédiée au saint édifée dans la ville de Tours. Les suffrages des saints Tugdual (f. 172v) et Yves (f. 174v), tous deux ayant des attaches avec la ville de Tréguier, rappellent peut-être les origines bretonnes du commanditaire⁴⁶¹.

D'après une note manuscrite rédigée au XVI^e siècle (f. 182) « *Ces heures sont a moy qui me nomme JEANNE ALEMANDE & ont este autresfois de la Royne Eleonor, Sœur de Charles-Quint, femme 1^o d'Emmanuel Roi de Portugal, 2^o de Francois I Roi de*

⁴⁶⁰ *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée, vers 1470 ; voir le catalogue des notices, cat. 7, p. 32-35.

⁴⁶¹ Ces deux saints apparaissent par exemple dans les suffrages du livre d'heures destiné à Louis de Laval, conseiller du roi de France Louis XI et originaire de Bretagne (Paris, BnF, Latin 920, f. 306, saint Tugdual et f. 310v, saint Yves).

France »⁴⁶². Son auteur est probablement Jeanne Lallemand, épouse de Pierre Lallemand, baron de Montigny, fils de Jean II de Lallemand, garde des Sceaux de l'Empereur Charles-Quint, ministre et secrétaire d'État, Inspecteur général des royaumes d'Aragon et des deux Siciles, ambassadeur plénipotentiaire pour le traité de Madrid qu'il conclut avec le roi de France François I^{er} et qu'il signa au nom de l'empereur⁴⁶³. Un élément vient en effet certifier l'identité présumée de cette dernière. Jeanne eut pour fille Nicole Lallemand de Montigny, mariée à Adrien de Rosières de Sorans le 23 juillet 1615⁴⁶⁴. Or, au XIX^e siècle, le livre d'heures était conservé de façon certaine dans la bibliothèque de cette famille, Louise-Antoinette de Rosières de Sorans y faisant apposer, entre 1828 et avril 1868, ses armes et ceux de son époux (f. 2, marge inférieure). Conservé pendant plus de trois cents ans par les Rosières de Sorans, le livre d'heures est passé par la suite par plusieurs collections privées avant d'être remis en vente en 2013⁴⁶⁵. Les tâches accomplies par Pierre Lallemand, créé chevalier par Philippe II d'Espagne, ou encore celles assurées par son père auprès de Charles-Quint, permettraient d'envisager un don d'Éléonore de Habsbourg (1498-1558), sœur aînée de Charles-Quint, à Jeanne Lallemand. Le fait que le manuscrit ait été dans les mains d'Éléonore, seconde épouse de François I^{er} (1494-1547) et reine de France de 1530 à 1547, conduit également à nous interroger sur son éventuelle présence dans les collections royales françaises⁴⁶⁶. Éléonore

⁴⁶² J'exprime ici toute ma gratitude à M. Dr. Jörn Gunther qui, lors de la foire d'art et d'antiquités *The European Fine Art Fair* (TEFAF) organisée du 15 au 24 mars 2013 à Maastricht, m'a permis de consulter pendant quelques instants le manuscrit.

⁴⁶³ De la Chesnaye Des bois (François Alexandre Aubert), *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France*, 15 vol., t. 8, Paris : Antoine Boudet, 1774, p. 384.

⁴⁶⁴ Borel d'Hauterive, (André), *Annuaire de la noblesse de France et des maisons souveraines de l'Europe*, 35^e année, Paris : Dentu et Sauton, 1879, p. 183.

⁴⁶⁵ Sur la dernière vente, voir la notice du catalogue *Faith And Knowledge A Selection of Illuminated Manuscripts Miniatures Early Printed Books*, Stalden : Dr. Jörn Günther Rare Books AG, brochure 12, 2011, n° 15, p. 24-25.

⁴⁶⁶ Sur le mécénat d'Éléonore de Habsbourg ; voir en dernier lieu Jordan (Annemarie) et Wilson-Chevalier (Kathleen), « L'épreuve du mécénat : 'Alienor d'austriche', une reine de France effacée ? », *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Kathleen Wilson-Chevalier (dir.) avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Étienne : Presse Universitaire de Saint-Étienne, 2007 (L'École du genre. Nouvelles recherches), p. 341-380 et bibliographie en note 5.

a pu souhaiter récupérer et faire parvenir à ses proches des manuscrits réalisés dans le prestigieux atelier de Jean Fouquet et depuis conservés dans les collections royales. Plusieurs ouvrages sortis de l'atelier fouquettien ont très tôt transité vers les bibliothèques de proches de la reine ou de membres de la cour d'Espagne et soutiendraient cette hypothèse⁴⁶⁷. Les occasions n'ont probablement pas manqué à Éléonore d'utiliser certains manuscrits comme émolument, don, cadeau ou preuve d'amitié dont aurait pu bénéficier Jeanne Lallemand⁴⁶⁸.

Les sources iconographiques des miniatures

L'analyse du programme iconographique des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* rapproche étroitement ses miniatures des *Heures Ragulier (?) – Robertet*. Les mises en page des saints Jean (f. 13), Matthieu (f. 16v) et Marc (f. 18v, image inversée), de la Vierge à l'Enfant (f. 20), l'Annonciation (f. 27) et la Nativité (f. 59) font écho à celles réalisées par Jean Fouquet. Guillaume Piqueau s'est donc appuyé sur les compositions du manuscrit inachevé de Fouquet pour illustrer les *Heures Coëtivy (?)* et les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, ce qui indiquerait qu'ils ont été exécutés dans

⁴⁶⁷ Les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (note 460) s'ajoutent à une liste de plus en plus longue de manuscrits enluminés du temps du grand maître de Tours ou par ses disciples de la génération suivante, avec notamment les *Heures à l'usage de Rome* de Madrid (note 126) ; les *Heures dites de Diane de Croy* (note 112) ; le *Jouvencel* de l'Escorial (note 852) et un *Missel à l'usage de Tours* enluminé par Jean Poyer pour Marguerite d'Autriche conservé à Madrid, BnE, Vit/24/5, avant 1493). Sur ce point voir Gras (Samuel), « Des manuscrits de l'atelier de Jean Fouquet en Espagne », *Medieval Europe in Motion : Medieval Manuscripts in Motion*, Alicia Miguélez Cavero et Fernando Villaseñor Sebastián (éd.), Toulouse : PUM, à paraître. Sur la question des commandes de manuscrits aux membres de l'atelier de Jean Fouquet par des personnalités rattachées à la péninsule ibérique ; voir Guéant (Valérie), « Le Maître des missels della Rovere, Jacopo Ravaldi, enlumineur à la Curie pontificale, et la commande des cardinaux et évêques espagnols à Rome de Paul II à Sixte IV », *Évêques et cardinaux princiers et curiaux (XIVe–début XVIe siècle)*. *Des acteurs du pouvoir*, Monique Maillard-Luybaert, Alain Marchandisse et Bertrand Schnerb (éd.), Brepols : Turnhout, sous presse.

⁴⁶⁸ Un témoignage de rétributions d'officiers de sa maison – dont beaucoup avaient des liens avec la péninsule – est donné dans Marichal (Paul), *Catalogue des actes de François I^{er}*, 10 vol., t. 7, Paris : Imprimerie nationale, 1896, p. 613-614, n° 2627-2631, document portant sur des « lettres de naturalité octroyées, à la requête de la reine, aux gentilshommes, dames, damoiselles et autres officiers étrangers de la maison de ladite dame ».

une période rapprochée, entre la fin des années 1460 et le début des années 1470. La comparaison des miniatures illustrant les deux livres d'heures soutient également cette hypothèse : le dessin de la Vierge dans les scènes de la Visitation – où les mises en page sont similaires – est très proche d'un manuscrit à l'autre, l'enlumineur reprenant notamment le détail du pli de la robe relevé sous le bras de la Vierge (*Habsbourg*, f. 45v et *Heures Coëtivy* (?), f. 49), le modèle de la Vierge peinte dans l'Annonciation étant lui quasiment identique (ill. 45 et 46).



Ill. 45. Guillaume Piqueau, *Livre d'heures d'Olivier de Coëtivy* (?), San Marino, Huntington Library, HM 1143, f. 35, Annonciation (détail), vers 1470

Ill. 46. Guillaume Piqueau, *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée, f. 27, Annonciation (détail), vers 1470

À l'exception des miniatures des péricopes et des suffrages, les compositions sont d'ailleurs très analogues dans les deux manuscrits, la Nativité, l'Annonce aux bergers, la Circoncision, l'Adoration des Mages et la Fuite en Égypte étant construites sur le même

modèle⁴⁶⁹. À cet égard, la dernière de ces miniatures est révélatrice des échanges iconographiques et des sources communes utilisés par les disciples de Jean Fouquet, hypothèse que nous tentons de démontrer ici. En effet, le dessin de la Vierge montée en amazone sur l'âne et portant l'enfant, accompagnée de Joseph cheminant en tenant le bourdon, se retrouve dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 81v), dans les *Heures Coëtivy* (?) (f. 71) mais aussi dans les *Heures Graille* (f. 92v) et les *Heures à la devise* 'Hale ce moine' (f. 86v), légèrement plus tardives et rattachées au Maître du Boccace de Munich, toutes ces miniatures reprenant le dessin des plis de la robe de la Vierge⁴⁷⁰ (fig. 109 et 188-190).

La répétition : une méthode de travail de Guillaume Piqueau

Les suffrages aux saintes des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* mettent en lumière certaines faiblesses du peintre. L'enlumineur répète en effet le modèle d'une femme agenouillée en prière pour peindre les saintes Marie Madeleine (f. 175v), Catherine (f. 176v) et Agnès (f. 177v), pratique qui trahit l'imagination parfois limitée de ce dernier. La succession de ces miniatures, peintes à la même échelle, invite Guillaume Piqueau à s'appuyer sur une trame unique. Il dessine un modèle qu'il différencie ensuite par des drapés distincts, par un environnement spécifique et par des attributs et accessoires propres aux personnages (ill. 47-49). Preuves qu'il n'égale pas le génie des

⁴⁶⁹ Nativité (*Habsbourg*, f. 59 et *Heures Coëtivy* (?), f. 57v) ; Annonce aux bergers (*Habsbourg*, f. 65 et *Heures Coëtivy* (?), f. 61) ; Circoncision (*Habsbourg*, f. 76 et *Heures Coëtivy* (?), f. 67v) ; Adoration des Mages (*Habsbourg*, f. 70v et *Heures Coëtivy* (?), f. 64v) et Fuite en Égypte (*Habsbourg*, f. 81v et *Heures Coëtivy* (?), f. 71).

⁴⁷⁰ Guillaume Piqueau exploitera encore ce modèle de la Fuite en Égypte pour les *Heures Brette*, f. 94. Des rapports de même ordre peuvent se faire avec la miniature de l'Adoration des Mages (*Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (note 460), f. 70v ; *Heures Coëtivy* (?) (note 449) f. 64v ; *Heures à la devise* 'Hale ce moine' (note 238) f. 81 et *Heures de Louis Malet de Graille* (note 123), f. 88.

grands peintres, ces miniatures sont aussi le témoignage d'une pratique fort appréciée de l'enlumineur, un savoir-faire sur lequel il s'appuie pour élaborer ses compositions.



Ill. 47-49. Guillaume Piqueau, *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée, sainte Marie Madeleine (f. 175v), sainte Catherine (f. 176v) et sainte Agnès (f. 177v), détail, vers 1470

La reprise du saint François (f. 241) peint par Jean Fouquet au cours des années 1450 dans un *Livre d'heures à l'usage d'Angers* pour celle des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 173v) souligne un peu plus la dépendance du peintre vis-à-vis des dessins fournis par son maître⁴⁷¹ (fig. 191-192).

UN LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE PARIS (COLLECTION PRIVEE, VERS 1470)

Le manuscrit, actuellement conservé dans une collection privée, comporte un calendrier, les Heures de la Vierge où s'intercalent les Heures du Saint-Esprit, les Psaumes de la Pénitence, l'Office des morts et une série de suffrages⁴⁷². Les péripécies, rejetés en fin d'ouvrage, précèdent les prières à la Vierge *Obsecro te, O intemerata* et

⁴⁷¹ *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64), f. 241.

⁴⁷² *Livre d'heures à l'usage de Paris*, collection privée, vers 1470 ; voir la vente à Paris, Hôtel Drouot, *Livres anciens et modernes*, 6 février 1990, lot 21, p. 20-21, fig. sur la couverture (Annonciation) et p. 20 (Fuite en Égypte) et catalogue des notices, cat. 6, p. 29-31. Je n'ai pas été en mesure de retrouver le propriétaire actuel du manuscrit, les informations sont données à partir de la notice rédigée dans le catalogue Drouot.

Stabat mater dolorosa. Les miniatures conservées dans le manuscrit introduisent le cycle des Heures de la Vierge, les Psaumes, l'Office des morts et les quatre passages des évangiles. Bien qu'à l'usage de Paris, le calendrier célèbre des saints bretons en nombre, avec Yves de Tréguier (19/05) et Guillaume Pinchon (évêque de Saint-Brieuc, 29/07), les saints évêques nantais Donatien (25/05), Félix (7/07) et Clair (10/07) et saint Martin de Vertou (premier abbé de l'abbaye situé au sud de la Bretagne, 24/10). Saint Yves est mentionné dans les litanies et les saints tourangeaux Martin et Gatien (également fêté le 18/12) disposent d'un suffrage.

Les reproductions de l'Annonciation (f. 13) et de la Fuite en Égypte (f. 49) dans le catalogue de vente ne laissent planer aucun doute sur l'auteur responsable de ces miniatures (fig. 193 et 194). Les marges, ornées d'acanthes bleu et or partant des angles du feuillet et agrémentées de fleurs et des fruits, et l'initiale ornée de deux lignes sont typiques de la région tourangelle et du milieu artistique fouquettien. Dans la marge inférieure de l'Annonciation, deux putti montés sur des chevaux s'affrontent avec une lance. Plusieurs éléments trahissent la main de Guillaume Piqueau dans la peinture des drôleries et des miniatures. La mise en page de la Fuite en Égypte (f. 49) est très proche de celle employée pour les *Heures Coëtivy* (?) (f. 81v) et les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 81v), le modèle du cheval ayant été repris d'une miniature à l'autre (fig. 109, 188 et 194). Par ailleurs, le peintre multiplie la présence de pierres et cailloux sur le chemin, caractéristique de sa manière (fig. 181, 191 et 194-196). Les dessins de l'ange et du lutrin de table vu de profil, sur lequel est posé le livre des Écritures, tirent leur origine de la miniature peinte par Jean Fouquet dans les *Heures Ragulier* (?) – *Robertet* (f. 29) où Gabriel, vêtu d'une dalmatique, les ailes déployées, bras croisés sur le torse, la tête légèrement inclinée vers Marie, est agenouillé face à Marie (fig. 179 et 193). Le modèle de l'ange choisi par Guillaume Piqueau est encore identique à celui peint dans les *Heures*

dites d'Éléonore de Habsbourg (ill. 50-51). Un détail significatif rapproche la miniature de l'Annonciation de celle peinte dans les *Heures Coëtiwy* (?) (f. 35), et par là même, de Guillaume Piqueau. Un drap d'autel bleu, blanc et rouge s'aperçoit à travers la grille entrouverte du jubé (ill. 45 et 51 ; fig. 106 et 193). Ce tissu tricolore, placé sur l'autel lors de l'Annonciation, n'est pas nécessairement une anecdote liée au hasard : le rouge associé au blanc et au bleu sont les couleurs de la livrée des rois Valois, élément qui peut faire sens dans des manuscrits d'origine tourangelle commandés par des proches de la cour⁴⁷³.



Ill. 50. Guillaume Piqueau, *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée, f. 27, Annonciation (détail de l'ange Gabriel et du prie-Dieu), vers 1470

Ill. 51. Guillaume Piqueau, *Livre d'heures à l'usage de Paris*, collection privée, f. 13, Annonciation (détail de l'ange Gabriel et du prie-Dieu), vers 1470

⁴⁷³ Information transmise par Claudia Rabel et Michel Pastoreau, courriel du 11/01/2016. Je remercie Mme Claudia Rabel d'avoir échangé ses impressions sur ce détail iconographique. Le dauphin puis roi de France Charles VII utilise à plusieurs reprises les trois couleurs rouge, blanc et bleu pour sa livrée ; voir Chartier (Jean), *Chronique de Charles VII*, nouv. éd., rev. sur les mss. suivie de divers fragments inédits, avec notes, notices et éclaircissements par Edmond Vallet de Viriville, 3 vol., t. 3, Paris : P. Jannet, 1858, p. 267, 297, 303 et 313 et Desjardins (Gustave), *Recherches sur les drapeaux français : oriflamme, bannière de France, marques nationales, couleurs du roi, drapeaux de l'armée, pavillons de la marine*, Paris : Morel & Cie, 1874, p. 73.

DES AJOUTS DANS UN LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE ROME

Le *Livre d'heures à l'usage de Rome* de la Société archéologique de Montpellier fait partie de ces ouvrages redécouverts lors de la campagne de recensement menée depuis 2005 par l'I.N.H.A des manuscrits et enluminures conservés dans les musées de France. Le projet s'est concrétisé en 2013 par trois expositions intitulées *Trésors enluminés des musées de France*⁴⁷⁴, le livre d'heures ayant été présenté au musée des Augustins de Toulouse⁴⁷⁵. Aucune information sur le destinataire du manuscrit n'est connue ; il résidait peut-être à Paris au vu des saints fêtés dans le calendrier et des deux artistes ayant réalisé la première campagne de miniatures.

Paris et le cercle du Maître de Dunois

En effet, plusieurs campagnes d'illustrations ont été menées dans ce livre d'heures, aujourd'hui lacunaire⁴⁷⁶. Les médaillons du calendrier (f. 3-14v), la miniature des péripécopes (f. 15), de la Fuite en Égypte (f. 72), de la Pentecôte (f. 109) et de la Messe de saint Grégoire (f. 164) ont vraisemblablement été exécutés au cours des années 1440-1450 par deux enlumineurs parisiens formés par le Maître de Dunois⁴⁷⁷. La filiation s'impose au travers des motifs employés dans les médaillons illustrant le calendrier,

⁴⁷⁴ *Illuminations/Enluminures. Trésors enluminés de France*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 8 novembre 2013 – 10 février 2014 ; *Trésors enluminés des musées de France. Pays de la Loire et Centre*, Angers, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2013 – 16 mars 2014 et *Trésors enluminés. De Toulouse à Sumatra*, Toulouse, Musée des Augustins – Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 16 novembre 2013 – 16 février 2014.

⁴⁷⁵ Riou (Charlotte) et Blondeau (Christèle), *Trésors enluminés. De Toulouse à Sumatra*, Toulouse : Musée des Augustins, 2013, cat. 55, p. 153-155 (notice de Christèle Blondeau), fig. 55 a-c. Sur le manuscrit, voir également le catalogue des notices, cat. 18, p. 75-78.

⁴⁷⁶ Les miniatures des Heures de la Vierge (sauf pour vêpres au feuillet 72), celle introduisant les Psaumes de la pénitence et celle de l'Office des morts sont manquantes.

⁴⁷⁷ Riou et Blondeau, 2013, cat. 55, p. 154-155, reproduction p. 155, fig. 55a et b. Sur le Maître de Dunois, voir également notes 118 et 327 à 329 du présent mémoire.

certains dessins étant des calques de ceux réalisés dans les *Heures de Dunois*, les *Heures* d'Oxford ou encore celles conservées à Parme⁴⁷⁸.

Des miniatures ajoutées peintes par Guillaume Piqueau

Pour une raison qui reste inexplicée, des prières ont été ajoutées en tête et à la fin du volume (f. 1-2v et f. 167-170v). Elles ont été illustrées par un peintre issu d'un tout autre milieu artistique, peut-être sollicité à l'occasion d'un changement de propriétaire. Les marges enluminées de ces feuillets et les peintures des saints Michel (f. 1), Jean-Baptiste (f. 2), Pierre et Paul (f. 167v), Nicolas (f. 170v) et de sainte Anne et la Vierge (f. 168v) répondent par la décoration secondaire et par le style pictural à l'esthétique ligérienne en vogue du temps de Jean Fouquet (fig. 195). Les silhouettes massives aux épaules tombantes, les traits appuyés des visages masculins et les expressions renfrognées sont pour Chrystèle Blondeau spécifiques au Maître du missel de Yale⁴⁷⁹. La couleur posée en aplats, la succession de plans clairement séparés, la ligne d'horizon assez haute et l'utilisation exclusive de hachures sombres pour rendre les volumes placent l'exécution de ces enluminures – réalisées par celui que nous appelons ici Guillaume Piqueau – en début de carrière, autour des années 1470. Les bordures décorées de feuilles d'acanthes bleu et or parsemées de quelques fruits et fleurs sont proches de celles exécutées dans les *Heures Coëtivy* (?) et les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*. De belle facture, leur réalisation a peut-être été confiée au peintre lui-même, les grotesques du *Livre d'heures à l'usage de Paris* et, plus tard, du *Jouvencel* de l'Escorial et de la *Vita Christi* indiquant

⁴⁷⁸ *Ibid.* ; *Heures de Dunois* (note 118) ; Oxford, Keble College, Ms 39 et Parme, Biblioteca palatina, Ms 1649.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

que Guillaume Piqueau ne rechigne pas, à l'occasion, à effectuer ce type de travaux⁴⁸⁰. Outre une technique picturale qui caractérise sa manière, la personnalité de Piqueau se reconnaît encore par les modèles utilisés. Certaines scènes trouvent leur équivalent dans d'autres manuscrits qui lui sont attribués : le saint Jean-Baptiste apparaît dans un médaillon du *Missel* conservé à Yale (f. 16v) alors que l'archange Michel combattant le dragon est identique à celui peint dans les *Heures Coëtivy (?)* (f. 135v)⁴⁸¹. Le dessin de saint Jean-Baptiste agenouillé en prière devant l'agneau se retrouve dans une miniature en pleine page des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 161), peu d'éléments ayant été changés d'une miniature à l'autre (fig. 195-196). La similitude des compositions, tant sur le plan iconographique que dans le traitement de la représentation de l'espace, amène à penser que les ajouts dans le *Livre d'heures* de Montpellier ont été effectués à une époque relativement rapprochée des manuscrits précédemment évoqués.

Une dernière intervention au cours du XVI^e siècle a vu l'ajout, avant les Psaumes de la pénitence (f. 84-85), d'un bi-feuillet partiellement enluminé. Le peintre à l'origine de la mise en page a tenté de répondre au langage développé par les artistes l'ayant précédé dans le manuscrit. La bordure de rinceaux à vignettes mêlés d'acanthes et de fleurs a été reprise par le peintre qui y a inséré une coupe débordant de fruits de type Renaissance⁴⁸².

⁴⁸⁰ *Livre d'heures à l'usage de Paris* (note 472) ; *Jouvencel* de l'Escorial (note 852) et *Vita Christi* (note 33).

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Chrystèle Blondeau indique que « ces feuillets portent en outre des inscriptions dont l'une semble faire allusion à Catherine de Médicis (f. 85) : 'Tuscane suis, de Cosme la semblance / Femme d'ung Roy, mere de Roys aussi / Des François suis le fort et la defence' Si cette interprétation est exacte, la mention ne peut être antérieure à la mort de son fils aîné, François II, le 5 décembre 1560, ce qui fournit un terminus a quo pour l'exécution du décor marginal, dont le bandeau intérieur doré à la feuille et orné de fleurettes recouvre en partie la première lettre de chaque ligne. Les raisons de la présence de cette formule dans le manuscrit restent pour l'heure à éclaircir » ; voir Riou et Blondeau, 2013, p. 155.

Un séjour de Guillaume Piqueau dans la capitale ?

L'intervention de Guillaume Piqueau dans ce livre d'heures enluminé dans un premier temps dans un atelier parisien, dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* à l'usage de Rome mais dont le calendrier et les litanies ont été rédigés selon l'usage de Paris, dans celle des *Heures à l'usage de Paris* conservées dans une collection privée, voire encore dans celle du *Livre d'heures à l'usage de Troyes*, suggérerait un éventuel séjour du peintre dans la capitale. Cette hypothèse reste très fragile du fait de la grande diffusion dans les livres d'heures de textes et calendriers suivant le modèle parisien. De surcroît, Guillaume Piqueau n'est pas le seul, parmi les artistes issus du milieu fouquettien, à enluminer des Heures dont l'usage est celui de Paris. Dès les années 1450, un livre d'heures à cet usage a été enluminé par un artiste proche de Jean Fouquet ou par le jeune maître lui-même⁴⁸³. Ce manuscrit illustre en réalité une pratique dans l'atelier récurrente sur près de trente ans, entre 1450 et la fin des années 1470⁴⁸⁴. Pour François Avril, il est probable que des manuscrits transcrits à Paris et dépourvus de toute peinture aient été envoyés à Tours pour y être enluminés et proposés à une clientèle locale proche de la cour⁴⁸⁵. Ainsi, la circulation de manuscrits préparés dans une librairie parisienne à

⁴⁸³ *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (note 454). Sur les attributions à un artiste proche de Jean Fouquet ou au peintre lui-même ; voir en dernier lieu König, 1982, p. 109-110 et 207-211 ; Schaefer, 1994, p. 39 et 240 ; Avril, 2003, cat. 21, p. 175-179 et Avril, 2013-2014, p. 18-19.

⁴⁸⁴ Outre le Latin 1417 (note 454), il est possible de mentionner les *Heures de Charles de France* (note 198) ; les *Heures dites de Diane de Croy* (note 112) ; le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113) ; les *Heures de Louis Malet de Gravelle* (note 123) et les *Heures à la devise 'Hale ce moine'* (note 238). D'après Nicole Reynaud, le travail de librairie des *Grandes Chroniques de France* (note 224), enluminées par Jean Fouquet, a selon toute vraisemblance été exécuté à Paris ; voir Avril et Reynaud, 1993, p. 139. Il en est de même pour *Le Livre des quatre vertus* (pseudo-Sénèque – Martin de Braga, traduction de Jean Courtecuisse) suivi de *Le Livre de vieillesse. Le livre de amitié* (Cicéron, traduction de Laurent de Premierfait), Londres, British Library, Harley 4329, vers 1460 et le *Boccace* de Munich (note 18), enluminés par le maître éponyme, rédigés par Pierre Faure, curé d'Aubervilliers. Sur les manuscrits et l'identification du copiste ; voir Avril, 2003, cat. 31-32, p. 270-274.

⁴⁸⁵ Avril, 2003, p. 345. L'auteur fait notamment référence aux livres d'heures copiés par le parisien Jean Dubreuil et enluminés par Maître François, enlumineur basé par Paris, et parfois complétés par Jean Bourdichon. Sur cette question, voir Avril et Reynaud, 1993, p. 45-46 ; Kren (Thomas), « Seven illuminated Books of Hours Written by the Parisian Scribe Jean Dubreuil, c. 1475-1485 », *Reading Texts and Images : Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage : in Honour of Margaret M. Manion*,

destination d'ateliers d'enlumineurs exerçant dans la vallée de la Loire est mal connue mais elle existe, à l'image du peintre Jean Bourdichon passant contrat, en début de carrière, avec une officine installée à Paris⁴⁸⁶. Le phénomène pourrait facilement s'expliquer par une absence de librairie à Tours par opposition à un marché déjà bien établi à Paris, capable de fournir rapidement à Fouquet et ses émules des textes prêts à enluminer. Par ailleurs, les indications liturgiques des manuscrits précédemment cités célèbrent dans bien des cas des saints vénérés dans l'Ouest de la France et dans la vallée de la Loire, indiquant un possible aménagement des textes au moment de la copie ou de leur réception. Rien ne permet donc, sur la base de nos connaissances actuelles, de proposer un foyer d'influence parisienne sur Guillaume Piqueau au cours de sa carrière, mais l'hypothèse d'un séjour dans la capitale n'est pas à écarter totalement, et cela pour plusieurs raisons. Les accointances du milieu fouquettien avec la capitale ne se réduisent pas, loin de là, à la préparation des textes de manuscrits. Nous l'avons vu, Jean Fouquet est au fait des créations et des sources influençant la peinture parisienne du début du XV^e siècle et de celle de ses contemporains⁴⁸⁷. Sa familiarité avec Paris est attestée par les vues précises qu'il en donne dans les *Grandes Chroniques de France* et les *Heures d'Étienne Chevalier*, laissant supposer des séjours plus ou moins longs dans la capitale⁴⁸⁸. À plusieurs reprises, le peintre collabore à l'illustration de livres d'heures à l'usage de Paris et enluminés en partie dans la ville, ainsi dans les *Heures de Simon de Varye* où

James Bernard Muir (éd.), Exeter : University of Exeter Press, 2002, p. 157-200 ; Georgi, 2009, p. 105-130 ; Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 93-84, p. 187-190 (notices de Khatarina Georgi) et Herman (Nicholas), « 'Fouquet redivivus' : Migrant Motifs in Tours, 1480-1520 », *Re-Inventing Traditions : On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, Christine Seidel et Joris C. Heyder (éd.), Luzern : Quaternio Verlag Luzern, 2015 (Civilizations & History, 34), p. 181-182 (171-193).

⁴⁸⁶ Sur cette question, voir en dernier lieu Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 93-94, p. 186-195 (notices de Katharina Georgi) et, en complément, Delalain (Paul), *Étude sur le libraire parisien du XIII^e au XV^e siècle, d'après les documents publiés dans le cartulaire de l'Université de Paris*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012 (1^{ère} éd. Paris : Delalain, 1891).

⁴⁸⁷ Voir notes 154 et 161 et Reynaud, 2006, p. 244. L'auteur précise qu'il serait une erreur d'envisager pour Jean Fouquet un début de carrière dans le milieu artistique parisien.

⁴⁸⁸ *Grandes Chroniques de France* (note 224) et *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) ; voir Avril, Guenée et Gousset, 1987, p. 18-22, 28-31, 34-35, 58-59, 184-185, 188-189, 214-217 et 256-257 ; Avril, 2003, p. 75, 202-205 et 222 ; Reynaud, 2006, cat. 20, p. 104-107, cat. 27-28, p. 132-140, cat. 41, p. 174, p. 196-199 et 206 et Inglis, 2011, p. 176-203.

apparaissent les parisiens Maître de Dunois et Maître de Jean Rolin⁴⁸⁹. Ce dernier travaille encore aux *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* avec le maître éponyme et un peintre fouquettien identifié à plusieurs reprises comme étant Fouquet lui-même⁴⁹⁰. De surcroît, la peinture produite dans la capitale semble de renommée suffisante aux yeux de Jean Fouquet pour envoyer le Maître du Boccace de Munich, probablement l'un de ses fils Louis ou François, dans l'atelier du Maître de Coëtivy (Colin d'Amiens ?), « prestigieux peintre parisien de l'époque », parfaire sa formation⁴⁹¹. Ainsi, Jean Fouquet semble avoir conservé tout au long de sa carrière des relations professionnelles avec le milieu parisien et, selon François Avril, son fils le Maître du Boccace de Munich gardera une impression forte et durable de sa rencontre avec le Maître de Coëtivy⁴⁹². Les avis favorables portés par Jean Fouquet sur la production parisienne et par celui destiné à prendre une part de plus en plus importante dans l'atelier familial ont peut-être incité certains disciples de l'atelier, dont Guillaume Piqueau, à séjourner dans la capitale. Rien dans les œuvres que nous connaissons actuellement de l'enlumineur ne vient le confirmer mais, dans le contexte que nous décrivons, l'hypothèse ne peut pas être écartée. Elle doit dans tous les cas être prise en compte dans l'étude des disciples de Jean Fouquet.

⁴⁸⁹ *Heures de Simon de Varye* (note 202). Remarquons que l'intervention de Jean Fouquet sur ce manuscrit se réduit à six enluminures peintes sur des feuillets indépendants non réglés.

⁴⁹⁰ *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90). La miniature de la Vierge à l'Enfant introduisant la prière *Obsecro te* (f. 21) est, pour François Avril, à retirer de l'œuvre autographe de Jean Fouquet ; Avril, 2003, p. 297. La qualité extrême de la miniature, qui ne se compare avec aucune œuvre issue du milieu fouquettien, nous invite à y voir la participation, au moins dans la mise en place du dessin, du maître. Sur cette question, voir Gras (samuel), « Jean Fouquet : la géométrie au service du divin », *Espace perçu, espace vécu, espace rêvé*, Mei Menassel et Eulalie Pierquin (éd.), Valenciennes : PUV, sous presse.

⁴⁹¹ Avril, 2003, p. 26-29 et 276. Voir également les pages 160-163 du présent mémoire. Sur l'identité du Maître de Coëtivy, voir note 325.

⁴⁹² Avril, 2003, p. 28.

**LES HEURES BRETTE (SAINT-PETERSBOURG, BIBLIOTEKA AKADEMII NAUK
(BIBLIOTHEQUE DE L'ACADEMIE DES SCIENCES), MS 0.104, VERS 1475)**

Les *Heures Brette* s'ouvrent sur un calendrier où sont inscrits des saints angevins (en or Lézin d'Angers au 13/02 et, en rouge, Aubin au 12/11 et René au 01/03) et tourangeaux (en or Martin au 11/11 et, en rouge, Gatien au 02/05 et Arnould au 18/07)⁴⁹³. Le rapprochement du livre d'heures avec une famille implantée entre l'Anjou et la Touraine se confirme par les heures de la Vierge à l'usage de Tours, par la distinction dans les litanies des tourangeaux Gatien, Martin et Brice et des angevins Maurice et René et par les suffrages où sont présents les saints Gatien, Martin, Nicolas, Julien et Avertin.

Les armes du commanditaire, *d'azur au sautoir d'argent cantonné de quatre roses d'or*, apparaissent au feuillet 199 et sont à rapprocher de la famille Brette, ou Brethe, seigneur d'Ouches, d'Estiau, Longué et de Boisvilliers (ou Boinvilliers), originaire de l'Anjou et qui possédait des terres en Touraine⁴⁹⁴. Plusieurs membres de la famille sont connus par des archives. Il faut peut-être écarter Jean et René Brette comme commanditaires potentiels du livre d'heures. Les armes du premier, trésorier de l'église de Tours dès 1474⁴⁹⁵, apparaissaient encore à la fin du XIX^e siècle sur des peintures

⁴⁹³ Sur le manuscrit, voir Kisseleva (Ludmila) et Stirnemann (Patricia), *Catalogue des manuscrits médiévaux en écriture latine de la Bibliothèque de l'Académie de Russie de Saint-Petersbourg*, Paris : CNRS éditions, 2005 (Documents, études et répertoires, 73), cat. 0.104 (XXJ/LVII), p. 57-59 et le catalogue des notices, cat. 36, p. 151-155.

⁴⁹⁴ Je remercie M. Philippe Palasi pour son aide quant à l'identification des armoiries. Sur la famille Brette ; voir Saint Allais (Nicolas Viton de), *Nobiliaire universel de France, ou recueil général des généalogies historiques des maisons nobles de ce royaume*, 21 vol., t. 5, Paris, 1815, p. 300 et Carré de Buzerolle (Jacques-Xavier), *Armorial général de la Touraine Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, Société archéologique de Touraine, Tours : Imprimerie Ladevèze, t. 18, 1866, p. 186.

⁴⁹⁵ Il est qualifié de professeur de théologie, trésorier et chanoine de l'église de Tours dans l'acte, daté du 3 mars 1476, qui prévoit l'érection de l'église paroissiale de Bueil en collégiale (Société archéologique de Touraine, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, Tours : Guillard Verger et Paris : Dumoulin et Didron, tome VII, 1855, p. 232 ; voir aussi la minute datée du 3 mars 1474 : « Bail à ferme pour un an de la seigneurie du Plessis paroisse d'Orbigné [Orbigny] par messire Jehan Thureau, prêtre, procureur de maître Jehan Brethe, trésorier de Tours, à noble homme messire Loys de Sazillé chevalier », Tours, A.D. 37 – Cote : 3E1, en ligne sur le site des Bibliothèques Virtuelles Humanistes, *De minute en minute*, <<http://www.bvh.univ-tours.fr/Minutes/recherche.asp>> (taper « Jehan Brethe » dans l'index de recherche). Il fonde la chapelle de saint Jean-Baptiste au sein de la cathédrale Saint-Martin de Tours et décore le chœur

murales de Saint-Martin-de-Tours et semblaient se lire, si l'on en croit deux témoignages de l'époque, *d'azur au sautoir d'or cantonné de quatre roses de gueules* ou *d'azur au sautoir d'argent cantonné en chef d'un croissant d'argent et en pointe et à chaque flanc d'un besant d'or*⁴⁹⁶. Les armes de René Brette, écuyer, seigneur de Longué, du Marais, d'Ouches en Touraine, de Chérigny en Anjou et maître d'hôtel de la reine Anne de Bretagne au début du XVI^e siècle, se lisent *d'azur au sautoir d'or, cantonné de quatre roses d'argent*⁴⁹⁷. Les armes de deux autres membres de la famille, Jacques et Pierre Brette, nous sont pour l'heure inconnues. Le premier officie comme garde des sceaux du bailliage de Touraine et, entre 1480 et 1498, rend plusieurs hommages au chancelier sur les terres dites Le Bouchet ou La Cour-de-Vouvray situées à quelques kilomètres de Tours⁴⁹⁸. Le second, Pierre Brette, seigneur de Le Bouchet dans la commune de Vouvray, rend hommage au roi de France le 16 mars 1479 et à nouveau le 8 juillet 1514⁴⁹⁹.

de tapisseries, détruites en 1562 lors du pillage des Huguenots ; voir Maan (Jean), *Histoire de l'église métropolitaine de Tours*, Tours : É. Mazeau, 1870, p. 144, cité par Grandmaison (Charles de), *Tours archéologique : Histoire et monuments*, Paris : Honoré Champion, 1879, p. 144. Le personnage occupe une place importante dans les affaires politiques et administratives de Tours, le roi désignant « maistre Jehan Brette, maistre en théologie, et thresorier de l'église de Tours » pour aller à Nantes, en compagnie du seigneur de Bouchage et d'un pronotaire apostolique, faire prêter serment au duc de Bretagne sur la relique de la vraie croix de l'église Saint-Laud d'Angers ; voir Angers, Bibliothèque municipale, Ms 680. « Titres et documents concernant l'église de Saint-Laud d'Angers », *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, tome I, 1852-1853, p. 380 ; voir Vaesen et Charavay, 1885, t. 11, p. 214-216.

⁴⁹⁶ Un premier article, publié par la société archéologique de Touraine, ne fait mention que du premier blason ; voir Société archéologique de Touraine, *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, tome XII, Tours : L. Péricat, 1899-1900, p. 221. Un second article précise que deux écus apparaissent dans la petite sacristie, aux croisées. Le premier, à droite, se lit *d'azur au sautoir d'argent cantonné en chef d'un croissant d'argent et en pointe et à chaque flanc d'un besant d'or* et est donné à Jean Brette ; le second, à gauche, se lit *d'azur au sautoir d'or cantonné de 4 roses de même* avec au-dessous les initiales G.D.B.L.

⁴⁹⁷ Voir Sainte-Marie, 1730, t. 6, p. 509 et Coustant d'Yanville (Henry), *Chambre des comptes de Paris. Essais historiques et chronologiques, privilèges et attributions nobiliaires et armorial*, Paris : J. B. Dumoulin, 1866-1875, p. 769.

⁴⁹⁸ Hommage lige du fief, terre et seigneurie de la Cour de Vouvray, autrement dit le Bouchet, mouvant du Chasteau de Tours, rendu au chancelier par Jacques Brette, garde des sceaux du bailliage de Touraine, les 16 mars 1480 (A.N.-P 12, n° 404) ; 19 mars 1484 (A.N.-P 12, n° 416) et 28 juillet 1498 (A.N.-P 12, n° 460).

⁴⁹⁹ Carré de Buzerolle (Jacques-Xavier), *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire et de l'ancienne province de Touraine*, 6 tomes, t. 1, Tours : Rouillé-Ladevèze, 1878, p. 322 et Hommage lige du fief, terre et seigneurie de la Cour de Vouvray, rendu au conseiller à ce commis, par Pierre Brethe, licencié ès lois, daté du 8 juillet 1514 (A.N.-P 13, n° 19)

Guillaume Piqueau et Jean Colombe

Signalé dès 1978 comme un manuscrit sorti de l'atelier de Jean Fouquet, le livre d'heures est rattaché au Maître du missel de Yale (Guillaume Piqueau) en 1993 par Nicole Reynaud⁵⁰⁰. Le peintre exécute vingt-quatre petites miniatures inscrites dans la marge gouttière des feuillets du calendrier, dix miniatures en pleine page pour le cycle des Heures de la Vierge, les Heures du Saint-Esprit, les Psaumes de la pénitence et l'Office des morts et trente-sept initiales historiées de cinq lignes de hauteur dans les suffrages. Il ne travaille pas seul à l'illustration du livre d'heures. La miniature de l'Annonciation (f. 13), fort abîmée, a été réalisée par Jean Colombe et doit être, selon Nicole Reynaud, placée assez tôt dans la carrière du peintre, un jugement que corroborent le dessin un peu lâche et les proportions trop trapues des personnages mais que fausse peut-être la mauvaise conservation de la miniature⁵⁰¹ (fig. 197). La participation du berruyer semble se confirmer par l'identité de l'un des enlumineurs en charge de la décoration secondaire. La main qui réalise les drôleries de certains feuillets des *Heures Brette* réapparaît dans un exemplaire disparu *De la vieillesse* (Cicéron, traduction de Laurent de Premierfait) dont on conserve quelques feuillets enluminés par Jean Colombe⁵⁰². Nous sommes confrontés dans les *Heures Brette* à l'une des toutes premières collaborations connues entre les deux peintres, coopération qui renforce les attaches de Jean Colombe avec le milieu artistique tourangeau et que nous développerons amplement plus loin dans cette étude.

⁵⁰⁰ Kisseleva (Ludmila), « Neizvestnaja illjustrirovannaja frančuzskaja rukopis' iz masterskoj Zhana Fuke » (Le manuscrit inconnu de l'atelier de Jean Fouquet), *Pamjatniki kul'tury, novye otkrytija : pis'mennost', iskusstvo, arkhologija, ezhevodnik*, Léningrad-Moscou, 1978, p. 233-241 et Avril et Reynaud, 1993, p. 154.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *De senectute* (Cicéron, traduction française de Laurent de Premierfait) ; Londres, Sotheby's, *Western Manuscripts and Miniatures*, 2 juillet 2013, lots 8 à 15, <<http://www.sothebys.com/en/auctions/2013/western-manuscripts-miniatures-113240.html>>

Guillaume Piqueau et le milieu fouquettien

L'appartenance de Guillaume Piqueau au monde fouquettien ne se dément pas avec les *Heures Brette* : tous les formats et techniques employés dans ce livre d'heures, des petites miniatures peintes dans les marges du calendrier aux initiales historiées des suffrages, renvoient au travail de Jean Fouquet et de ses plus proches disciples. Des saynètes ocre relevées par la couleur or sont peintes dans des miniatures de format carré placées dans la marge gouttière des feuillets du calendrier et montrent les activités des mois et les signes du zodiaque (fig. 198). Le camaïeu d'or, aux tonalités différentes, est traité en pointillé, par hachures serrées et successives ou par des touches longues, fines et précises. Il fait surgir le motif du néant, modèle les volumes et relève le chatoiement des tissus ou l'éclat d'un regard. La technique fait écho au célèbre *Autoportrait* réalisé par Jean Fouquet sur un médaillon de cuivre, peint en émail bleu sombre et camaïeu d'or, jadis fixé sur le cadre du *Diptyque de Melun*⁵⁰³ (fig. 1) et atteint sa plus haute maîtrise dans les panonceaux peints dans l'espace inférieur des *Heures d'Étienne Chevalier*⁵⁰⁴ (fig. 166 et 225). Ce procédé, repris par Jean Colombe dans les médaillons du calendrier des *Heures Raguier (?) – Robertet*, où les mises en page sont assez proches de celles des *Heures Brette*, fut grandement apprécié de Jean Fouquet et de ses suivants. Le principe d'une petite composition en camaïeu or sur un fond uni de couleur ocre, bleue ou rouge, est par exemple repris dans un *Bréviaire à l'usage de Saint-Julien-de-Tours* démembré au XIX^e siècle et dont des fragments sont éparpillés dans des collections publiques et privées⁵⁰⁵, dans un *Livre d'heures* conservé à Genève⁵⁰⁶ et dans les *Heures le Bigot*⁵⁰⁷,

⁵⁰³ *Diptyque de Melun* (note 159)

⁵⁰⁴ Suffrage des saints Jean-Baptiste, Jacques, Jean l'Évangéliste, Martin, Nicolas et Catherine d'Alexandrie ; voir en complément Reynaud, 2006, p. 153-154, 159, 190-191, 207 et 243.

⁵⁰⁵ Les fragments du *Bréviaire à l'usage de Saint-Julien-de-Tours* se trouvent dans divers lieux : Stockholm, Riksarkivet, Ms 1 (ce fragment porte l'ex-libris de Carl Göran Bonde (1757-1840) ; voir Böcker (Gyllene), *Nyförvärv och nyupptäckter*, Stockholm : Nationalmuseum, 1987, n° 60) ; Lund,

rares spécimens d'une technique qui dut connaître une certaine faveur dans l'atelier⁵⁰⁸ (fig. 199). Les petites initiales historiées introduisant les suffrages sont également l'occasion pour le peintre de copier un motif d'une peinture inventée par Jean Fouquet ou d'en proposer une légère variante. Les réminiscences fouquettiennes se ressentent encore dans le suffrage de saint Martin (f. 183) et dans celui de Marie Madeleine (f. 191), le cheval et son cavalier du premier et la scène du *Noli me tangere* du second étant repris des *Heures d'Étienne Chevalier*.

Les compositions des miniatures en pleine page s'inscrivent également dans la filiation fouquettienne même si les références sont plus subtiles que dans les manuscrits précédemment étudiés. Le berger allongé au premier plan de l'Annonce aux bergers (f. 66) est un modèle qui apparaît dans les *Heures dites de Marie Stuart* (f. 65) et dans deux livres d'heures d'obédience fouquettienne, autant de formules qui supposent l'existence de modèles communs disponibles dans l'atelier⁵⁰⁹ (ill. 6 et 8). Le peintre fait appel aux *Heures Ragulier (?) – Robertet* pour la mise en page de la Nativité (f. 41) et pour

University Library 1842, collection des manuscrits, Medeltidshandskrift 38 (fragment offert par Christian Gissel Berlin, professeur de mathématiques (1800-1863), incluant le calendrier et le Temporal, avec des sections qui s'ouvrent par une initiale historiée en camaïeu d'or) ; Keio University, collection Matsuda, Ms 130, feuillet avec initiale de la Résurrection (appartenant au Sanctoral) et collection privée : feuillet avec initiale de la Présentation au temple (Londres, Sotheby's, 20 juin 1989, lot 12) ; feuillet avec initiale de sainte Catherine (ventes à Londres, Christie's, 2 juin 1999, lot 27 et 8 décembre 2015, lot 28) et feuillet avec initiale de l'Annonciation (Londres, Sotheby's, 6 juillet 2000, lot 20).

⁵⁰⁶ *Livre d'heures*, Genève, BGE, Comites Latentes 38, vers 1460 (?). Le manuscrit appartenait à Sir Alfred Chester Beatty (Dublin, Chester Beatty Library, W. ms. 83) ; voir De Hamel *Hidden Friends : Illuminated Manuscripts from the Bibliothèque Publique et Universitaire, Geneva. On View at Sotheby's on the Occasion of the Colloque of the Comité International de Paléographie 20-28 September 1985*, Londres : Sotheby Parke Bernet & Cie, 1985, cat. 37, p. 36, fig. de l'Annonce aux bergers. Il contient seize initiales historiées peintes en camaïeu or sur fond de couleur (bleue ?) : f. 1, Annonciation, f. 7, Visitation, f. 13 Nativité, f. 15, Annonce aux bergers, f. 17, Adoration des Mages, f. 19, Purification, f. 21, Fuite en Égypte, f. 24, Couronnement de la Vierge, f. 26, David pénitent, f. 40, Dieu en Majesté et initiale historiée pour les six jours de la Création aux f. 49, 53, 55, 66, 72 et 77.

⁵⁰⁷ *Heures le Bigot*, collection privée, vers 1465-1475, le manuscrit contient douze miniatures dont sept en camaïeu d'or sur fond bleu ou rouge de huit à onze lignes de hauteur ; voir Hindman et Bergeron-Foote, 2010, cat. 5, p. 30-33 et *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 61, p. 280-281 (notice de Pascale Charron).

⁵⁰⁸ Elle se poursuivra assez longuement dans le milieu fouquettien. En effet, la technique du camaïeu or abonde dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome* (New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 12) peint vers 1500 par des enlumineurs tourangeaux et où l'influence de Jean Bourdichon et Jean Poyer est indéniable ; sur le manuscrit voir Hindman (Sandra), Wieck (Roger S.) et Bergeron-Foote (Ariane), *Picturing Piety : The Book of Hours*, Paris et Chicago : Les Enluminures, 2007 (catalogue 13), p. 34 et 42.

⁵⁰⁹ *Heures dites de Marie Stuart* (note 45), *Heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 54v et *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111), f. 63.

introduire l'Office des morts avec la miniature spectaculaire de la rencontre des trois morts et des trois vifs (f. 129v). Un repentir visible sur la partie supérieure de la miniature de la Pentecôte (f. 52) nous renseigne sur la façon de travailler de Guillaume Piqueau, celui-ci pouvant changer une composition après en avoir dessiné une première esquisse (fig. 201). La pièce devait être couverte par une voûte d'ogives bombées à clef de voûte annulaire et quartiers rayonnants (voire par une voûte en palmier avec un pilier central), semblable à celle visible dans la scène de la Circoncision (f. 85 ; fig. 200), mais le peintre opta finalement pour une galerie de type Renaissance avec colonnades et parapet à mi-hauteur.

La référence soutenue aux *Heures Ragulier (?) – Robertet* et la miniature de la Fuite en Égypte (f. 94), identique à celle peinte dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, pourraient placer les *Heures Brette* dans une période assez rapprochée de ces deux manuscrits. Toutefois, le rendu de la perspective atmosphérique et la succession des plans sont plus soignés, ce qui le présente comme un livre d'heures légèrement plus tardif que les précédents.

Les techniques de Guillaume Piqueau et l'apport de la Renaissance italienne

Plusieurs miniatures des *Heures Brette*, dont la Pentecôte (f. 52) et la Circoncision (f. 85), font apparaître un élément nouveau dans le travail de Guillaume Piqueau (fig. 200 et 201). Il introduit de plus en plus fréquemment des motifs tirés du répertoire iconographique de la Renaissance italienne et de la Rome antique, auquel il va par la suite rester fidèle. Leur présence reste ici relativement discrète mais Guillaume Piqueau prend conscience que les images de l'Italie du *Quattrocento* rapportées par Jean Fouquet de son voyage en Italie peuvent enrichir sa peinture. Il innove en tentant, par le recours à

l'architecture antique et moderne italienne, de renouveler le vocabulaire formel de ses livres d'heures. L'exploitation qu'en fait le peintre est limitée par la connaissance indirecte d'un nouveau langage plastique qu'il ne maîtrise pas et qu'il découvre probablement par les croquis et les dessins de son maître, à l'image de l'arc de triomphe peint dans les miniatures de la Visitation (f. 32v) et de Bethsabée au bain (f. 118), bâtiment monumental vu *all'antica* dont la fonction première est perdue et dont le dessin semble plus fantaisiste qu'historique⁵¹⁰ (fig. 202 et 203). Guillaume Piqueau le représente avec une arche en plein cintre, un imposant pilastre cannelé encastré sur la façade et, de façon assez étonnante, perce l'édifice de fenêtres à meneaux sur deux étages (fig. 202). Signalons également l'architecture de la pièce où se déroule la Présentation au temple (f. 85) où les personnages prennent place dans une pièce circulaire aux murs décorés de plaques de marbres, de pilastres, de chapiteaux antiquisants et d'une architrave à inscription latine (fig. 200). Ces éléments renverraient de façon assez maladroitement au Panthéon de Rome, le peintre remplaçant l'oculus et la voûte à caisson par une voûte d'ogives dorées selon une interprétation personnelle. Le choix par Guillaume Piqueau d'un édifice de plan circulaire aux murs décorés de motifs antiquisants s'est fort probablement effectué à partir d'un dessin de Jean Fouquet. En effet, un premier témoignage s'observe dans un *Livre d'heures à l'usage d'Angers* où Jean Fouquet collabore avec des artistes du groupe Jouvenel⁵¹¹. L'annonciation (f. 35) a lieu au sein d'une rotonde ouverte sur la voûte, typologie qui, selon François Avril, ne peut répondre à cette époque qu'à l'élévation intérieure du Panthéon, édifice que le tourangeau a probablement visité lors de son voyage à Rome⁵¹². Jean Fouquet simplifie la représentation des parois intérieures du Panthéon en ne reprenant que la succession

⁵¹⁰ Le peintre tire également profit de l'arc de triomphe dans le *Tristan en prose* de Genève (note 416) aux f. 213 et 218v.

⁵¹¹ *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64).

⁵¹² Avril, 2003, p. 174.

d'exèdres semi-circulaires encadrées de pilastres cannelés et couronnés d'un chapiteau corinthien. Le deuxième exemple s'observe dans la miniature de la Vierge à l'Enfant (f. 1) des *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon* où le commanditaire est agenouillé face à la Vierge à l'Enfant dans une pièce circulaire ouverte par une galerie dans sa partie supérieure⁵¹³. La forme novatrice de la rotonde sera très appréciée de Guillaume Piqueau qui va l'utiliser à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Modifiant légèrement la structure de la pièce, il peut remplacer l'oculus central par une colonne décorée de statues⁵¹⁴, un autel à quatre colonnes⁵¹⁵ ou un baldaquin suspendu à la voûte⁵¹⁶. Guillaume Piqueau fait probablement partie, par les relations artistiques qu'il établit avec Jean Colombe, de ceux qui vont permettre à ce dernier de s'approprier ce vocabulaire à l'antique⁵¹⁷. En effet, la production enluminée de matière antique connaît, à partir du milieu du XV^e siècle, un renouveau grâce à Jean Fouquet et au milieu fouquettien⁵¹⁸. L'appartenance de Guillaume Piqueau au foyer tourangeau lui a probablement permis de découvrir et de s'imprégner de ce nouveau vocabulaire iconographique avant son collègue berruyer. Comme le signale Marie Jacob, la recherche d'historicité chez Jean Colombe est pratiquement inexistante comparée aux manuscrits contemporains de Jean Fouquet et du Maître du Boccace de Munich⁵¹⁹. Pour l'auteur, celle de Guillaume Piqueau précède également celle du berrichon, le premier ayant eu l'intelligence, dans une version de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, où les deux peintres collaborent, d'enrichir ses miniatures d'un répertoire à l'antique, Colombe n'y faisant encore aucun cas⁵²⁰.

⁵¹³ *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon*, Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, Ms Gl. kgl. Saml. 1610, 4^o, vers 1450-1455 ; voir en dernier lieu Avril, 2003, cat. 22, p. 182-187.

⁵¹⁴ *Livre d'heures à l'usage de Troyes* (note 471), f. 68.

⁵¹⁵ *Heures Coëtivy* (?) (note 449), f.16.

⁵¹⁶ *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington (note 526), f. 87.

⁵¹⁷ Sur la question de la représentation de l'Antiquité dans l'œuvre de Colombe, voir Jacob, 2012.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 128-149.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 170-171.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 171. *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19).

Une miniature singulière : la rencontre des trois morts et des trois vifs

La rencontre des trois morts et des trois vifs (f. 148) peinte dans les *Heures Brette* est très proche de celle des *Heures Coëtivy* ? (f. 104), également peinte par Guillaume Piqueau, de celle réalisée par Jean Colombe (f. 129v) dans les *Heures Ragulier* (?) – *Robertet*, manuscrit commencé par Jean Fouquet, et de la miniature réalisée par le Maître du Boccace de Munich (f. 139v) dans les *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt*⁵²¹ (fig. 204-207). L'idée que cette scène soit une composition inédite du Maître du Boccace de Munich nous semble contredite par les versions proposées par Jean Colombe et Guillaume Piqueau⁵²² (fig. 204 à 206). En effet, les interprétations proposées par ces deux peintres ayant eu accès aux dessins du maître tourangeau indiquent que la miniature était connue par les proches de Jean Fouquet avant que le Maître du Boccace de Munich n'en fasse usage dans les *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt* (fig. 207). En réalité, les enlumineurs semblent s'être appuyés sur un modèle commun tout en adaptant celui-ci à leur convenance. Les mises en page des quatre miniatures se construisent par la confrontation autour d'un calvaire de trois morts et de trois cavaliers, plusieurs éléments étant ajustés de différentes façons par chaque peintre. La base du pilori est circulaire pour Jean Colombe et le Maître du Boccace de Munich mais carrée chez Guillaume Piqueau. Le groupe des corps putréfiés et des cavaliers est aussi agencé différemment selon les peintres : Guillaume Piqueau et Jean Colombe peignent au premier plan un cheval vu par la croupe et coupé par le cadre alors que le Maître du

⁵²¹ *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt*, Paris, BnF, N.a.l. 3187, vers 1470-1475 (partie tourangelle) ; en ligne sur le site de la BnF, *Gallica*, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « NAL 3187 » dans l'onglet de recherche) ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 35, p. 328-333.

⁵²² L'hypothèse, avancée par François Avril (Avril, 2003, p. 331), s'appuyait notamment sur la connotation cruelle et dérangeante de la composition, tout à fait dans la lignée des miniatures du Maître du Boccace, et sur le fait que la mise en page n'allait pas être reprise par des membres de l'atelier de Fouquet. Il estimait que la source était à rechercher dans le milieu parisien, pensant peut-être à l'atelier du Maître de Coëtivy, un temps mentor du jeune fils de Fouquet. À l'époque, la présence de la miniature des trois morts et des trois vifs dans des Heures conservées en Californie et à Saint-Petersbourg était encore inédite.

Boccace de Munich le représente au deuxième plan sur la gauche. Chez ce dernier, un cheval, la patte avant gauche levée, se cabre au premier plan, effrayé par l'apparition soudaine des cadavres. Le dessin est un calque très fidèle du cheval cabré de la Conversion de saint Paul des *Heures d'Étienne Chevalier* peint par Jean Fouquet⁵²³ (fig. 207-208). À l'arrière-plan, les peintres s'appuient sur le modèle commun d'un cavalier aux mains levées, terrassé par l'épouvante. La représentation des trois morts est plus homogène mais là encore des variations apparaissent : la mort portant un drap se trouve au premier plan chez Jean Colombe et Guillaume Piqueau mais au second chez le Maître du Boccace de Munich – ce dernier s'appuyant sur un dessin identique à celui de Guillaume Piqueau dans les *Heures Coëtivy* ? (fig. 206-207). Dans les *Heures Brette*, les trois morts pointent agressivement des lances absentes dans les autres miniatures (fig. 204). Ces ressemblances et différences trahissent, à notre avis, l'allégeance des disciples à un prototype peut-être peint par Jean Fouquet lui-même. Les parallèles tirés ici indiqueraient que les miniatures réalisées sont des déclinaisons de compositions consignées dans l'atelier, dessinées par Jean Fouquet et aujourd'hui perdues, qui auraient été abondamment exploitées en atelier par les disciples. La miniature de la rencontre des trois morts et des trois vifs a, selon nous, fait partie de ces modèles inventés par Jean Fouquet et malheureusement perdus. La reprise par le parisien Jean Pichore à la fin du XV^e siècle ou au début du XVI^e siècle, de même que celle effectuée par Robert Boyvin à la même époque mais dans le milieu rouennais vient appuyer notre hypothèse⁵²⁴. Il est en effet plus facile d'expliquer une diffusion rapide et étendue de ce dessin en faisant remonter son origine à un peintre prestigieux qui a eu une influence incontestable sur de

⁵²³ Le rapprochement a été effectué dans Avril et Reynaud, 1993, cat. 74, p. 148 et repris dans Avril, 2003, p. 331 et Reynaud, 2006, p. 166.

⁵²⁴ Jean Pichore, *Livre d'heures à l'usage de Rome*, La Haye, Koninklijke Bibliotheek, Ms 74 G 22, f. 148, vers 1500 et Robert Boyvin, *Heures à l'usage de Rouen*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 416, f. 67 ; voir notamment Avril, 2003, p. 332. Le Maître de l'échevinage de Rouen, dans des *Heures à l'usage de Rouen* conservées dans une collection privée, en fait également usage.

nombreux foyers artistiques en France, dont celui de Pichore, dès la seconde moitié du XV^e siècle. Deux éléments viennent encore renforcer notre hypothèse. Les peintres ont représenté dans chaque miniature, sur la gauche, un ensemble de bâtiments probablement reconnaissables à l'époque du commanditaire et qui venait individualiser une miniature construite sur une trame commune. La silhouette de la ville de Bourges, avec le chevet à hauts contreforts de la cathédrale, se devine dans la miniature de Jean Colombe, et peut-être aussi le donjon et l'immense muraille du château de Vincennes dans celle du Maître du Boccace de Munich (fig. 205 et 207). Par ailleurs, les *Heures de François de Kerbotier*, commandées par un noble breton, contiennent un programme illustré exécuté exclusivement à partir de compositions inventées par Jean Fouquet⁵²⁵. Le mariage de la Vierge (f. 70v), l'Arrestation du Christ (f. 101), le Portement de Croix (f. 109), la Crucifixion (f. 112), la Descente de Croix (f. 115v) et la miniature de saint Marc (f. 139) sont des références plus ou moins explicites aux *Heures d'Étienne Chevalier* et aux *Heures Ragulier (?) – Robertet* de Jean Fouquet. Or, le manuscrit est également illustré de la rencontre des trois morts et des trois vifs (f. 192), dont la mise en page est composée sur le modèle réalisé dans les *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt*. La miniature peinte dans les *Heures de François de Kerbotier* vient peut-être commémorer celle inventée par Jean Fouquet et dont la version du Maître du Boccace de Munich en offrirait le souvenir le plus fidèle.

⁵²⁵ *Heures de François de Kerbotier* (note 117).

L'ÉPIGRAMMATUM LIBELLUS DE PIERRE-PAUL VIEILLOT (PARIS, BNF, LATIN 8408, ENTRE 1469 ET 1488)

La préparation de ce petit livre de douze feuillets a fait l'objet d'un soin particulier, tant du point de vue de la copie que dans l'exécution de la miniature de dédicace (f. 1). Commandée à un proche de Jean Fouquet, elle fut attribuée par Otto Pächt et Dagmar Thoss au Maître du Mamerot de Vienne, renommé le Maître du missel de Yale par Nicole Reynaud, la scène de dédicace étant effectivement peinte par celui que nous nous proposons d'identifier comme étant Guillaume Piqueau⁵²⁶. Les armoiries de la marge inférieure, *d'azur à trois fleurs de lis à la bande de gueules*, permettent d'identifier Jean II, duc de Bourbon († 1488), comme destinataire de l'ouvrage (fig. 217). Les armes sont soutenues par un ange agenouillé, vêtu d'une aube blanche, dont les ailes reprennent la couleur azur du blason⁵²⁷. Elles sont entourées du collier de l'ordre de Saint-Michel, nomination obtenue du roi Louis XI en août 1469.

Le manuscrit a probablement été réalisé à la demande de l'auteur, Pierre-Paul Vieillot, cherchant à susciter l'intérêt du beau-frère du roi Louis XI⁵²⁸. L'écrivain venu d'Italie fait partie des humanistes présents en France dans la seconde moitié du XV^e siècle⁵²⁹. Il devient, par l'entremise du cardinal Balue, notaire et secrétaire du roi de France Louis XI dès février 1468 jusqu'à la fin de 1471. Toutefois, peu sollicité par le roi suite à la disgrâce du cardinal survenue en avril 1469, il tente de se rapprocher du duc Jean II de Bourbon, fervent admirateur des savants et mécène avisé, en lui dédiant ce petit

⁵²⁶ Pächt et Thoss, 1977, I, p. 79 et Avril et Reynaud, 1993, cat. 78, p. 154. Voir également le catalogue des notices, cat. 32, p. 134-136.

⁵²⁷ Un célèbre exemple est donné par les anges porteurs des armoiries du *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213), f. 1, Louis XI présidant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel, vers 1469-1470.

⁵²⁸ Avril et Reynaud, 1993, p. 154.

⁵²⁹ Beltran (Evensio), « Pierre-Paul Senilis (Vieillot) secrétaire de Louis XI et éditeur des *Elegantiae de Valla* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56 : 1 (1994), Genève : Droz, p. 107-125 et Beltran, 1999, p. 607-622.

livret de poésies en vers latins afin de s'en attirer les faveurs⁵³⁰. L'enlumineur montre beaucoup d'adresse dans la réalisation de la miniature. Jean II, duc de Bourbon, est montré dans un vêtement de velours broché roux, dague d'apparat portée autour de la taille. Guillaume Piqueau rehausse les habits du duc et du commanditaire en plaçant les reflets de lumière par de petites touches de couleur or. Les références à l'œuvre du grand peintre tourangeau sont multiples : il emprunte aux *Heures Raguier (?) – Robertet* (f. 40) le dessin de la porte gothique percée dans le mur du fond permettant d'ouvrir l'image vers les abords boisés d'un château peint en arrière-plan⁵³¹ (fig. 33) et copie la silhouette de l'homme vu de dos de la miniature du lit de justice de Vendôme (f. 2) du *Boccace* de Munich pour représenter un des membres de la cour ducale (ill. 41). Ainsi, une nouvelle fois, Guillaume Piqueau fait appel aux *Heures Raguier (?) – Robertet* et à la miniature peinte par Jean Fouquet dans le *Boccace* de Munich pour l'une de ses enluminures. À l'image des versions du *Tristan en prose*, des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* ou des *Heures Coëtivy (?)*, les modèles sont indifféremment utilisés pour des manuscrits religieux ou profanes. Ces emprunts appuient l'hypothèse d'une formation suivie à Tours auprès du grand maître et indiquent que le peintre a eu un accès privilégié aux dessins de l'atelier. La bordure a également fait l'objet d'un soin particulier. Peintes sur un fond d'or, des acanthes couleur bleu et chair partent des angles du feuillet, entourées de fleurs écloses et de fraisiers. Le blanc des fleurs de janette se détache sur le fond doré de la marge gouttière, rappel subtil du jeu de mots entre la fleur et le nom du duc, souligné encore par les galons en genette qui terminent son vêtement⁵³².

L'appel fait à Guillaume Piqueau pour illustrer la scène de dédicace de l'*Epigrammatum libellus* nous indique qu'il a su obtenir un statut particulier auprès de la

⁵³⁰ Mattéoni (Olivier), *Un prince face à Louis XI. Jean II de Bourbon, une politique en procès*, Paris : PUF, 2012 (Le Nœud gordien).

⁵³¹ *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110).

⁵³² Sur le vocabulaire héraldique du duc et de la duchesse de Bourbon, voir Mézan-Muxart, 2009-2010, p. 104-125.

clientèle proche de la cour du roi de France. Il semble qu'il ait réussi, par la qualité de son travail et par son appartenance au milieu fouquettien, à se « placer » comme un enlumineur de référence à Tours.

LE LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE TOURS DE BLOOMINGTON (INDIANA UNIVERSITY, LILLY LIBRARY, MEDIEVAL AND RENAISSANCE 29, VERS 1475)

Le livre d'heures conservé dans la Lilly Library de l'université d'Indiana a été révélé au public français par un article de Jenny Stratford en 2002, avant d'être présenté lors de l'exposition *Jean Fouquet, peintre et enlumineur* organisée en 2003⁵³³. En 2010, la célébration des cinquante ans de la bibliothèque américaine fut l'occasion de le faire découvrir au public américain⁵³⁴. Composé de 219 feuillets, il est malheureusement assez mal conservé, les nombreux éclats de peinture laissant parfois apparaître le dessin sous-jacent des miniatures. Le manuscrit contient un calendrier, les péripécies évangéliques, la prière *Obsecro te*, les Heures de la Vierge alternant avec celles de la Croix et du Saint-Esprit, les Psaumes et litanies, l'Office des morts, les versets des *Arma Christi* et des instruments de la Passion et des suffrages aux saints.

Son commanditaire habitait probablement la ville de Tours, les Heures de la Vierge et celles de l'Office des morts étant rédigées à l'usage de la ville⁵³⁵. C'est sans doute à son initiative que furent peintes les armes visibles au bas de la miniature de la

⁵³³ Stratford (Jenny), « Un livre d'Heures inconnu et le rayonnement de Jean Fouquet », *Revue de l'art*, 135 : 1 (2002), p. 93-105 et Avril, 2003, cat. 49, p. 382 – 383. Voir le catalogue des notices, cat. 3, p. 14-17.

⁵³⁴ *Treasures of the Lilly Library*, Bloomington, Indiana University, Lilly Library, 19 janvier – 8 mai 2010 et De Hamel (Christopher), *Gildling the Lilly: A Hundred Medieval and Illuminated Manuscripts in the Lilly Library*, Bloomington : Indiana University, Lilly Library, 2010, cat. 74, p. 164-165.

⁵³⁵ Outre la tournure des usages de ces deux offices, les Heures de la croix et celles du Saint-Esprit sont intercalées entre Laudes et Complies des Heures de la Vierge, un système apprécié dans le milieu tourangeau. Par ailleurs, les saints Gatien, Martin, Brice et Lidoire, patrons des trois principales églises de la ville, occupent les premières places des litanies, Gatien, Martin et Julien (une des principales églises de la ville lui est consacrée) étant mentionnés dans les suffrages ; voir Stratford, 2002, p. 94 ; Avril, 2003, p. 382 et De Hamel, 2010, p. 164.

Vierge à l'Enfant entourée d'anges (f. 29). Grattées par un possesseur ultérieur, elles pourraient se lire *d'azur à la bande d'argent chargée de* (meuble indéchiffrable) *de gueules brochant sur le tout* (fig. 209). Christopher de Hamel a proposé de les rapprocher de la famille bourguignonne de Longwy, peut-être Philippe (1447–1493), seigneur de Pagny, ou son frère Étienne, évêque de Mâcon de 1485 à 1511 ; toutefois l'identification paraît difficilement plausible en raison de l'origine géographique de cette famille⁵³⁶. À la fin du XIX^e siècle, le manuscrit réapparaît dans la librairie parisienne de Damascène Morgand qui le vend aux époux Ball⁵³⁷. En 1982, une grande partie de la bibliothèque sera léguée par leur fille Élisabeth à la bibliothèque de l'Université d'Indiana⁵³⁸.

Un travail à plusieurs mains

Quinze miniatures illustrent les différentes sections du livre d'heures. Treize d'entre elles, peintes par Guillaume Piqueau, s'inscrivent dans la justification au-dessus de deux lignes de texte, avec un arrondi sur la partie supérieure, et sont entourées sur les quatre côtés de bordures florales. La décoration secondaire, faite d'acanthes bleu et or, de fleurs et de fruits, est agrémentée de drôleries et grotesques sur les marges gouttière et inférieure. Deux miniatures ne répondent pas au style pictural de Guillaume Piqueau. La première, représentant saint Jean sur l'île de Patmos (f. 13), est peinte par le jeune Jean Bourdichon⁵³⁹. Ce dernier tire au maximum profit de l'espace du feuillet en peignant sur

⁵³⁶ De Hamel, 2010, p. 165, citant Rietstap (Jean-Baptiste), *Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, deuxième édition refondue et augmentée, Gouda : G. B. van Goor Zonen, 2 vol., t. II, 1887, p. 94.

⁵³⁷ Stratford, 2002, p. 94.

⁵³⁸ De Hamel, 2010, p. 164. Élisabeth Woodworth Ball (1897-1982), bibliophile comme son père, est la fille du commerçant Georges Alexander Ball (1863-1992) – fondateur avec ses cinq frères de *Ball Corporation*, une entreprise américaine fournissant du métal et des emballages plastiques pour les fabriques de boissons et de produits alimentaires – et de Frances Woodworth Ball.

⁵³⁹ Stratford, 2002, p. 96-97 et Avril, 2003, p. 382 ; une opinion suivie par Nicholas Herman, courriel du 3 juillet 2014.

toute la surface de la page, ne conservant que deux lignes d'écriture pour introduire les premiers mots de la prière (fig. 210). Sur les extrémités, un trompe-l'œil simule le cadre d'une peinture sur panneau de bois. Cette mise en page est reprise dans la miniature de la Vierge allaitant (f. 29) mais elle n'est pas réalisée par le même enlumineur (fig. 209). Le style de ce troisième peintre trahit une formation fouquettienne de grande qualité ayant assimilé en profondeur les concepts artistiques du grand maître et dont nous reparlerons abondamment lors de l'étude des *Heures de Louis de Laval*. La présence sur ce feuillet des armoiries du commanditaire et la probable volonté de consacrer le plus grand espace possible à la peinture contraignent l'enlumineur à supprimer les deux lignes d'écriture prévues initialement, à nouveau visibles sous les éclats de la peinture, qu'il recopie au bas du feuillet sous la forme de capitales dorées sur un fond pourpre, système inventé par Jean Fouquet pour les *Heures d'Étienne Chevalier*⁵⁴⁰.

Les miniatures de Guillaume Piqueau

La miniature de la Crucifixion (f. 59v) recentrée autour de trois personnages, avec le Christ entouré de la Vierge Marie et de saint Jean l'Évangéliste, est proche de celle peinte dans les *Heures Brette* ; tout comme celle représentant la Pentecôte (f. 61v) où l'enlumineur reproduit maladroitement au premier plan l'apôtre agenouillé, le bras levé pour se protéger des langues de feu envoyées par le Saint-Esprit⁵⁴¹. D'autres miniatures font référence à des compositions appréciées dans l'atelier. Guillaume Piqueau inverse notamment la position de David agenouillé en prière devant un édifice Renaissance (f.

⁵⁴⁰ La suppression des deux lignes de texte et leur réécriture au bas du feuillet, justifiée par la nécessité de réserver une place aux armoiries et par une peinture en pleine page, ne semble pas être un repentir ultérieur. En effet, le peintre semble avoir composé la mise en page de la Vierge à l'Enfant présentée devant un tissu tendu par deux anges d'un seul tenant. L'agencement est harmonieux et les raccords ne sont pas forcés.

⁵⁴¹ *Heures Brette* (note 493), respectivement f. 49v et 52.

117), dessin utilisé dès les années 1450 par un disciple de Jean Fouquet (ou réalisé par le jeune Jean Fouquet) dans le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (f. 85), modèle qui réapparaît dans le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale peint par le Maître du Boccace de Munich (f. 97)⁵⁴². Ces modèles du David à la tête levée vers le ciel, un genou au sol, jambe en arrière et l'autre vers l'avant, de longs plis obliques et tendus étant dessinés sur la robe, trouvent leur origine dans le saint François recevant les stigmates (f. 241) peint par Jean Fouquet dans les *Heures à l'usage d'Angers* (fig. 192 et 211-212).

Premier contact entre Guillaume Piqueau et Jean Bourdichon

Les correspondances iconographiques dressées avec le travail de disciples fouquettiens et la participation de deux enlumineurs hautement qualifiés pour les miniatures de la Vierge à l'Enfant (f. 29) et de saint Jean (f. 13) semblent indiquer que les *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington ont été peintes dans l'atelier tourangeau au cours des années 1470. Surtout, la présence au côté de Guillaume Piqueau de Jean Bourdichon (f. 13) est tout à fait remarquable et préfigure des liens qui vont par la suite se confirmer. Le jeune tourangeau, destiné à mener une brillante carrière sur près de quarante ans auprès de quatre rois de France, de Louis XI à François I^{er}, est un des meilleurs disciples de Jean Fouquet et du Maître du Boccace de Munich⁵⁴³. Il se forme

⁵⁴² *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (note 454) et de Yale (note 113). Les miniatures de la Nativité (f. 47) et des lamentations de Job (f. 143) se comparent à celles peintes dans le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 77v et 129, et l'Annonce aux bergers (f. 63) à celle des *Heures à l'usage de Rome* de la BnF (note 372, f. 63v) indiquant que les mises en page utilisées dans les *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington répondent aux compositions circulant dans l'atelier.

⁵⁴³ La connaissance que nous avons du peintre sera considérablement renouvelée après la publication de la thèse de Nicholas Herman, *Jean Bourdichon (1457-1521) : Tradition, Transition, Renewal*, thèse de doctorat sous la direction de Jonathan J. G. Alexander, New-York, Université de New-York, Institute of Fine Art, 2008-2014, p. 60. Les lignes suivantes s'appuient principalement sur Avril et Reynaud, 1993, cat. 161-168, p. 293-305 ; Avril, 2003, p. 18-28 et pages des catalogues des manuscrits peints par Jean Bourdichon ; Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 93-95, p. 186-192 ; les articles de Pascale Charron et Pierre-Gilles Girault dans *Dossier de l'art*, 193 (2012), p. 22-25, 32-37 et 38-43 et *Tours 1500 ...*, 2012.

auprès de ces derniers vraisemblablement à la fin des années 1460 - début des années 1470, époque à partir de laquelle sa main apparaît au côté du Maître du Boccace de Munich. Probablement amené à prendre les rênes de l'atelier à la suite du grand peintre tourangeau et de ses fils, il prend le titre de peintre officiel du roi et réalise des tâches multiples et variées, réalisant des travaux sur tous types de supports. Parmi ceux-ci, il réalise un grand nombre de manuscrits enluminés, ces derniers étant aujourd'hui la principale source d'étude du peintre. Il s'inspire dans un premier temps de la technique picturale, des formes et des motifs inventés par le génie tourangeau. À l'image de ce dernier, il recherche, toute sa carrière durant, l'équilibre des compositions, les formes pleines et les couleurs nettes. Toutefois, il n'a pas le génie créateur et l'acuité visuelle de Fouquet, et concentre ses efforts sur les effets décoratifs, recherchant l'exécution de peintures d'une grande beauté plastique. Jean Bourdichon introduit pleinement le vocabulaire ornemental tiré de la Renaissance italienne dans ses peintures et s'attache à rendre les effets de lumière dans les scènes de nocturne, attachant une grande importance au travail de l'or dans ses miniatures. La collaboration avec Jean Bourdichon dans le *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington n'est pas un cas unique dans l'œuvre de Guillaume Piqueau. Elle se devine encore dans la mise en page que les deux peintres utilisent pour réaliser des versions enluminées de *L'Estrif de Fortune et de Vertu*.

**TROIS FEUILLETS D'UNE VERSION ENLUMINEE DE *L'ESTRIF DE FORTUNE ET DE VERTU*
(COLLECTION PRIVEE, VERS 1475)**

Trois feuillets d'une version jusqu'alors non repérée de *L'Estrif de Fortune et de Vertu* de Martin le Franc (1410-1461) sont passés récemment en vente⁵⁴⁴. Les feuillets, qui mesurent environ 220 mm sur 190 mm, ont été découpés sur leur partie inférieure ou supérieure pour ne conserver que la miniature. Il s'agit du cycle iconographique complet du texte où chaque image introduit les chapitres de l'ouvrage. Les trente-quatre versions actuellement conservées montrent que *L'Estrif de Fortune et de Vertu* connut en son temps une grande notoriété⁵⁴⁵. Martin le Franc s'appuie sur la vive discussion, ou « estrif », qui anime les figures allégoriques de Fortune et Vertu afin d'opposer des exemples de bonne et de mauvaise conduite. Les personnages s'interrogent sur le fait de savoir si l'homme est capable de déterminer son propre destin ou si son avenir dépend principalement de la roue de Fortune. Le débat est jugé par Raison dont les interventions viennent aider Vertu à triompher des arguments de Fortune et indiquer que le libre arbitre de l'homme est son principal atout pour rester maître de lui-même.

Description des miniatures

Par deux fois, Raison débat avec Vertu devant Fortune alors que la dernière image montre Fortune faisant tourner sa roue devant Vertu et une demoiselle, sous l'œil de Raison (fig. 213 à 215). Les miniatures de Raison débattant avec Vertu devant Fortune

⁵⁴⁴ Londres, Sotheby's, *Western Manuscripts and Miniatures*, 2 juillet 2013, lot 16. Les trois feuillets ont été acquis par Jörn Günther Rare Books AG et rachetés depuis par un collectionneur. Voir le catalogue des notices, cat. 9, p. 39-40.

⁵⁴⁵ Section romane, notice de « Estrif de Fortune et de Vertu, Martin le Franc » dans la base Jonas-IRHT/CNRS (permalink : <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/2401>). Consultation du 12/08/2014.

montrent Raison vêtue d'un long manteau bleu, avec puis sans guimpe blanche, énumérant des arguments sur ses doigts, face à Fortune et Vertu (fig. 213 et 214). Cette dernière est habillée d'une robe bleue, la tête recouverte d'une guimpe ; des habits rappelant ceux donnés traditionnellement à la Vierge. Richement coiffée, Fortune prend une tournure plus négative avec une robe à rayures dont l'échancrure laisse voir un collier sur la poitrine. L'instabilité et la dualité du personnage sont soulignées par un visage peint en noir et blanc (fig. 214). Guillaume Piqueau différencie les deux images en variant légèrement les postures, les détails vestimentaires et le paysage. Les discussions prennent place devant un paysage de campagne ou fluvial. À l'image du texte rédigé par Martin le Franc, les éléments peints dans les miniatures se répondent par opposition. À chaque fois, un château sur une colline apparaît au second plan, entouré d'une forêt divisée en deux parties : verdoyante, à l'herbe grasse, agrémentée d'un ruisseau sur la gauche, elle se compose à droite d'arbres secs sans feuillage où sont perchés corbeaux et hiboux (fig. 214). L'opposition se répète dans la peinture des châteaux, l'architecture soignée à gauche fait place à un bâtiment en ruines sur la droite. Cette dichotomie du paysage est reprise dans la miniature de Vertu et une demoiselle devant Fortune faisant tourner sa roue, sous l'œil de Raison (fig. 215). La scène est ici animée par Fortune qui, tenant un crochet, guide deux assistantes. Celles-ci tournent une roue au sommet de laquelle se trouvent un roi, un évêque et un abbé alors que deux hommes, dont l'un est couronné, ont déjà chuté au sol. L'action est commentée par Raison et Vertu à une jeune demoiselle, tentant ainsi de la convaincre de suivre la voix de la bonne conduite et non le chemin hasardeux proposé par Fortune.

Des connexions avec deux versions peintes par Jean Bourdichon

La mise en page, les draperies et la palette chromatique de notre groupe sont proches des deux versions de *L'Estrif de Fortune et de Vertu* peintes selon toute vraisemblance par Jean Bourdichon⁵⁴⁶ (fig. 216). L'agencement des personnages et certains détails, comme les coiffes et les habits de Fortune et de Raison, établissent d'indéniables correspondances avec les modèles utilisés par Guillaume Piqueau. Ce dernier peint une troisième miniature absente des manuscrits enluminés par Bourdichon et garde une certaine liberté de composition par rapport aux images de son confrère (fig. 215). Faut-il croire en l'existence d'un manuscrit pris comme modèle commun par les deux peintres ? Les miniatures de Jean Bourdichon et de Guillaume Piqueau ont vraisemblablement été exécutées à la même époque, au milieu des années 1470, à un moment où les deux peintres sont encore sous la forte influence de Jean Fouquet et ont un large accès à ses dessins. Bien que Jean Bourdichon soit appelé à prendre une importance considérable au sein de celui-ci, il est possible que les deux artistes se soient référés à une source commune plutôt que d'imaginer que l'un ait pu influencer l'autre. Les correspondances avec les versions peintes par Jean Bourdichon et l'ajout, par une main fouquettienne qui n'est pas celle de Guillaume Piqueau, des vents dans le ciel du feuillet montrant Vertu et Fortune dialoguant devant Raison, laissent penser que Guillaume Piqueau était présent dans l'atelier au moment de la réalisation de ces miniatures (fig. 214).

Un autre élément remarquable concerne la décoration secondaire des trois feuillets peints par Guillaume Piqueau. Les miniatures sont encadrées par des marges florales

⁵⁴⁶ *L'Estrif de Fortune et de Vertu* (Martin le Franc), Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Ms Fr. Fv XV 6, vers 1475 et Londres, British Library, Add. 39658, vers 1475 ; sur les manuscrits voir Avril, 2003, cat. 46, p. 375-377.

faites d'acanthes bleu et or et de fleurs et fruits où apparaissent quelques drôleries et grotesques : un volatile, un griffon, un cerf ailé, une femme chevauchant un animal fantastique, un félin et un singe marchant avec des béquilles. La main de ce peintre spécialisé en charge de la décoration secondaire se retrouve sur des feuillets d'une version *De la vieillesse* (Cicéron, traduction Laurent de Premierfait) où la miniature principale a été peinte par Jean Colombe⁵⁴⁷. Cet ornemaniste travaille également à la décoration secondaire des *Heures Brette* où, nous l'avons vu, interviennent conjointement Guillaume Piqueau et Jean Colombe. Les croisements qui se dessinent entre des membres de l'atelier de Jean Fouquet et Jean Colombe indiqueraient que les relations entre les foyers tourangeau et berruyer ont été fécondes et pérennes. Par ailleurs, la collaboration entre Guillaume Piqueau et Jean Colombe, entraperçue jusqu'à présent grâce aux *Heures Brette* et par le travail d'un ornemaniste en charge de la décoration secondaire dans des manuscrits où apparaissent les mains des deux peintres, se confirme à travers l'illustration de plusieurs manuscrits destinés à Louis de Laval, seigneur de Châtillon et par l'ouvrage éponyme de l'enlumineur, le *Missel* de Yale. Ce manuscrit, richement enluminé, est un témoignage exceptionnel dans la compréhension des sources iconographiques du peintre et de sa place dans le milieu artistique fouquettien.

⁵⁴⁷ *De la vieillesse* (note 502).

**LE MISSEL DE YALE (NEW HAVEN, YALE UNIVERSITY, BEINECKE LIBRARY, MS 425,
VERS 1475)**

Le *Missel* de Yale, dont l'historique est mal connu, apporte peu d'éléments sur son commanditaire⁵⁴⁸. Rédigé en français, très peu d'exemplaires écrits en langue vernaculaire sont conservés ; Margaret Hadley indique que certains laïcs ont possédé dans leur bibliothèque un tel ouvrage, citant les inventaires du roi de France Charles V, du duc de Bourgogne Philippe le Bon ou encore celui de Jean, duc de Berry⁵⁴⁹. À l'image de ces prestigieux commanditaires, le manuscrit de Yale fut peut-être commandé par un riche laïc pour une utilisation privée. L'écriture en français soutient cette hypothèse, confirmée par les préfaces écrites dans cette langue, avec des répliques en latin (f. 148-152v). Le commanditaire était peut-être un proche du roi de France, ce que pourrait expliquer la présence de saint Louis dans les litanies parmi les confesseurs (f. 145-146v) et dans une messe votive (f. 359v). Les éléments iconographiques apportent peu d'éléments fiables – voire jettent un trouble – sur le destinataire du manuscrit. Les armes du roi de France Charles VI (1368-1422) et d'Henri V d'Angleterre (1387-1422) apparaissent en pleine page au début du manuscrit mais leur exécution trahit un ajout du XVIII^e ou XIX^e siècle, probablement effectué pour enchérir sur l'origine du manuscrit avant une éventuelle revente⁵⁵⁰. Plusieurs détails iconographiques compliquent un peu plus la question de l'identité du commanditaire. Un homme, agenouillé en prière, apparaît sur la marge

⁵⁴⁸ *Missel* de Yale (note 22).

⁵⁴⁹ Hadley, 2007, p. 14 et p. 100-104.

⁵⁵⁰ Des ajouts plusieurs fois constatés : Delaissé (Léon Marie Joseph), « A Liturgical Problem at the End of the Middle Ages : The 'Missale Gallicum' », *Essays Presented to G. I. Liefstinck*, J. P. Gumbert, J. M. De Haan et A. Gruys (dir.), Amsterdam : A. L. Van Gendt, 1976 (*Litterae Textuales*, 4), p. 19 (17-27) ; Cahn (Walter) et Marrow (Jim), *Medieval and Renaissance Manuscripts at Yale : A Selection*, Yale University Library, *Gazette* 52 (1978), p. 254 ; Plummer, 1982, cat. 68, p. 51-52, Shailor (Barbara), *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, 2 vols., t. 2, Binghamton, New-York : Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1984, p. 348 et Hadley, 2007, p. III, 24 et 126-127.

gouttière de la Circoncision (f. 25). Tourné vers le Christ, il est vêtu d'une robe bleue (fig. 218 et 219). Des armes soutenues (par deux lions ?), qui se liraient *écartelé au 1 et 4 d'azur à trois fleurs de lis d'or (1 et 2) et au 2 et 3 bandé (d'or et d'azur ?) de (x) pièces*, sont peintes sur le prie-Dieu. L'azur à trois fleurs de lis d'or renvoie aux armes de France mais les lis devraient être disposés 2 et 1 et non 1 et 2. Jumelées à la partie bandée d'or et d'azur, elles feraient écho à la maison de Bourgogne et plus précisément au comte de Charolais mais la bordure de gueules n'apparaît pas ici et le nombre de bandes est approximatif. Si ces armes désignent le commanditaire, il est difficile d'expliquer pourquoi un peintre formé par Jean Fouquet, au service de la cour de France, répondrait à une commande passée par Charles le Téméraire, comte de Charolais jusqu'en 1467⁵⁵¹. Une exécution après 1477, lorsque le Charolais est mis en bailliage par Louis XI, paraît trop tardive pour être exacte. Difficile également d'expliquer la présence, dans la marge inférieure du feuillet 61v, de la femme vêtue d'une simple robe et à la couronne posée au sol (un ajout ultérieur ?), agenouillée en prière face au Christ la bénissant (fig. 220a). Tout aussi mystérieuse est la présence sur la miniature suivante (f. 66) d'un roi barbu, vêtu d'une robe aux armes de France, agenouillé en prière face à un prie-Dieu et tourné vers le Christ bénissant les fils de Zébédée⁵⁵² (fig. 220b). La suite de l'historique du *Missel* est une énigme : à la fin du XIX^e siècle, Antoine Bachelin, vendeur parisien, affirme avoir acquis en 1869 le manuscrit de l'abbaye de Tongerlo, située en Belgique, assertion aujourd'hui invérifiable, les archives de l'abbaye ayant brûlé en 1929⁵⁵³.

⁵⁵¹ C'est l'hypothèse soutenue par Margaret Hadley qui voit dans l'image du commanditaire une représentation de Charles le Téméraire avant son accession au titre de duc en 1467 ; voir Hadley, 2007, p. 150-158.

⁵⁵² Les miniatures où apparaissent ces personnages, aux feuillets 25, 61v et 66 (respectivement la Circoncision, Jésus parle à une femme de Tyr et de Sidon dont la fille est tourmentée par le démon et Jésus, ses disciples et la femme de Zébédée arrivent à Jérusalem), ne sont pas en rapport avec l'épisode de la scène principale, à l'inverse des autres feuillets enluminés. Le roi barbu du feuillet 66 est, pour Margaret Hadley, une représentation du roi Jean II le Bon par la prière du feuillet et les images des médaillons faisant référence à saint Jean ; voir Hadley, 2007, p. 144.

⁵⁵³ Bachelin Antoine sous le pseudonyme de Le bibliophile (Julien), « Petite chronique », *Le bibliophile français*, 3 : 3 (Juillet 1869), p. 192. Le manuscrit n'est pas cité dans l'inventaire de l'abbaye mené en 1644

Un cycle de miniatures très riche

Peu de missels peuvent être comparés à l'immense travail effectué pour celui de Yale. Des cycles iconographiques assez développés ont été peints par des artistes de la génération suivant celle de Jean Fouquet, tels Jean Bourdichon ou Jean Poyer, mais ils sont tous de moindre importance⁵⁵⁴. Le missel de Yale contient cent-sept miniatures en pleine page et quatre-cent-vingt-huit vignettes, placées par paires dans les marges gouttière et inférieure, toutes encadrées par des bordures florales. L'enlumineur semble avoir hésité quant à la mise en page à adopter avant de suivre un schéma fixe⁵⁵⁵. En effet, celle du premier feuillet (f. 6) s'appuie sur une scène principale entourée de quatre scènes secondaires peintes dans des vignettes carrées. Les deux miniatures suivantes (f. 7v et 9) montrent une scène principale et quatre scènes secondaires peintes dans des médaillons. À partir du feuillet 16v, l'enlumineur opte définitivement pour une scène principale entourée de deux vignettes de forme carrée sur la marge gouttière et de deux médaillons sur la marge inférieure (fig. 218). Le missel a également fait l'objet d'un léger remaniement dans sa décoration secondaire car les feuillets 6 à 13v montrent des initiales et des bouts-de-ligne repeints par la décoration de type tourangeau exécutée dans tout le manuscrit, alternant le bleu et le rouge sur le champ ou le corps de la lettre, le tout orné d'acanthes de même couleur rehaussées par la couleur or⁵⁵⁶.

par Sanderus, mais le relevé, incomplet, n'est pas fiable. En effet, un certain nombre de manuscrits ayant appartenu à l'abbaye ne sont pas cités dans cet inventaire alors qu'ils sont aujourd'hui conservés dans des bibliothèques ; voir Hadley, 2007, p. 20-21 et notes 2-7.

⁵⁵⁴ Jean Poyer, *Missel Lallement*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 495 ; Atelier de Jean Poyer, *Missel à l'usage de Tours*, Paris, BnF, Latin 850 ; Jean Bourdichon, *Missel de Jacques de Beaune*, Paris, BnF, latin 886 ; Atelier de Jean Bourdichon, *Missel pour l'abbé de Marmoutier*, Tours, Bibliothèque municipale, Ms 190.

⁵⁵⁵ Hadley, 2007, p. 42-43.

⁵⁵⁶ Pour l'analyse codicologique; voir le catalogue des notices, cat. 19, p. 79-85.

Les enlumineurs à l'œuvre dans le *Missel de Yale*

En 1982, John Plummer indique que le manuscrit a été enluminé dans les années 1470-1475 par quatre artistes dont trois sont très peu intervenus⁵⁵⁷. L'auteur précise que le missel a été peint dans sa grande majorité par le Maître du Mamerot de Vienne – identifié ici avec Guillaume Piqueau – artiste qu'il situe entre Tours, par sa formation fouquettienne, et Bourges, par les liens qu'il tisse tout au long de sa carrière avec Jean Colombe. Ce dernier peint la Crucifixion du feuillet 135v (fig. 221). Étonnamment, le berruyer augmente les dimensions de la peinture en rognant sur les éléments floraux de la bordure supérieure. Cas unique dans le manuscrit avec la miniature de l'Annonciation (f. 264v), les marges n'ont pas été exécutées par le peintre de la miniature principale mais par Guillaume Piqueau. Sa présence dans les vignettes, liée au changement de format voulu par Jean Colombe, pourrait indiquer que la Crucifixion a été commencée par Guillaume Piqueau avant qu'elle ne soit reprise par Colombe, hypothèse confirmée par les nombreux repentirs apparaissant sous la couche de peinture⁵⁵⁸. John Plummer signale la présence d'un troisième enlumineur pour les miniatures de la Trinité entourée d'anges (f. 195, retouchée par Jean Colombe ?) et saint Maurice devant l'empereur Maximien (f. 304). De formation fouquettienne, le spécialiste les rapproche du style pictural développé par les Maîtres des Morgan 96 et 366. Le peintre à l'œuvre sur ces feuillets, auxquels il faut ajouter la miniature de saint Michel terrassant le dragon (f. 305, visage retouché par Jean Colombe ?), n'est autre que le Maître des Heures de Madrid, enlumineur dont nous avons vu les collaborations avec le Maître de Jeanne de France, le Maître d'Adélaïde de

⁵⁵⁷ Plummer, 1982, cat. 68, p. 51-52.

⁵⁵⁸ La silhouette d'une ville se devine sur l'horizon, les plis de la robe du soldat à la lance, agenouillé sous la croix, montrent des remaniements, la zone des pattes des chevaux dévoile d'autres pattes ou jambes d'anciens personnages et l'ancienne couche picturale n'a pas été totalement recouverte.

Savoie et le Maître du Walters 222⁵⁵⁹. Son style s'est adouci par rapport aux miniatures peintes dans les livres d'heures conservés à Madrid et Lisbonne mais sa main un peu lourde, donnant parfois à voir des personnages un peu patauds, aux nez oblongs et aux gestes stéréotypés, se reconnaît aisément dans les scènes secondaires de ces feuillets⁵⁶⁰. Le Maître de Madrid exploite à merveille ses qualités narratives et sa maîtrise des couleurs dans le grand format proposé pour les scènes principales, déjà affirmées dans le suffrage de saint Georges et le dragon (f. 180) des *Heures* de Madrid (fig. 101 et 102). Il démontre son talent dans la description de la bête combattue par saint Michel où le coloris est fouillé, la peau passe d'un vert sombre sur le dos pour s'éclaircir sur la panse, le tout parsemé de fines touches dont l'éclat est relevé par l'or.

Le quatrième enlumineur, dénommé par John Plummer le « Maître de l'Annonciation » du fait de son unique apparition dans le manuscrit pour cette miniature (f. 264v), a également attiré l'attention de François Avril qui, en 2003, souligne la parenté de sa composition avec celle (f. 21) du *Livre d'heures à l'usage de Paris* réalisé par le Maître du Boccace de Munich⁵⁶¹ (fig. 222). Le peintre réalise dans la marge gouttière une *Vierge douloureuse* qui copie fidèlement une image très appréciée du roi René d'Anjou⁵⁶². La correspondance entre les deux miniatures est troublante : la Vierge apparaît en buste serré, drapée d'un voile bleu intense avec un galon doré sur les coutures. Des rayons dorés émanent de son visage, le peintre reprend la forme arquée des sourcils et le léger double-menton mais la dessine avec des lignes plus rondes et pleines. La tête de la Vierge a été considérablement retouchée mais il ne s'agit pas d'une miniature ajoutée ultérieurement, le recto du feuillet laissant transparaître le dessin d'origine qui

⁵⁵⁹ Voir les pages 82-96 du présent mémoire.

⁵⁶⁰ *Heures à l'usage de Rome* de Madrid (note 126) et de Lisbonne (note 127).

⁵⁶¹ Avril, 2003, p. 386 ; *Heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113).

⁵⁶² Barthélémy d'Eyck ?, *Livre d'heures de René d'Anjou*, Paris, BnF, Latin 17332, f. 15v, vers 1459-1460 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 126, p. 233-234 et dans *Splendeur de l'enluminure ...*, 2009, cat. 19, p. 260-264 (notice de Marie-Claude Léonelli).

correspond à l'actuelle composition. L'énigmatique personnalité du Maître de l'Annonciation de Yale semble impossible à cerner plus précisément. L'enlumineur en charge des scènes secondaires n'est pas le Maître de l'Annonciation mais un peintre ayant œuvré dans le sillage de Jean Colombe.

Une restauration au cours du XIX^e siècle

Nombre de miniatures du *Missel* ont été considérablement retouchées au cours du XIX^e siècle⁵⁶³. Plusieurs éléments invitent Sandra Hindman et Margaret Hadley à y voir l'intervention d'Ambroise Firmin-Didot, adepte de cette pratique, durant la décennie (1869-1879) où le manuscrit a fait partie de sa collection⁵⁶⁴. Le peintre en charge de ces interventions a cherché à maquiller son travail par des repeints d'ampleurs différentes. Il se contente parfois de reprendre le paysage en remodelant ou ajoutant des arbres, des plantes, une fontaine, des tulipes, une roseraie, voire des coquillages sur un rivage⁵⁶⁵. Il peut retoucher les visages de certains personnages ou ajouter un personnage à la scène⁵⁶⁶. Les reprises sont parfois plus importantes – à l'image de l'Annonciation (f. 264v) – lorsqu'il rafraîchit les couleurs, renforce le modelé des personnages, modifie ou ajoute un élément décoratif (ici l'ample drap rouge sur la gauche), retravaille l'arrière-plan ou accentue les carnations et draperies⁵⁶⁷ (fig. 222). L'ensemble de ces repeints est

⁵⁶³ Une restauration pressentie par Plummer, 1982, p. 51.

⁵⁶⁴ Hindman (Sandra) et Rowe (Nina), *Manuscript Illumination in the Modern Ages : Recovery and Reconstruction*, Evanston : Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, 2001, p. 157, 159 et 162 et Hadley, 2007, p. 51 et suivantes. L'appartenance du *Missel* à Ambroise Firmin-Didot se confirme par le *Catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés, faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. Belles-lettres, Paris : Impr. Firmin-Didot, 26 mai 1879, p. 48.

⁵⁶⁵ Des exemples aux feuillets 61v, 66, 82, 88v, 154v, 158, 160, 202, 238v, 242 ou 330.

⁵⁶⁶ Des exemples aux feuillets 48, 98, 189v, 238v, 242, 268v, 308 ou 330.

⁵⁶⁷ D'autres exemples aux feuillets 205, 209, 215, 220, 223, 245v, 247 ou 261.

probablement à mettre en rapport avec la main responsable des miniatures des armes de Charles VI et d'Henri V d'Angleterre ajoutées en début d'ouvrage (f. 1-2).

La main d'un assistant ?

On sent encore, dans quelques miniatures, dont les saynètes de l'Annonciation (f. 264v), la présence sporadique d'une (ou plusieurs ?) main(s) n'ayant pour l'heure pas encore été repérée(s) par les spécialistes. La présence de cet enlumineur reste difficile à étayer du fait de l'intervention menée au cours du XIX^e siècle dans le manuscrit. Une main retouche la plupart des visages dans la miniature de Marie Madeleine oignant les pieds du Christ (f. 108v). Elle est peut-être identique à celle exécutant les miniatures en pleine page et les vignettes du Christ guérissant les lépreux (f. 215), du prêche d'Osée (f. 223), du martyre de saint Étienne (f. 245v) et les miniatures principales de saint Jean l'évangéliste et le calice empoisonné (f. 247) et de saint Pierre prêchant (f. 261). Les petites miniatures, qui ne semblent pas avoir été retouchées lors de l'intervention menée au cours du XIX^e siècle, trahiraient pour ce peintre une formation auprès de Jean Colombe. À titre d'hypothèse, il pourrait être rapproché de celui exécutant deux miniatures (f. 29v et 72) dans le *Livre d'heures à l'usage de Troyes* de la BnF au côté de Guillaume Piqueau⁵⁶⁸.

Les compositions de Jean Fouquet : une manne pour Guillaume Piqueau

Les sujets de ce vaste cycle iconographique se concentrent sur des épisodes des Évangiles et sur la vie de saints. La dépendance de Guillaume Piqueau envers les images

⁵⁶⁸ *Livre d'heures à l'usage de Troyes* (note 471).

peintes par Jean Fouquet fait du missel une vitrine des modèles inventés par le grand peintre tourangeau. Le cycle iconographique nous fournit également d'intéressantes informations sur les pratiques de l'enlumineur mais aussi, fort probablement, sur certaines méthodes de travail au sein de l'atelier fouquettien. Riches de plus de quatre-cents images, des miniatures se font l'écho, nous le verrons, de peintures aujourd'hui perdues réalisées par Jean Fouquet et apportent des éléments nouveaux sur les influences du grand peintre.

Les *Heures d'Étienne Chevalier*, chef-d'œuvre de Jean Fouquet, sont une constante dans les sources iconographiques utilisées par Guillaume Piqueau pour ses manuscrits, le missel ne dérogeant pas à cette règle. Le martyre de saint Jacques (f. 288) reprend le dessin proposé par Jean Fouquet, bien que Piqueau ait choisi de montrer la décapitation de l'apôtre sous un angle différent. Il s'inspire de la mise en page du suffrage de sainte Marie Madeleine dans les miniatures de Marie Madeleine oyant les cheveux du Christ (f. 108v) et Marie Madeleine nettoyant les pieds du Christ (f. 119v) : le peintre replace le Christ et la sainte de chaque côté d'une table vue en oblique tout en modifiant le nombre de convives et l'aspect de la salle (fig. 223-224). Guillaume Piqueau tire à nouveau profit du dessin de la longue table oblique pour la Cène (f. 133v) et le réadapte, avec moins de réussite, pour des compositions peintes dans les médaillons⁵⁶⁹. De même, le goût de Guillaume Piqueau pour représenter certaines scènes en plan circulaire (f. 113 et f. 122) laisse supposer une origine fouquettienne de la mise en page qui, dès les années 1450, se retrouve dans un livre d'heures peint dans le milieu fouquettien pour être ensuite adopté par Jean Fouquet dans le suffrage de saint Jean l'évangéliste des *Heures d'Étienne Chevalier*⁵⁷⁰ (fig. 225-226). Autre détail, le modèle de l'apôtre vu de dos dans la scène inférieure de l'Arrestation du Christ des *Heures d'Étienne Chevalier* est intégré à la

⁵⁶⁹ D'autres exemples aux feuillets 31, 67v, 71, 81, 154v et 237v.

⁵⁷⁰ *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (note 454), f. 212.

miniature du Christ montrant le soleil et la lune comme signes à venir (f. 7v) et au dialogue entre le Christ et ses disciples devant l'entrée de Jérusalem (f. 40v ; fig. 186 et 227). Les diverses exploitations faites par Guillaume Piqueau de la miniature du suffrage de saint Martin des *Heures d'Étienne Chevalier* apportent de riches informations sur ses méthodes de travail⁵⁷¹ (fig. 166). Il peut en reprendre les principaux éléments qu'il transpose à un autre épisode biblique, tel celui d'Héraclius transportant la vraie Croix (f. 300v ; fig. 228). Guillaume Piqueau effectue également des montages de différentes miniatures des *Heures d'Étienne Chevalier* pour créer sa propre miniature : l'enlumineur reprend le paysage du suffrage de saint Martin qu'il associe au dessin des armures romaines et des casques à panache dentelé du suffrage de saint Pierre pour agencer la composition du martyre de saint Sébastien (f. 253v) dans le *Missel* de Yale (fig. 5 et 227).

Plusieurs enluminures du missel de Yale montrent que les *Heures d'Étienne Chevalier* ne sont pas pour Guillaume Piqueau l'unique source iconographique utilisée. Le modèle retenu pour le bourreau du martyre de saint Denis (f. 309) est identique à celui de l'un des combattants de la bataille entre les Romains et les Carthaginois peint par Jean Fouquet dans une version de *L'Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*⁵⁷². Pour la miniature d'Hérode ordonnant le massacre des Innocents (*Missel*, f. 248v), il s'inspire amplement du couronnement d'Alexandre, feuillet enluminé du même manuscrit⁵⁷³ (fig. 249-250). À l'image de la peinture de Jean Fouquet, la scène se construit autour d'une composition géométrique très stricte, à la perspective centrale accusée. L'exercice du pouvoir par Hérode se fait dans une salle d'apparat vue de face,

⁵⁷¹ Les correspondances entre la miniature de saint Martin des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) et les reprises faites par Guillaume Piqueau ont attiré l'attention de Nicole Reynaud : Reynaud, 1981, p. 53, fig. 15 D et E ; Reynaud, 2006, p. 187, Fig. 38.6 et 38.7 et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, p. 170n16 et p. 172. Sur la miniature de saint Martin, voir également p. 168-170.

⁵⁷² Feuillet de la bataille entre les Romains et les Carthaginois d'une *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* (note 432).

⁵⁷³ Feuillet du couronnement d'Alexandre d'une *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, Paris, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. RF 4143-recto, vers 1470-1475 ; voir Avril, 2003, cat. 30, p. 263-269 et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 88, p. 172-175 (notice de Nicole Reynaud).

s'ouvrant par des baies percées dans le mur du fond sur un paysage de verdure abritant quelques maisons. Au milieu de la pièce, le roi Hérode, entouré de ses soldats, gouverne sous un immense dais que l'on retrouve quelques feuillets plus loin pour la Circoncision (f. 258v).

Le Christ jardinier (f. 285) : écho d'une miniature perdue de Jean Fouquet ?

Certaines mises en page du missel de Yale sont probablement le reflet de miniatures peintes par Jean Fouquet dans des manuscrits aujourd'hui perdus dont, pour certains, l'existence nous est connue par un document d'archives⁵⁷⁴. La miniature du Christ jardinier (f. 285) fait très vraisemblablement partie de ces miniatures qui nous offrent une version affaiblie d'un original exécuté par Jean Fouquet (fig. 261). Mentionné dans l'évangile selon saint Jean, le Christ jardinier apparaît à Marie Madeleine dans un jardin fermé par une clôture⁵⁷⁵. Vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, la sainte est agenouillée, mains tendues vers le Christ. Celui-ci porte le périzonium sous un long manteau ocre. Coiffé d'un chapeau, une pelle à la main, il s'éloigne de la sainte. Une composition similaire est utilisée par le Maître de Jeanne de France dans le *Livre d'heures à l'usage de Rome* conservé à Lisbonne (f. 164v), où le jardin est entouré d'une clôture treillissée (fig. 232). L'image est également très proche de la miniature peinte par Jean Colombe dans un exemplaire d'une *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* (f. 151) conservé à la BnF où les références fouquetiennes sont nombreuses⁵⁷⁶. La composition se répète à

⁵⁷⁴ Avril, 2003, p. 418, documents d'archives, avec par exemple un livre d'heures destiné à Marie de Clèves mentionné en 1472 (cat. 9) et un livre d'heures pour Philippe de Commines en 1474 (cat. 11).

⁵⁷⁵ Jean, 20, 11-18. Dans le *Missel* de Yale, l'épisode du Christ jardinier est également représenté dans un médaillon du feuillet 153 (sans la pelle) et par trois fois dans les marges du feuillet 160v.

⁵⁷⁶ *Les Faiz et la vie de Nostre Seigneur Jhesu Crist ; La sainte Vie de Nostre Dame en bonne devocion, extraicte de latin en françois par ung sien religieux Carme ; Le Pseaulme de Miserere*, suivis de paraphrases et commentaires, manuscrit dénommé ici *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*, Paris, BnF, Français 992, vers 1470. À titre d'exemple, les personnages de l'archange Gabriel et de la Vierge Marie

nouveau dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome* (f. 133) peint par un disciple de Jean Fouquet (le jeune Jean Poyer ?) qui effectue, selon François Avril, « un recours presque systématique » aux modèles proposés par le grand peintre⁵⁷⁷ (fig. 233). Les personnages, dont la position est inversée, sont séparés par le même arbre au tronc fin, élancé et terminé par un feuillage abondant taillé en boule. À l'image de la miniature du Maître de Jeanne de France dans les *Heures* de Lisbonne, la scène se déroule toujours devant un petit parapet ouvrant la composition sur une pelouse taillée court. Jean Poyer semble également influencé par cette miniature de Jean Fouquet aujourd'hui perdue pour le diptyque qu'il réalise en tête d'un *Livre d'heures à l'usage de Rome* où les armes du roi font face à la représentation de Charles VIII, introduit par Marie Madeleine, en prière devant le Christ ressuscité⁵⁷⁸ (fig. 234). L'image se rapproche intimement de celle peinte par le Maître de Jeanne de France avec un jardin carré entouré d'une clôture d'osier dans lequel s'élèvent quelques arbres, le tout fermé d'un muret au-dessus duquel apparaissent les toits d'une ville. La pelouse plantée d'arbres et entourée d'une clôture et la silhouette d'une ville se dressant au-delà d'un haut mur de pierres sont exploitées par le Maître des missels della Rovere dans un *Livre d'heures* tourangeau conservé à Moscou⁵⁷⁹. Un écho de la mise en page du Christ jardinier se devine encore dans le volet droit du *Triptyque de la Madeleine* peint par Jean Poyer ou un proche collaborateur⁵⁸⁰. La miniature du Christ jardinier apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre du Maître de Jean Charpentier dont nous avons pu constater la dépendance vis-à-vis des modèles inventés par Jean Fouquet,

dans l'Annonciation (f. 3v) sont repris de l'Annonciation (f. 29) des *Heures Ragulier (?) – Robertet* (note 110) peinte par Jean Fouquet.

⁵⁷⁷ *Heures à l'usage de Rome* de la BnF (note 372).

⁵⁷⁸ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 250, f. 13v-14, vers 1494-1495 ; voir Plummer, 1982, cat. 111, p. 85-86 et fig. 111a.

⁵⁷⁹ *Livre d'heures*, Moscou, Musée Historique, Ms 3688, vers 1470-1480 ; voir Zolotova (Ekaterina), « Un livre d'heures français du XVe siècle conservé au Musée Historique de Moscou », *Art de l'enluminure*, 15 (Déc. 2005 / Janv.-Fév. 2006), p. 2-31, reproduction p. 22.

⁵⁸⁰ Jean Poyer et/ou un suiveur, *Noli me tangere*, Censeau (Jura), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vers 1500-1505 ; voir Elsig (Frédéric), « Un triptyque de Jean Poyet », *Revue de l'art*, 135 : 1, 2002, p. 107-116 ; les notices rédigées par Roger S. Wieck dans *France 1500 ...*, 2010, cat. 56, p. 146-147 et celle de Mara Hofmann et Pierre-Gilles Girault dans *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 68, p. 290-291.

avec une mise en page à chaque fois très proche des exemples cités précédemment⁵⁸¹. Elle réapparaît encore dans une version de *La Fleur des histoires* enluminée par un artiste ayant eu accès à un grand nombre de miniatures peintes par Jean Fouquet⁵⁸². La très grande fréquence de ces compositions, réalisées par des peintres ayant côtoyé le milieu fouquettien et reposant sur une trame commune, fournit des indices suffisamment forts pour croire en l'existence d'un modèle peint par le grand artiste tourangeau. La miniature du Christ jardinier du *Missel* de Yale témoigne également du goût du montage de différentes œuvres fouquettiennes, méthode de travail très appréciée de Guillaume Piqueau. En effet, l'enlumineur insère – assez maladroitement – dans la composition du Christ jardinier la tonnelière peinte en perspective dans la miniature de saint Luc (f. 15) des *Heures Ragulier (?) – Robertet*⁵⁸³ (fig. 29 et 231).

Plusieurs autres miniatures du missel de Yale montrent des points de vue innovants ou des cadrages astucieux correspondant bien plus à l'esthétique de Jean Fouquet qu'à celle de Guillaume Piqueau. Le Christ ressuscité, placé au-dessus du tombeau lors de la Résurrection (f. 153), ou la visite d'une sainte femme près du tombeau vide, avec la pierre tombale posée sur le marbre (f. 160v et 164), sont autant d'images dont l'équilibre et la puissance de composition laissent supposer une origine fouquettienne (fig. 235-236). L'hypothèse prend de l'épaisseur par les déclinaisons proposées par Guillaume Piqueau dans les *Heures Coëtivy (?)* (f. 195), dans la version de

⁵⁸¹ *Livre d'heures à l'usage de Rome* de Chicago (note 458), f. 64v ; *Livre d'heures à l'usage de Rome*, collection privée (note 458), f. 110v avec reproduction dans le catalogue *Western Manuscripts and Miniatures*, Londres, Sotheby's, 29 novembre 1990, lot 144, p. 277) et *Livre d'heures à l'usage de Tours*, collection privée, f. 153, Christ jardinier, vente Londres, Sam Fogg (cf. le catalogue du manuscrit précédent en note 458, lot 22, p. 88-91).

⁵⁸² *La Fleur des histoires* (Jean Mansel), Paris, BnF, Français 56, f. 57, Christ jardinier. Sur ce manuscrit divisé en quatre volumes (Paris, BnF, Français 55-58), voir Blackman (Susan Amato), *The Manuscripts and Patronage of Jacques d'Armagnac Duke of Nemours (1433-1477)*, thèse de doctorat inédite, University of Pittsburgh, 2 vol., 1993, t. I, p. 339-344 ; De Mérindol (Christian), « Jacques d'Armagnac, bibliophile et commanditaire. Essai sur l'aspect religieux et la part méridionale de sa bibliothèque », *Livres et bibliothèques (XIIIe-XVe s.)*, Jean-Loup Lemaître (éd.), Toulouse : Privat, 1997 (Cahiers de Fanjeaux 31), p. 387-415 et les mentions dans Avril et Reynaud, 1993, p. 140 et Avril, 2003, p. 347-348.

⁵⁸³ *Heures Ragulier (?) – Robertet* (note 110). La miniature de saint Luc est citée une seconde fois avec la nature morte peinte dans l'étude d'un confesseur du feuillet 326v.

La Fleur des histoires citée précédemment (Français 56, f. 57) et dans l'une des scènes secondaires entourant la miniature de l'Adoration des Mages peinte par un proche de Jean Fouquet, aujourd'hui conservée dans une collection privée, où le dessin des soldats romains allongés devant le tombeau est identique à celui de la Résurrection (f. 153) du *Missel de Yale*⁵⁸⁴.

La Présentation au temple (f. 25) : de Fra Angelico à Jean Fouquet

La durée et les étapes du voyage en Italie de Jean Fouquet sont mal connues mais la ville de Florence et le nom de Fra Angelico reviennent fréquemment à la question des influences italiennes dans la peinture du tourangeau. Dès 1978, Fiorella Sricchia Santoro émet l'hypothèse d'un séjour de Fouquet à Florence, lors des années du concile (1439-1441) ou à l'automne 1442, suite au retour de Naples de René d'Anjou. L'auteur s'appuie sur le contexte politique de l'époque, le concile favorisant les allers et retours de délégations internationales, sur les nombreuses références à Fra Angelico dans l'œuvre futur du tourangeau et sur une possible collaboration de Jean Fouquet dans la réalisation de fresques exécutées par l'équipe du florentin⁵⁸⁵. Que le peintre ait intégré ou non l'atelier de Fra Angelico, l'impact de la peinture du toscan sur le français sera énorme. Comme le précise François Avril, « l'analyse des sources italiennes du maître s'est affinée et précisée au fil du temps et les commentateurs ont tendance désormais à mettre l'accent sur les ressemblances, en effet frappantes, de Fouquet [...] avec le peintre dont il

⁵⁸⁴ Adoration des Mages, Feuillet d'un livre d'heures, collection privée, image consultée en juillet 2015 dans la base des clichés appartenant au Pr. Jim Marrow. Je remercie vivement et exprime ici toute ma gratitude à M. Marrow de m'avoir donné accès à l'ensemble de ses dossiers pour consultation.

⁵⁸⁵ Sricchia Santoro (Fiorella), « Arte italiana e arte straniera », *Storia dell'arte italiana*, Adolfo Venturi (éd.), 25 vol., t. 3, Turin : Einaudi, 1978, p. 102 (71-171) ; *Antonello e l'Europa*, Milan : Jaca Book, 1986, p. 22-23 et Sricchia Santoro dans Avril, 2003, p. 54-57 (50-64). L'auteur suggère une participation de Jean Fouquet dans la salle capitulaire du couvent de San Marco (Florence), dans la chapelle du Saint-Sacrement du Vatican et dans la chapelle San Brizio de la cathédrale d'Orvieto.

semble avoir été le plus proche spirituellement, Fra Angelico ». En 2006, Nicole Reynaud précise que les influences florentines, et spécialement celles d'Angelico, sont présentes dans tous les aspects de sa peinture, de la mise en page et du traitement de l'espace au dessin des personnages, des formules architecturales et du décor des scènes historiées aux motifs de la Renaissance italienne du *Quattrocento*⁵⁸⁶. Dans son analyse, l'auteur rapproche notamment les miniatures des *Heures d'Étienne Chevalier* des petits panneaux de prédelles italiennes par la qualité de la narration réaliste et poétique qui s'y développe⁵⁸⁷. Elle constate que, dans les deux cas, la sobriété et la simplicité du récit permettent de concentrer l'intensité dramatique de la scène représentée. Le tourangeau, à l'image de ses confrères florentins, ne retient que l'essentiel de l'épisode religieux et favorise la limpidité de la lecture. Nicole Reynaud tire un parallèle précis entre l'œuvre du tourangeau et les panneaux de retables italiens, signalant que le peintre reprend, dans la miniature de l'embaumement du corps du Christ des *Heures d'Étienne Chevalier*, le motif du caveau taillé dans le roc de la prédelle du retable majeur de San Marco à Florence peint par Fra Angelico avant 1443⁵⁸⁸.

La miniature de la Présentation au temple (f. 25) du *Missel* de Yale permet d'augmenter les comparaisons effectuées entre la peinture de Jean Fouquet et celle du florentin réalisée pour les prédelles de retables, et offre une piste de recherche inédite permettant de reconsidérer l'influence supposée de ce dernier sur le tourangeau (fig. 237). Les personnages de la Présentation au temple sont disposés sous une rotonde ouverte au premier plan par une série de fines colonnes monolithes posées sur des bases carrées.

⁵⁸⁶ Reynaud, 2006, p. 28, 43-44, 48, 90, 112, 114, 122, 249-253, 265 et 269. L'influence italienne, dont celle de Fra Angelico, dans l'œuvre de Jean Fouquet a été amplement commentée, Mark Evans ayant notamment tenté, en 1998, de dresser un inventaire des motifs transalpins présents dans l'art du tourangeau ; voir Evans, 1998, p. 163-189.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 253.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 213-114 et ill. 22.4. Fra Angelico, *La Mise au tombeau*, prédelle du retable majeur de San Marco, vers 1440-1442, Munich, Alte Pinakothek, WAF 38a ; voir Baumstark (Reinhold), *Alte Pinakothek München*, Londres : Beck/Scala, 2002, n° 53, p. 53. Sur la miniature de l'embaumement du corps du Christ des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) ; voir Reynaud, 2006, cat. 22, p. 112-115.

Adossées au mur de l'édifice à l'arrière-plan, elles se terminent par des chapiteaux à deux tores et scotie et d'une architrave dépourvue de toute ornementation, le tout surmonté d'une coupole. Si le dessin du bâtiment ne se retrouve pas dans l'œuvre de Jean Fouquet, il correspond au choix effectué par Fra Angelico sur l'une des prédelles de l'*Annonciation* conservée au Musée du Prado, dans le panneau de la Présentation au temple⁵⁸⁹ (fig. 238). La mise en parallèle des autres scènes peintes de la prédelle de l'*Annonciation* du Prado avec les œuvres de Jean Fouquet se révèle riche d'enseignements. En effet, les accointances entre la première scène, figurant le Mariage de la Vierge, avec la miniature du même sujet peinte par Jean Fouquet pour les *Heures d'Étienne Chevalier* sont tout à fait surprenantes (fig. 239-240). Le tourangeau reprend de son homologue italien la disposition en triangle des époux et du prêtre qui vient, en joignant leurs mains, sceller leur union. Placé au milieu d'une foule nombreuse venue assister à la célébration, le mariage se déroule devant un somptueux édifice aux arcs en plein cintre qui prendra une signification plus symbolique encore chez Jean Fouquet⁵⁹⁰. Sur la droite, le tourangeau reproduit le dessin de l'un des prétendants qui, frustré de ne pas avoir été élu, brise son bâton sur un genou. Sur le panneau suivant, la scène de la Visitation se compare également avec succès à la version peinte par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier*. Dans les deux cas, la Vierge et Élisabeth se saluent devant une loggia vue en perspective oblique sous laquelle attend une servante de Marie. Celle-ci porte une longue cape bleue ajustée sur le cou dont le drapé est marqué par un long pli vertical alors que ceux de la robe d'Élisabeth se cassent en de courtes arêtes au contact du sol. Les parallèles s'enrichissent, dans la miniature de la Visitation des *Heures Ragulier (?) – Robertet* (f. 40), du motif de la guimpe blanche autour du visage d'Élisabeth et, surtout, reprend plus fidèlement encore la formule architecturale « angéliquienne » d'une loggia à

⁵⁸⁹ Fra Angelico (et atelier ?), *Annonciation*, Madrid, Musée du Prado, P00015, vers 1425-1428 (?)

⁵⁹⁰ Reynaud, 2006, cat. 24, p. 119 - 123.

trois arcs en plein cintre, vue en fuite rapide, sur des colonnes monolithes et des chapiteaux antiquisants⁵⁹¹ (fig. 241 et 242). Le dernier panneau de la prédelle du Prado montre la Dormition de la Vierge dans un lit de parade vu de façon longitudinale. Fra Angelico laisse au premier plan un espace libre devant le lit, dégageant ainsi la vue sur Marie, et place sur la droite un apôtre vu de dos, des choix repris par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier*. Saint Pierre, officiant, se démarque de ses confrères par une robe d'un jaune éclatant dans la prédelle et par un vêtement pourpre dans la miniature peinte par Fouquet. Dans cette dernière, Nicole Reynaud observe qu'aucun des apôtres ne lit – contrairement à l'iconographie usuelle, détail qui se remarque également dans la prédelle⁵⁹². De façon plus générale, le modelé et les postures variées des personnages de Fra Angelico, vus de face, de profil, de dos ou dans une attitude contorsionnée, sont un florilège de positions appréciées de Jean Fouquet : nombre de modèles peints dans les *Heures d'Étienne Chevalier* peuvent être cités, à l'exemple des apôtres agenouillés de la Dormition de la Vierge ou de l'Arrestation du Christ⁵⁹³.

Du couvent de San Marco à Florence au *Missel* de Yale

Par ailleurs, le motif du caveau taillé dans le roc repris par Jean Fouquet n'est pas le seul détail copié de San Marco à Florence. Fiorella Scricchia Santoro et François Avril ont récemment rappelé les parentés iconographiques et stylistiques qui peuvent s'établir entre le tourangeau et les fresques réalisées par le dominicain, notamment pour la scène

⁵⁹¹ *Heures Raguier* (?) – *Robertet* (note 110).

⁵⁹² Reynaud, 2006, p. 80. L'auteur signale encore la vue céleste des anges représentée dans un effet inhabituel de perspective descendante dans la miniature des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13). Cette trouvaille ne se remarque pas dans la prédelle les rangées d'anges répondent à une disposition ascendante plus classique.

⁵⁹³ Nous pourrions également faire mention de la position des condamnés à mort dans *Saint Nicolas sauve trois innocents condamnés à mort*, Fra Angelico, panneau de droite de la prédelle du « retable Guidalotti », vers 1437, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. n° 96, qui se comparent à celle de saint Jacques dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13).

de la Crucifixion, proximité invitant la première à suggérer une présence effective du tourangeau auprès de l'italien entre la période des fresques de San Marco aux premiers travaux romains⁵⁹⁴. Complétant leurs analyses, le *Missel* de Yale, s'il ne permet pas de répondre à la question d'une collaboration directe entre les deux maîtres, viendrait témoigner de croquis et dessins relevés par Jean Fouquet lors d'un possible séjour dans le couvent ou par un accès aux dessins préparatoires des fresques du complexe religieux. On sent en effet des similitudes dans les choix de composition effectués par Fra Angelico pour certaines fresques avec des mises en page du *Missel* de Yale. C'est le cas pour la composition du Christ jardinier de l'épisode du *Noli me tangere* et la miniature du même sujet – précédemment évoquée – peinte dans le *Missel* (fig. 243-244). Le disciple de Fouquet replace la sainte et Jésus dans un jardin fermé par une clôture et reprend l'agencement des personnages du florentin, le Christ jardinier se retournant dans un joli mouvement en *contrapposto* vers Marie Madeleine agenouillée. Le caveau peint à gauche par le florentin vient peut-être expliquer la maladroite représentation de la tonnelière au même endroit dans le missel⁵⁹⁵. Il y a également un écho de la fresque de la Transfiguration, exécutée dans un des cellules de moine, dans la miniature (f. 58) peinte dans le *Missel* de Yale (fig. 245-246). Guillaume Piqueau peint le Christ, drapé d'un ample tissu blanc, sur un mont rocheux aplati en son sommet, les apôtres Jacques, Jean et Pierre étant prostrés au pied de la montagne dans des positions proches de celles inventées par l'Angelico. Le dessin des trois personnages, vus de face et mains levées, de dos une main protégeant le visage et de profil avec les mains en prières dans la fresque, seront à nouveau repris dans la miniature de la Pentecôte (f. 265v). La peinture de

⁵⁹⁴ Avril, 2003, p. 12 et 50-63, notamment p. 59-60.

⁵⁹⁵ Sans se substituer à l'hypothèse émise par Nicole Reynaud (2006, p. 213-114 et ill. 22.4), qui voit dans prédelle du retable majeur de San Marco montrant la Mise au tombeau une source possible pour Fouquet de la miniature de l'embaumement du corps du Christ des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13), il faut signaler la double parenté qui s'établit entre la fresque du Christ jardinier et cette dernière miniature fouquettienne : on retrouve dans les deux cas un caveau percé dans la roche sur l'un des côtés d'un jardin clos.

Guillaume Piqueau dans le *Missel* de Yale se ferait alors l'écho de motifs iconographiques de Jean Fouquet repris de l'Angelico, certes filtrés par la distance, le temps et la copie, mais que le nombre et les points de comparaisons viennent soutenir de façon assez convaincante.

Des relations artistiques avec le Maître du Boccace de Munich ?

La réalisation du *Missel* au milieu des années 1470 pose la question des relations entretenues entre Guillaume Piqueau et le Maître du Boccace de Munich (un fils Fouquet ?) qui, à cette époque, occupe probablement une position importante dans l'atelier au côté du maître. À l'image de saint Paul écrivant aux éphésiens et les éphésiens lisant saint Paul (f. 320v), quelques miniatures réalisées dans le *Missel* font effectivement référence au disciple zélé de Fouquet (fig. 247). La peinture montrant saint Paul se divise en deux parties, Guillaume Piqueau opposant un espace fermé à un espace ouvert⁵⁹⁶. À gauche, il peint l'étude où Paul rédige ses écrits, confronté à droite à la lecture de la lettre par les éphésiens dans une rue de ville où les maisons se succèdent en forte perspective. La mise en opposition sur une même miniature de l'auteur écrivant la lettre et du destinataire la recevant trouve son correspondant dans la miniature de Boccace écrivant le *De casibus* et du messenger remettant l'ouvrage au commanditaire (f. 10) dans le *Boccace* de Munich (fig. 248). Guillaume Piqueau reprend encore la vue oblique de la cité et les vêtements à la mode italienne du destinataire ; ces derniers habillant plusieurs de ses personnages ailleurs dans le missel (f. 76 et 320v)⁵⁹⁷. D'autres miniatures du manuscrit de

⁵⁹⁶ Le principe est appliqué par Guillaume Piqueau à plusieurs reprises, avec plus ou moins de réussite ; voir les feuillets 9, 67v et 326v du missel de Yale.

⁵⁹⁷ Ce type d'habits à l'italienne sera également exploité par Jean Bourdichon, notamment dans la miniature des Tribuns haranguant les Romains lors de la guerre contre Véies (f. 98v) du *Tite-Live de Rochechouart* (note 125), reproduction dans Avril, 2003, p. 343.

Yale montrent des similitudes avec des peintures du Maître du Boccace de Munich. Plusieurs dessins des *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs*, données par François Avril à l'épigone de Jean Fouquet, réapparaissent dans le *Missel*⁵⁹⁸. Citons à titre d'exemple le modèle du roi chevauchant lors de l'entrée à Jérusalem (*Antiquités Judaïques*, t. I, f. 248) transposé par Guillaume Piqueau dans la miniature de l'empereur Héraclius rassemblant une armée contre le fils de Chrosroës (*Missel*, f. 270). Plus éloquente encore est la reprise par Guillaume Piqueau (*Missel*, f. 76 et 273) du geste de douleur de David arrachant sa chemise en apprenant la mort de Saül (*Antiquités Judaïques*, t. I, f. 135v)⁵⁹⁹. Les correspondances iconographiques entre le Maître du Boccace de Munich et Guillaume Piqueau s'enrichissent du dessin de la galerie couverte d'une voûte en berceau supportée par des colonnes de marbre vert et des chapiteaux antiquisants qui s'enfoncent brusquement sur la droite par un angle à quatre-vingt-dix degrés (*Missel*, f. 322v et, dans une moindre mesure, f. 74), la mise en page et la gamme chromatique se retrouvant dans l'Annonciation (f. 15) peinte par le Maître du Boccace de Munich dans les *Heures de Louis Malet de Gravelle*⁶⁰⁰ (fig. 156-157). Il serait également possible de faire mention des rues de villes vues en perspective (*Missel*, f. 291, 303 et 320v et *Antiquités Judaïques*, t. I, f. 89 et 248) ou encore des colonnes baguées à mi-hauteur (*Missel*, f. 81, 85, 113 et 244v), détail très présent dans l'œuvre du Maître du Boccace de Munich (*Boccace*, f. 4, 210v et 231) qui n'apparaît « en revanche jamais dans les œuvres qu'on peut considérer comme autographes de Fouquet »⁶⁰¹. Pour autant, faut-il

⁵⁹⁸ *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (Flavius Josèphe), Paris, BnF, Français 247 (tome I) et N.a.f. 21013 (tome II), vers 1470 (partie tourangelle) ; en ligne sur le site de la BnF, *Gallica* de la BnF, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « Français 247 » et « NAF 21013 » dans l'onglet de recherche). Sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 34, p. 310-327.

⁵⁹⁹ Le motif inspirera à nouveau le Maître du Boccace de Munich dans les *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt* (note 521) pour la miniature de David apprenant la mort d'Absalon (f. 121) ; reproduction dans Avril, 2003, p. 332.

⁶⁰⁰ *Heures de Louis Malet de Gravelle* (note 123).

⁶⁰¹ Avril, 2003, p. 23.

croire que le Maître du Boccace de Munich est un peintre qui, comme Jean Fouquet, fournit des modèles à Guillaume Piqueau au cours des années 1470 ?

Les relations iconographiques entre le *Boccace* de Munich et le *Missel* de Yale sont en réalité assez pauvres et les correspondances mentionnées ici n'impliquent pas forcément une allégeance de Guillaume Piqueau envers le Maître du Boccace. En s'appuyant sur des éléments de comparaison cités au paragraphe précédent, on s'aperçoit par exemple que la mise en page consistant à opposer un espace intérieur et extérieur, tout comme les perspectives obliques de rues de villes avec alignement de maisons à colombages, sont des concepts inventés par Jean Fouquet qui apparaissent déjà dans les *Grandes chroniques de France*⁶⁰². Nous l'avons vu, le dessin d'une galerie couverte d'une voûte en berceau à décor antiquisant s'enfonçant brusquement n'est pas l'apanage du Maître du Boccace de Munich (fig. 154). De surcroît, les reprises effectuées par Guillaume Piqueau ne sont pas aussi fortes et précises que celles opérées à partir du travail de Jean Fouquet, se limitant à des motifs et non à des compositions entières. À notre avis, les accointances aperçues entre les deux enlumineurs indiquent qu'ils ont conjointement puisé dans le répertoire de leur mentor, celui-ci ayant tenu un atelier – officine dont il nous faut dans un premier temps démontrer l'existence – au sein duquel les artistes ont effectué leurs premières armes et se sont épanouis professionnellement.

L'existence d'un atelier fouquettien

La présence d'enlumineurs, dont Guillaume Piqueau, venus commencer ou parfaire leur formation auprès de Jean Fouquet supposerait l'existence d'un atelier où des

⁶⁰² Avril, 2003, p. 220 et 334. *Grandes chroniques de France* (note 224) avec des exemples d'images divisées en deux espaces aux feuillets 70, 76, 119v, 163, 166v, 174, 183, 292 et 326 et de perspectives fuyantes pour les rues de ville au feuillet 442.

artistes se seraient placés sous la gouverne plus ou moins directe du maître. Avant de nous intéresser à l'atelier fouquettien et à sa composition, il faut nous pencher sur l'épineux problème des connaissances que nous avons sur la forme et l'organisation d'un atelier d'enlumineurs à Tours ou dans la vallée de la Loire dans le troisième quart du XV^e siècle, au moment où la carrière de Jean Fouquet est à son sommet. Plusieurs éléments gênent l'analyse. En effet, à la différence de près de la moitié des métiers, les peintres tourangeaux n'étaient pas constitués en jurande ou en association religieuse dans la seconde moitié du XV^e siècle⁶⁰³. L'absence d'un groupement professionnel autonome, avec une personnalité juridique propre et une discipline collective stricte, ne nous apporte pas d'informations sur les droits et devoirs des membres le composant et ne permet pas de savoir si ces derniers devaient répondre de façon égale à des règles bien précises. De même, les peintres et enlumineurs ne se sont pas regroupés dans un quartier spécifique, concentration géographique dans la ville qui soutient parfois l'idée de pratiques homogènes dans la profession⁶⁰⁴. Les qualificatifs utilisés dans les archives pour désigner les peintres tourangeaux ne sont pas non plus d'un grand secours – secrétaires et notaires ne pouvant d'ailleurs pas s'appuyer sur la terminologie de règles corporatives inexistantes : historieur, peintre, enlumineur, écrivain sont des substantifs qui se croisent ou se juxtaposent et ne sont jamais employés de manière exhaustive pour qualifier la profession d'un membre de l'atelier⁶⁰⁵. L'absence d'une profession organisée par des textes, d'un regroupement géographique dans la ville et le trouble jeté par les qualificatifs utilisés dans les archives est une lacune importante pour son étude mais ne l'empêche nullement. Un point commun entre les pratiques professionnelles des peintres tourangeaux et celles en vigueur dans d'autres centres artistiques se dégage d'ailleurs à la

⁶⁰³ Girault (Pierre-Gilles), « organisation professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500 : l'exemple des métiers de peintres », *Tours 1500 ...*, 2012, p. 121 (121-131).

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

⁶⁰⁵ Voir, à titre d'exemple, pour la ville de Tours, les études de Grandmaison, 1870 ; Giraudet, 1885 et, plus récemment, Legaré, 2001 et 2004 et Girault, 2012.

lecture des archives : la succession de peintres homonymes indique qu'à Tours existaient des dynasties, à l'image des Colombe à Bourges, des Ypres et des Barbier à Paris à la même période⁶⁰⁶. À Tours, sur la période qui nous intéresse, outre les fils de Fouquet, les peintres Louis et François, on s'aperçoit que Gervais, Mathurin et Jean Pohier (Poyer / Poyet) se succèdent dans l'entreprise familiale alors que Jehan et Loys font perdurer celle des Delaunay⁶⁰⁷. La formation des peintres suit également un cadre fourni par des contrats passés entre le maître et l'apprenti. Selon Pierre-Gilles Girault, au début du XVI^e siècle, à une date quelque peu postérieure à notre étude, suivant l'usage, l'élève est nourri, logé et parfois vêtu, et la durée de sa formation varie de trois ans et demi à six ans⁶⁰⁸. Pour Girault, des compagnons et valets devaient accompagner un maître dans son travail mais rarissimes sont les documents qui les signalent et précisent leurs fonctions. Les quelques mentions connues laissent entrevoir des ateliers à l'effectif extrêmement réduit, un maître avec un ou deux apprentis et le même nombre de compagnons⁶⁰⁹. Selon Nicholas Herman, les pratiques à Tours ont dû suivre celles en vigueur dans les autres corps de métiers de la ville et des autres centres artistiques mieux connus, avec une période d'apprentissage commencée à l'âge de seize ans, établie sur quatre ans, et un maximum de deux apprentis par maître ou d'un apprenti et d'un compagnon⁶¹⁰. N. Herman suppose également que la présence dans l'atelier d'un membre de la famille, par exemple un fils, permettait d'allonger la durée de son service dès qu'il atteignait l'âge de supporter une journée de travail.

En réalité, rien ne permet d'affirmer que les règles établies dans les autres corporations ou dans d'autres villes s'appliquaient aux peintres de Tours. En 1975, Bernard Chevalier soulignait notamment que le faible nombre de peintres établis dans la

⁶⁰⁶ Girault dans *Tours 1500 ...*, 2012, p. 127-128.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ Herman, 2015, p. 174-175 (171-193).

ville au cours des années 1470 n'imposait pas de jurande pour la bonne organisation de la profession⁶¹¹. Ce « vide juridique » aurait pu offrir aux peintres une certaine liberté dans l'organisation et le fonctionnement de l'atelier, tant dans sa forme que dans le nombre de ses membres. La rareté des informations fournies par les documents d'archives rend d'autant plus passionnant celui de l'interrogatoire mené à Tours entre janvier et février 1472 par Tristan l'Hermite, à cette date prévôt des maréchaux et de l'Hôtel royal, sur Jehan Gillemmer, enlumineur poitevin originaire du Maine, à la suite d'une suspicion d'espionnage pour le compte du duc de Guyenne Charles de France, frère cadet et rival du roi Louis XI⁶¹². Le document nous révèle – dans une aire géographique et temporelle très proche de celle qui nous intéresse – des pratiques surprenantes. Le peintre fournit en effet des indications sur la vie et le métier d'enlumineur au cours des trois interrogatoires auxquels il est soumis, afin de s'expliquer sur une série de billets compromettants⁶¹³. Jehan Gillemmer est notamment questionné sur le sens de l'un des brevets de protection – texte sur papier ou parchemin qu'il porte sur lui et destiné à le protéger contre des malheurs – contenant le message suivant : « Charles, au lundi, mercredi et vendredi ; Simon, au vendredi, assailliz ; André, au mercredi ou au jeudi ; Pierre, au lundi, mercredi ou jeudi, accordez ; Guillaume, au mercredi ; et, se le dit Guillaume vous assault, si vous

⁶¹¹ Chevalier, 1975, p. 561.

⁶¹² *Procès-verbal de l'interrogatoire de l'enlumineur Jehan Gillemmer le 23 janvier 1471*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, J 950, n° 13-14 ; voir Lecoy de la Marche (Albert), « Interrogatoire d'un enlumineur par Tristan l'Hermite », *Revue de l'Art Chrétien*, 5^e série, t. III, 1892, p. 396-408 ; Peyrat Day (Véronique), « Portrait of a Provincial Artist : Jehan Gillemmer, Poitevin Illuminator », *Gesta*, 41 : 1 (2002), p. 39-49 ; Boudet (Jean-Patrice), « Les brevets et manuscrits suspects d'un enlumineur poitevin, Jean Gillemmer », *Un Moyen Âge pour aujourd'hui. Mélanges offerts à Claude Gauvard*, Julie Claustre, Olivier Mattéoni et Nicolas Offenstadt (dir.), Paris : PUF, 2010, p. 72-79 et Rischpler (Susanne), « Die Verhörprotokolle des Illuminators Jehan Gillemmer als Quelle für Kunsthistoriker », *Wege zum illuminierten Buch : Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früherer Neuzeit*, Christine Beier et Evelyn Theresia Kubina (éd.), 2014, Vienne : Böhlau Verlag, p. 66-79. Je remercie chaleureusement M. Jean-Patrice Boudet de m'avoir facilité l'accès à son texte. Le texte complet de l'interrogatoire est fourni dans le catalogue des annexes, n° 11.

⁶¹³ Il est inutile, nous semble-t-il, de douter de la véracité des réponses apportées par l'enlumineur. Le prévôt Tristan l'Hermite était connu pour sa férocité, ce qui dut fort probablement impressionner Jehan Gillemmer. Surtout, il est, au cours du premier interrogatoire, « geheyné, lié et estandu », ce que Jean-Patrice Boudet appelle soumis « à la question extraordinaire » soit, en d'autres termes, torturé ; voir Boudet, 2010, p. 74. Sur Tristan l'Hermite ; voir les références fournies par Boudet, 2010, p. 74n12.

deffendez ; Etienne, au jeudi ou au lundi, et vous accordez ». L'enlumineur répond que, étant à Poitiers « où il besongnoit de son mestier d'enlumineur », il sollicita l'aide et les conseils de « frère Jehan Boussin » afin de discuter des moyens à mettre en place pour gérer « plusieurs grans serviteurs » qu'il a. Jehan Gillemmer indique que le cordelier élaborait un mode de conduite à tenir avec les serviteurs à partir d'un livre astrologique qu'il détenait. Gillemmer précise que le brevet correspond à la mise à l'écrit des recommandations du frère de ne parler, ni se défendre, ni s'accorder, donc, en réalité, de ne travailler que certains jours de la semaine bien précis, par lesquels « il les conduiroit paisiblement, et aussi les autres jours, s'il leur demandoit riens, qu'ilz le pourroient maller [...] bien besongner [...] se accorderaient »⁶¹⁴. Voilà une organisation du travail bien étrangère à celle que nous aurions pu imaginer ! La répartition professionnelle des tâches et la préparation des commandes s'effectuent, semble-t-il, sur des critères assez éloignés de nos postulats mais qui traduisent probablement l'omniprésence du sentiment religieux, de la magie, divination et autres superstitions de l'époque. De surcroît, outre l'enlumineur Jehan Gillemmer, six personnes sont ici nommées, et point d'apprenti, valet ou compagnon mais de « grans serviteurs ». La question se pose également, au fil des réponses apportées par Jehan Gillemmer, de son implication effective dans la réalisation des commandes. En effet, si l'enlumineur semble être le responsable de l'atelier et en assurer la gestion, on comprend, au cours de l'interrogatoire, qu'il se rend, sur une période de quatre ans, « en la ville de Brucelles », « lui estant en la ville de Lyon, et venoit de Lombardie, et s'en venoit à Poictiers », et qu'il multiplie les trajets entre l'Aquitaine, le Poitou et la Guyenne afin de chercher ou de répondre à des commandes. Voyageant de multiples fois entre Bordeaux, Saint-Sever et Le Mans, il se rend encore « en l'ostel de mons[eigneu]r du Maine [...] pour le veoir et lui demander [...] qu'il] lui fist ou feist fère aucun bien ou eust

⁶¹⁴ Jean-Patrice Boudet remarque que « Du mardi et du samedi, dominés par Mars et Saturne, les deux planètes maléfiques, il n'est bien sûr pas question, pas plus que du dimanche, jour du Seigneur », ce qui réduit à peu de temps le travail hebdomadaire des « serviteurs » ; voir Boudet, 2010, p. 75.

entretenement en sa maison pour soy vivre le temps avenir ». Ces pérégrinations rendent quelque peu complexe la question du fonctionnement de l'atelier en son absence et celle de son travail effectif dans la réalisation des peintures⁶¹⁵. Dernier élément tout à fait remarquable, Gillemmer nous informe qu'il a, pour l'un de ses brevets, relevé « les jours desvoyez des douze moys de l'an, que lui mesmes a extraietz à Poitiers en l'église de Saint-Hilaire du dit lieu, et les print en ung livre estant à la librairie », ce qui témoignerait d'un accès privilégié aux livres conservés dans la bibliothèque de la ville, lui offrant peut-être la possibilité d'admirer le travail de ses confrères passés ou présents⁶¹⁶. Certes, ces informations ne répondent qu'au cas particulier d'un enlumineur installé à Poitiers dont on ne connaît pas précisément la valeur et les fonctions précises. Toutefois, comme le remarque Jean-Patrice Boudet, Gillemmer semble avoir un bon niveau de vie : il répond à plusieurs reprises à des commandes passés par le frère du roi et refuse celle de l'épouse de Louis Baudet, maître d'hôtel du duc, pour un livre d'heures payé 25 écus, car Madeleine de France, princesse de Viane, sœur de Louis XI et de Charles, l'envoie chercher « pour ce que ladite dame avoit a besogner d'une heures et autres choses de son mestier d'enlumineur »⁶¹⁷. Compagnon de travail de « Johannes Demere, escripvain » du duc, il se rend encore à Saint-Sever pour faire relier un livre d'heures qu'il a vendu au « petit Anthoine », valet de chambre du duc⁶¹⁸. Certes déroutantes, ces informations nous paraissent importantes à prendre en compte dans l'étude et la compréhension du fonctionnement d'un atelier d'enlumineurs dans la vallée de la Loire, dans le troisième quart du XV^e siècle.

⁶¹⁵ L'enlumineur a retenu l'attention de François Avril qui le présente dans un premier temps comme « un isolé » dans le panorama artistique (Avril et Reynaud, 1993, p. 105) puis s'appuie sur l'aspect gyrovague de l'enlumineur (p. 126) pour indiquer que ce « genre de pérégrinations professionnelles n'était pas rare à l'époque ».

⁶¹⁶ Les « jours desvoyez des douze moys de l'an » correspondent aux jours néfastes, dits aussi égyptiens, où il est recommandé de ne rien entreprendre de particulier, sous peine de graves périls ; voir Boudet, 2010, p. 75.

⁶¹⁷ Lecoy de La Marche, 1892, p. 399-400 et 405-406 et Boudet, 2010, p. 77.

⁶¹⁸ *Ibid.*

La question proprement dite d'un « atelier Fouquet » a été très tôt abordée⁶¹⁹. En 1940, Klaus Perls suppose l'existence, dès les années 1460, de mains hautement qualifiées venues assister le maître pour répondre à des commandes de plus en plus nombreuses⁶²⁰. En 1959, Jean Porcher estime que le peintre tourangeau s'est entouré d'assistants et d'élèves venus finir des ouvrages qu'il avait préparés. Pour l'auteur, ce partage des tâches présentait Fouquet comme « une nébuleuse », c'est-à-dire un artiste dont la présence est « enrobée d'un groupe, d'un atelier aux contours flous »⁶²¹. En 1983, l'analyse des miniatures des *Grandes Chroniques de France* de la BnF et du *Boccace* de Munich conduit Janet Backhouse à supposer l'existence d'élèves et d'assistants⁶²². Toutefois, l'existence de l'atelier fouquettien n'a pas convaincu tous les spécialistes. En 1993, Nicole Reynaud doute de l'existence d'une officine spécialisée, s'interrogeant même sur l'existence de « rapports professionnels réguliers avec une institution de ce genre » et sur le fait que le peintre ait fait école⁶²³. Néanmoins, s'intéressant au rayonnement de l'art de Jean Fouquet, l'auteur précise que les livres d'heures de style fouquettien ont été peints par des artistes ayant étudié avec celui-ci, sans pour autant avoir ensuite travaillé pour son compte ou sous sa direction⁶²⁴. Stephen C. Clancy fut le plus réfractaire à l'idée d'un atelier fouquettien : il voit en Jean Fouquet un peintre indépendant ayant principalement travaillé en « freelance », c'est-à-dire de façon indépendante⁶²⁵. L'auteur part du principe qu'un manuscrit, destiné à une collection

⁶¹⁹ Voir le rappel historique proposé dans Avril, 2003, p. 18, sur lequel s'appuient les lignes suivantes.

⁶²⁰ Perls, 1940, p. 22 (cité dans Avril, 2003, note précédente).

⁶²¹ Porcher, 1959, p. 70-71 (*op. cit.*).

⁶²² *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*, Janet Backhouse et Thomas Kren (éd.), New York : Hudson Hills Press, 1983, p. 154 (*op. cit.*).

⁶²³ Avril et Reynaud, 1993, p. 130-131.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁶²⁵ Clancy (S. C.), *Book of Hours in the 'Fouquet style' : the Relationship of Jean Fouquet and the 'Hours of Etienne Chevalier' to French Manuscript Illumination of the Fifteenth Century*, thèse de doctorat inédite, Cornell University, 1988, à partir de laquelle plusieurs articles ont été publiés : « A New "Fouquet Workshop" Book of Hours at the Beinecke Library », *Manuscripta*, 35-3 (décembre 1991), p. 206-228 ; « Historiated Initials in Search of a Manuscript : Jean Fouquet and the Hours of Charles de France, the Hours of Diane de Croy and the Hours of Adélaïde de Savoie », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993),

privée, est coupé du regard public et ne peut influencer d'autres artistes. C'est seulement au cours de sa réalisation que le manuscrit prend un statut particulier : il est vu par toutes les personnes en charge de son exécution et passe de main en main entre les différents ateliers intervenant dans sa fabrication⁶²⁶. Pour S. C. Clancy, seul le libraire tient un rôle considérable dans la diffusion des images car il dispose des miniatures et supervise les tâches des différents artisans. L'opinion tranchée de l'auteur néglige le fait que beaucoup d'ateliers d'artistes, dont celui de Jean Fouquet, disposaient d'un stock d'images jalousement gardées dans des carnets de dessins⁶²⁷. Ces derniers, qui servaient aux membres de l'atelier, avaient une valeur considérable et étaient précieusement conservés. Détaillés lors d'inventaires et d'héritages, la question de leur appartenance pouvait conduire à des querelles juridiques importantes⁶²⁸. S. C. Clancy estime que Jean Fouquet n'intervenait qu'occasionnellement dans le programme iconographique d'un manuscrit et place les *Heures d'Étienne Chevalier*, entièrement exécutées par l'artiste, comme un cas à part, une production sans suite et « hors-atelier ». Signalons d'emblée que la participation ponctuelle de Jean Fouquet ou de ses proches collaborateurs dans des manuscrits conçus par d'autres n'interdit en rien l'existence d'un atelier propre au peintre. L'exécution d'une miniature isolée dans un manuscrit pour un commanditaire désireux d'y voir une image

p. 207-233 ; « Historiated Initials in Search of a Manuscript : Jean Fouquet and the Hours of Charles de Bourbon », *Gazette des beaux-arts*, 6^{ème} période, 122 (Juillet-Août 1993), p. 26 (17-30) ; « Artisti in bottega, artisti senza bottega : il caso di Jean Fouquet », *Atelier de la Renaissance*, Roberto Cassanelli (éd.), Saint-Léger-Vauban : Zodiaque et Paris : Desclée de Brouwer (collection Présence de l'art), 1998, p. 109-129. Voir également les références citées par Avril, 2003, p. 18n3 et les points de vue de Pascale Charron et Pierre-Gilles Girault dans *Tours 1500 ...*, 2012, p. 121-131 et p. 237.

⁶²⁶ Clancy, 1998, p. 110.

⁶²⁷ Quelques carnets sont encore conservés, tel celui de Jacopo Bellini (Venise, vers 1400 - † 1470/1471), conservés à Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, dessins RF 1475, 1 à RF 1556 et à Londres, British Museum, Inv. 1855,0811.1 ; celui de Villard de Honnecourt (Paris, BnF, Français 19093) ou encore de Jacquemart de Hesdin (New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 346). L'existence de ces carnets répond à l'interrogation que se pose Clancy (1998, p. 116) qui ne s'explique pas comment des éléments iconographiques dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) puissent être repris pendant plus de vingt ans.

⁶²⁸ Un exemple avec la querelle juridique opposant le peintre flamand Gérard David et son collègue Ambrosius Benson ; voir Gombert (Florence), « Un réseau de collaborations d'artistes », *Primitifs flamands. Le Maître au Feuillage brodé, Secrets d'ateliers*, Florence Gombert et Didier Martens (éd.), Paris : RMN, 2005, p. 37 (29-38).

peinte par Jean Fouquet, comme la gestion d'un atelier, sont deux facettes du métier de peintre-enlumineur. Par ailleurs, l'auteur ne tient pas compte de la version enluminée des *Grandes chroniques de France* ou des *Heures Ragulier (?) – Robertet*, manuscrits dont les cycles iconographiques ont été enluminés en tout ou en partie par Jean Fouquet⁶²⁹. Il néglige également les livres peints par ce dernier et qui ne sont connus aujourd'hui que par des documents d'archives⁶³⁰. S. C. Clancy appuie son interprétation sur des feuillets qu'il estime réalisés par Jean Fouquet mais qui auraient été insérés dans des manuscrits illustrés par d'autres enlumineurs. Pour l'auteur, ces miniatures sont la preuve d'un travail occasionnel de l'artiste dans la peinture de manuscrits. S. C. Clancy affirme encore que la décoration hétérogène des marges où l'on trouve des miniatures de sa main prouve que Jean Fouquet a participé à des ouvrages dont il ne contrôlait pas le processus de création⁶³¹. En réalité, plusieurs points infirment cette hypothèse. Un grand nombre de miniatures citées ne sont plus admises comme de la main de Jean Fouquet depuis la redistribution faite par François Avril en 2003⁶³². Seules restent pertinentes les miniatures de saint François (f. 241) et de l'Annonciation (f. 35) peintes dans un *Livre d'heures à l'usage d'Angers* réalisé dans l'atelier du Maître de Jouvenel et celles ajoutées dans les *Heures de Simon de Varye*⁶³³. Les deux miniatures du premier livre d'heures cité, loin de

⁶²⁹ *Grandes Chroniques de France* (note 224) et *Heures Ragulier (?) – Robertet* (note 110).

⁶³⁰ Sur les manuscrits, aujourd'hui perdus, peints par Jean Fouquet, voir Avril, 2003, p. 420, n° 9 et 11.

⁶³¹ Clancy, 1998, p. 114-115. La constatation d'une décoration secondaire très variée avait été effectuée par Nicole Reynaud en 1993, p. 130. Clancy remarque encore, dans les *Heures de Charles de France* (note 198) de nombreuses réclames sur les doubles feuillets enluminés qui permettent au libraire de replacer les cahiers et/ou feuillets au bon endroit dans le manuscrit. Signalons que ce procédé est utilisé au sein de tout atelier d'enlumineurs et qu'il n'est pas l'apanage du libraire.

⁶³² Les cinq initiales historiées (f. 1, 3, 4, 11 et 20) des *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon* (note 513) sont attribuées à un « artiste proche de Jean Fouquet » ; l'Arrestation du Christ (f. 13) des *Heures de Charles de France* (note 198), vers 1465 et les miniatures fouquetiennes des feuillets 8, 13bis, 22, 74v, 85, 121 et 139v sont attribuées au Maître du Boccace de Munich ; Les *Heures dites de Diane de Croy* (note 112) dont le diptyque représentant l'Annonciation (f. 18v-19) est donnée par S. C. Clancy (1998, p. 113) à Fouquet, sont aujourd'hui attribuées au Maître des Heures de Sheffield, enlumineur proche du Maître du Boccace de Munich ; La Vierge aux sibylles (f. 21) des *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90) est donnée à « un assistant reprenant avec application [un modèle d'atelier] mais sans le talent du souverain maître » ; voir respectivement Avril, 2003, cat. 22, p. 182-186, cat. 33, p. 308-310, cat. 35, p. 328-335, cat. 43, p. 364-367 et cat. 54, p. 397-401.

⁶³³ *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64) et *Livre d'heures de Simon de Varye* (note 202).

prouver l'aspect gyrovague de Jean Fouquet, soulignent les liens artistiques féconds et durables entre le groupe Jouvenel et l'atelier fouquettien. En effet, le peintre du groupe Jouvenel qui prépare les marges du saint François est également à l'origine de la décoration secondaire du *Boccace* de Munich⁶³⁴. Plus généralement, le vocabulaire des grotesques et drôleries utilisé pour les décorations secondaires réapparaît dans les manuscrits produits par les deux ateliers⁶³⁵. Citons en exemple les motifs du feuillet 310v de Munich où l'on voit un bouffon pointant une arme sur les testicules d'un homme, un chat jouant du luth, une femme-monstre jouant de la vielle ou un animal à tête de cigogne jouant d'un instrument. La saynète avec le bouffon se retrouve dans les *Heures de Louis Malet de Graville* (f. 101) et dans le *Livre de prières* de Londres du Maître de Jeanne de France (f. 2, où figure également la joueuse de vielle)⁶³⁶ ; les trois musiciens apparaissent autour de l'Annonciation (f. 21) d'un *Livre d'heures à l'usage de Paris* peint par le Maître du Boccace de Munich (ou un proche artiste) alors que le chat au luth est peint sur une version des *Faits des Romains* (f. 199v) enluminée par le Maître du Walters 222, peintre lié au groupe Jouvenel⁶³⁷. Nous le constatons avec ces quelques exemples, les images passent aisément d'un atelier à l'autre⁶³⁸. Par ailleurs, la relation entre l'atelier de Jean Fouquet et celui du groupe Jouvenel est suffisamment forte pour que des enlumineurs travaillent à la décoration secondaire de manuscrits produits par les deux

⁶³⁴ Avril, 2003, p. 173.

⁶³⁵ Des rapprochements ont été effectués par François Avril ; voir Avril, 2003, p. 173, 176, 187, 274, 342, 354-355 et 388.

⁶³⁶ *Heures de Louis Malet de Graville* (note 123) et *Livre de prières* (note 119).

⁶³⁷ *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113) et *Faits des Romains* (note 196).

⁶³⁸ En plus des manuscrits cités, il serait possible de citer d'autres exemples de connexions iconographiques entre les deux ateliers à travers des ouvrages enluminés par le Maître d'Adélaïde de Savoie (*Livre d'heures*, notes 90 et 95), par les *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) ; par le fragment du *Livre d'heures* du Maître du Missel della Rovere (note 579) ou un *Livre d'heures tourangeau* dont la localisation actuelle est inconnue ; sur ce dernier manuscrit voir Plotzek (Joachim M.), *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz : Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum, Köln : Schnütgen-Museum, 1987, p. 144*. Sur le sujet, voir également Avril, 2003, p. 274, p. 352 et p. 354-355.

foyers des années 1460 aux années 1470⁶³⁹. Les rapports entre le groupe Jouvenel et Jean Fouquet se confirment définitivement avec la carrière du Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum* et du Maître de Jeanne de France. Ce dernier, formé par Jean Fouquet, est resté fidèle près de vingt ans aux motifs iconographiques utilisés dans les deux ateliers et a travaillé de concert avec des artistes issus des deux milieux.

S. C. Clancy cite enfin plusieurs manuscrits dont les compositions sont proches de livres d'heures de style fouquettien mais qu'il pense très éloignés dans le temps et dans l'espace de Jean Fouquet. Les exemples qu'il donne sont en réalité des preuves supplémentaires d'une diffusion restreinte, se limitant à l'entourage proche de Jean Fouquet, et circonscrite dans un premier temps à la vallée de la Loire⁶⁴⁰. Par ailleurs, les parallèles entre les deux ateliers peuvent s'étendre au copiste des manuscrits qu'ils enluminent. Antoine Disome, notaire et secrétaire du roi, travaillant pour le chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins, copie des textes qui prennent ensuite la direction des deux ateliers pour y être enluminés. Disome fut chargé de la transcription du *Mare historiarum* destiné au chancelier, illustré par des membres du groupe Jouvenel⁶⁴¹. E. König remarque des similitudes entre l'écriture du *Mare Historiarum*, celle d'une *Histoire ancienne jusqu'à César* – dont les fragments encore conservés ont été peints par

⁶³⁹ Une des mains en charge de la décoration des bordures du *Livre de prières* de Londres (note 119) d'une partie des *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) et d'un *Livre d'heures à l'usage de Paris* peint par des artistes du groupe Jouvenel conservé à Baltimore (note 125), réapparaît dans les *Heures de Louis Malet de Graille* (note 123).

⁶⁴⁰ S. C. Clancy prend appui sur le *Livre d'heures à l'usage de Paris* peint par le Maître d'Adélaïde de Savoie (note 90) dont les contacts avec Jean Fouquet ont été développés plus haut dans ce mémoire. L'auteur cite également deux *Livre d'heures à l'usage de Tours* : Paris, BnF, Latin 1202, vers 1480-1485 ; sur le manuscrit voir *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 97, p. 344-345, notice de Marc-Édouard Gautier) et New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 96 peints par le Maître de Jean Charpentier (ou un collaborateur pour le second), enlumineur connu pour avoir travaillé en Touraine dans l'entourage de Jean Fouquet (voir note 134). Il fait enfin référence à la Fuite en Égypte du Maître de Boucicaut (*Heures du maréchal Boucicaut*, note 118), proche de celle utilisée par le milieu fouquettien : la comparaison renforce l'idée aujourd'hui acceptée d'une connaissance de la peinture parisienne du début du XV^e siècle par Jean Fouquet (voir note 163).

⁶⁴¹ *Mare Historiarum* (note 46).

le Maître de Jouvenel – et celle des *Heures d'Étienne Chevalier*⁶⁴². Le style de l'écriture fait croire, selon l'auteur, que Disome a travaillé à la rédaction des trois textes⁶⁴³. Ainsi, les relations entre le groupe Jouvenel et l'entourage de Jean Fouquet montrent que la collaboration fut étroite, riche et pérenne et expliquent un peu plus la participation de Jean Fouquet dans le *Livre d'heures à l'usage d'Angers* réalisé par des membres du groupe Jouvenel.

En 2003, la remise en question par Clancy de l'existence d'un atelier dirigé par Jean Fouquet a été définitivement affaiblie avec la mise en lumière du Maître du Boccace de Munich par François Avril⁶⁴⁴. Refusant de s'arrêter au simple constat établi jusqu'alors de la présence d'enlumineurs gravitant autour de Fouquet, l'auteur a poursuivi la tentative amorcée en 1994 par Claude Schaefer de distinguer l'œuvre des plus proches collaborateurs de celui du grand peintre tourangeau⁶⁴⁵. Il a démontré que les fils de Jean Fouquet et Jean Bourdichon ont été de « véritables créatures » du maître, cernant notamment d'un trait précis la carrière du Maître du Boccace de Munich, identifié par l'auteur comme l'un des fils Fouquet⁶⁴⁶. Disciple le plus habile, ce peintre a exécuté plusieurs livres d'heures à destination tourangelle dont l'unité codicologique et iconographique montre clairement qu'une organisation du travail, uniquement possible dans un atelier, a régi l'ensemble de la production. Les scènes se répètent avec quelques changements dans les positions ou les couleurs permettant de personnaliser les commandes, autant d'éléments qui prouvent l'existence d'un atelier tenu un temps par Jean Fouquet puis poursuivi par ses meilleurs élèves, le Maître du Boccace de Munich

⁶⁴² *Histoire ancienne jusqu'à César*, Tours, BM, Ms 1850, vers 1450 ; voir König 1982, p. 214 et 217, cité par Avril, 2003, cat. 59, p. 416.

⁶⁴³ Le rapprochement des deux premiers manuscrits avec les *Heures Chevalier* ne convainc pas François Avril, communication orale du 14 février 2014.

⁶⁴⁴ Avril, 2003, p. 18-28 et cat. 41-45, p. 354-374.

⁶⁴⁵ Schaefer, 1994, p. 251-252.

⁶⁴⁶ Avril, 2003, p. 18n2 ; voir également l'introduction du présent mémoire et la note 18 sur la question du recouplement d'identité du Maître du Boccace de Munich avec l'un des fils Fouquet.

puis très probablement Jean Bourdichon. La redistribution proposée par François Avril entraîna l'adhésion en 2006 de Nicole Reynaud qui admit l'existence d'une deuxième main, « un *alter ego*, très vraisemblablement un de ses fils travaillant avec lui dans une espèce de firme familiale »⁶⁴⁷.

Les travaux de 1993 et 2003, enrichis depuis par d'autres découvertes, mettent en lumière des enlumineurs dont le style fouquettien ne peut aujourd'hui s'expliquer que par un temps de formation plus ou moins long auprès du grand maître. À titre d'exemple, et sans être exhaustive, une liste d'au moins neuf noms de peintres s'étant formé et/ou ayant travaillé dans l'atelier peut être établie : Louis et François Fouquet (dont l'un serait le Maître du Boccace de Munich ?), Jean Bourdichon, le Maître des Heures de Bourbon-Vendôme, Jean Poyer, Guillaume Piqueau, le Maître de Jeanne de France, celui que nous allons dénommer le Maître des visages des Sibylles et très probablement le Maître de Jean Charpentier. La proximité familiale de Jean Fouquet avec ses fils, connus pour être peintres, favorise également une collaboration très étroite et imbriquée au sein d'un atelier, et les doutes et revirements des spécialistes quant à l'attribution de certaines miniatures à Jean Fouquet ou à ses plus proches collaborateurs sont indirectement des arguments plaidant en faveur d'un travail à plusieurs mains, occasionnel ou régulier, réalisable uniquement dans une officine. Il y aurait eu séparation et répartition du travail entre les phases de conception de la mise en page et de la mise en couleur, voire dans la distribution des miniatures à peindre. Le système permet de travailler plus vite, de répondre à un nombre important de commandes et de terminer les miniatures dans les délais impartis. La commande, passée au nom du peintre Jean Fouquet, reste prestigieuse et se vend à un prix élevé. Une « marque Jean Fouquet » viendrait-elle expliquer l'ex-libris apposé par François Robertet, secrétaire de Pierre II duc de Bourbon, inscrivant sur

⁶⁴⁷ Reynaud, 2006, p. 15.

l'exemplaire des *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* du duc que « ce livre a douze ystoires : les troys premieres de l'enlumineur du duc Jehan de Berry et les neuf [autres] de la main du bon peintre et enlumineur du Roy Loys XI^e, Jehan Foucquet natif de Tours » en lieu et place du Maître du Boccace de Munich⁶⁴⁸ ?

L'existence de carnets de dessins ou un « répertoire Jean Fouquet »

En 2003, François Avril signale à plusieurs occasions des copies par le Maître du Boccace de Munich, par Jean Bourdichon et par le Maître du missel de Yale (identifié ici à Guillaume Piqueau) de modèles inventés par le grand peintre, observations qui complètent et enrichissent celles dressées au fil des études et découvertes⁶⁴⁹. Ces reprises d'images inventées par Jean Fouquet et déclinées par des suiveurs supposent l'existence de carnets de dessins où des modèles auraient été consignés. Ces cahiers, qui n'existent plus, ne peuvent pas être considérés comme hypothétiques et sont aujourd'hui acceptés, Erik Inglis ayant cherché à en donner un aperçu⁶⁵⁰. La question de l'exploitation de ces carnets au sein de l'atelier ne peut plus être étudiée en profondeur à cause de leur complète disparition. Elle est toutefois, nous semble-t-il, un élément central dans la compréhension des pratiques de l'atelier et mérite que l'on s'y arrête quelques instants à travers l'étude des modèles de chevaux. Le regard porté sur les dessins de l'animal permet de faire avancer nos connaissances sur le contenu de ces carnets de croquis, fournit des clefs de compréhension sur leur circulation entre enlumineurs et offre un aperçu des exploitations faites par les élèves de Fouquet des dessins du grand maître. De

⁶⁴⁸ *Les Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598), tome I, Français 247, f. 311v.

⁶⁴⁹ Avril, 2003, p. 18-19, 308, 334, 336, 340, 350, 354, 360, 364, 367-368 et toute la partie portant sur *Quelques aspects du rayonnement de l'atelier Fouquet*, p. 375-413.

⁶⁵⁰ Inglis, 2011, p. 35-43.

façon surprenante, l'analyse repositionne Guillaume Piqueau sur l'échiquier artistique de l'atelier fouquettien.

La représentation des chevaux dans l'œuvre de Jean Fouquet

La part occupée par la représentation de cavaliers et de chevaux prenait fort probablement une place considérable dans les carnets de dessins de Jean Fouquet. Omniprésent dans la société aristocratique médiévale, l'animal reçoit en effet un traitement privilégié dans son œuvre. Les chevaux, montrés sous tous les angles, qu'ils soient à l'arrêt, au pas ou au galop, qu'ils aient une patte levée ou soient cabrés, sont toujours élégants d'encolure et de port. La qualité et le choix toujours juste dans les représentations indiquent le grand intérêt porté par le tourangeau envers l'animal et il ne fait aucun doute qu'il lui consacra une attention toute particulière dans son œuvre. La science de Jean Fouquet dans la représentation des êtres vivants invite d'ailleurs Henri Bouchot à présenter l'artiste tourangeau comme le premier peintre animalier de son siècle⁶⁵¹. Selon Nicole Reynaud, le peintre est exact dans l'étude des êtres et une mention spéciale doit être faite de son penchant pour les chevaux, « les plus beaux de la peinture du XV^e siècle, vivants, nerveux, racés, le poil luisant, à l'anatomie et aux postures finement étudiées, plus élégants que les chevaux des peintres italiens que Fouquet a bien regardés »⁶⁵². L'auteur précise que les ostentatoires raccourcis de chevaux vus de face ou de la croupe, placés en de multiples occasions dans ses peintures, sont empruntés à ces artistes admirés lors du voyage en Italie, l'auteur citant ceux de Masolino, de Domenico Veneziano ou de Pisanello, peintres qu'il dépasse par sa connaissance anatomique de

⁶⁵¹ Bouchot (Henri), *Le Livre d'Heures de Marguerite de Rohan, Comtesse d'Angoulême*, Paris : Henri Leclerc, 1903, p. 19. Pour l'auteur, l'absence ou la mauvaise reproduction d'animaux peut être un critère d'attribution au grand maître.

⁶⁵² Reynaud, 2006, p. 166.

l'animal, le parti décoratif qu'il sait tirer de leurs attitudes élégantes et les raccourcis variés qu'il en donne⁶⁵³. Ajoutons que la grâce de l'attitude, la noblesse de la stature et la puissance de la bête dans l'œuvre de Fouquet rappellent encore à ces statues antiques que le peintre a probablement vues et esquissées dans la péninsule italienne. Le peintre aime en effet montrer la peau tendue de l'animal sur des muscles saillants, détaillant les plis du jarret et de l'encolure par des traits serrés se développant de façon parallèle, à l'image des intailles effectuées dans les sculptures antiques et dont nous gardons quelques souvenirs avec le cheval de Marc-Aurèle sur la place du Capitole ou par ceux du quadrigue de la basilique Saint-Marc à Venise. Jean Fouquet peint ses cavaliers sous des angles variés et dans des positions multiples, le cheval apparaissant presque systématiquement dans les scènes de batailles, de parades ou de voyages. Les dessins du tourangeau répondent à des intentions précises au sein de la miniature. Selon l'agencement adopté, leur présence donne du rythme à la composition, insuffle calme et solennité ou au contraire fougue et dynamisme (fig. 37, 134, 166 et 208). Quelquefois, l'animal peut être la pierre angulaire de la miniature, tel le modèle du cheval peint de trois-quarts dans le suffrage de saint Martin des *Heures d'Étienne Chevalier*, qualifié de « beau cheval pensif » et de « beau cheval immobile » par Nicole Reynaud⁶⁵⁴ (fig. 166). L'animal se met ici au service des recherches plastiques de Fouquet en contribuant à créer, « même là où le sujet exige l'expression d'événements passagers », un sentiment de stabilité, presque d'immobilité, cher au peintre⁶⁵⁵.

L'analyse des miniatures conservées de Jean Fouquet montrant l'animal dévoile une technique de travail surprenante. Si strict soit-il dans ses innovations, dans ses compositions où rien n'est fortuit et dans l'ingéniosité de ses mises en page, le peintre ne dédaigne pas recourir à la copie de ses dessins. Le maître tire profit, à plusieurs reprises,

⁶⁵³ Reynaud, 1981, p. 54 et p. 86n161 et Reynaud, 2006, p. 90 et p. 185-186 et fig. 38.4.

⁶⁵⁴ Reynaud, 2006, p. 186 et p. 210 et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, p. 170 et p. 177.

⁶⁵⁵ Pächt, 1940-1941, cité par Reynaud, 1981, p. 72.

du cheval peint de trois-quarts du suffrage de saint Martin dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, dans les *Grandes Chroniques de France* et dans l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*⁶⁵⁶ (fig. 166, 249 et 250). Le modèle du cheval blanc montré de face dans un raccourci hardi dans le martyre de saint Pierre est à nouveau exploité dans les suffrages des saints Jacques et Martin (fig. 166). Jean Fouquet aime à reproduire le dessin du cheval vu de profil et marchant au pas, que l'on observe à de nombreuses reprises dans les *Grandes Chroniques de France* et que l'on retrouve dans la miniature du passage du Rubicon par César de l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*⁶⁵⁷ (fig. 134, 249 et 250). Le dessin des chevaux vus par la croupe, une patte levée, se répète dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (saints Paul et Martin) et réapparaît à plusieurs reprises (f. 223, 378 et 417) dans les *Grandes Chroniques de France* (fig. 134, 166, 208 et 249). Le noble mouvement du cheval suspendu au galop peint par Jean Fouquet dans l'*Armorial de Gilles le Bouvier* (f. 77) est décliné à plusieurs reprises dans les *Grandes Chroniques de France* (f. 78v, 140 et 154v) et l'*Histoire ancienne jusqu'à César* pour la fuite de Pompée⁶⁵⁸. La répétition de ces modèles, réinvestis à plusieurs reprises dans un même ouvrage et d'un manuscrit à l'autre, confirme que le peintre puise ses images dans un carnet au fur et à mesure des commandes. Ces nombreuses réadaptations prouvent l'existence de pages où étaient consignés des modèles et soulignent l'importance qu'il leur donnait. Elle se confirme définitivement par le jeu des

⁶⁵⁶ Voir par exemple le dessin du cheval dans les suffrages des saints Jacques, Martin et Marguerite dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) ; aux feuillets 236, 417, 441 et 442v des *Grandes Chroniques de France* (note 224) et pour la miniature du passage du Rubicon par César dans l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 29493, vers 1470-1475 ; voir Avril, 2003, cat. 30, p. 263-269 et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 90, p. 178-179 et 182 (notice de Nicole Reynaud). Reproduction des images dans Avril, 2003, p. 211, 212, 214, 237, 244-245 et 267. Nicole Reynaud a déjà signalé la parenté entre le cheval de saint Martin et celle de sainte Marguerite et du passage du Rubicon ; voir Reynaud, 2006, p. 186.

⁶⁵⁷ *Grandes Chroniques de France* (note 224), f. 202, 223, 417, 441, 442 et 442v ; reproduction dans Avril, 2003, p. 235-236 et 242-244.

⁶⁵⁸ Feuille de la fuite de Pompée après la bataille de Pharsale d'une *Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 29494, vers 1470-1475 ; voir Avril, 2003, cat. 30, p. 263-269 et Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 99, p. 178-181 et 183 (notice de Nicole Reynaud). Le rapprochement est signalé par Avril, 2003, p. 249. Reproduction dans Avril, 2003, p. 225, 229, 230, 251 et 268.

associations de différents croquis sur une même composition. La miniature de l'entrée de Charles V à Paris après le sacre de Reims (f. 417) dans les *Grandes Chroniques de France* est à cet égard confondante ; elle combine le dessin du cheval de trois-quarts, celui du cheval de profil marchant au pas et les chevaux vus par la croupe, une patte levée (fig. 249).

Un écho considérable parmi ses disciples

L'écho des modèles de chevaux inventés par Jean Fouquet fut considérable parmi ses disciples et des glissements iconographiques du répertoire du maître s'opèrent vers ceux de plusieurs de ses apprentis. Nicole Reynaud et François Avril ont relevé les nombreuses copies du cheval à la tête légèrement inclinée, les pattes solidement posées au sol, de la miniature saint Martin par le Maître du Boccace de Munich⁶⁵⁹ et le Maître du missel de Yale⁶⁶⁰ (Guillaume Piqueau). La notoriété du dessin est rendue évidente par la reprise littérale effectuée quarante à cinquante ans plus tard par Jean Bourdichon (f. 189v) dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*⁶⁶¹. Les deux chevaux vus de la croupe placés côte à côte dans la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier* sont systématiquement repris par les disciples et se retrouvent dans l'œuvre du Maître de Jeanne de France, du Maître du Boccace de Munich, de Jean Bourdichon et de Jean Poyer⁶⁶². Le cheval effrayé par les rayons d'or envoyés par la Trinité tricéphale sur le

⁶⁵⁹ Avril, 2003, p. 19 et ill. 3-6 ; l'auteur comparant des miniatures du *Boccace* de Munich (note 18) avec les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13).

⁶⁶⁰ Reynaud, 1981, p. 52-53 et p. 91, n° 15C à 15E et Reynaud, 2006, p. 186-187, fig. 38.5 et 38.7.

⁶⁶¹ Reynaud, 2006, p. 186n4 et *Les enluminures ...*, 2011, p. 170n14. *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Paris, BnF, Latin 9474, avant 1508 ; sur le manuscrit, voir en dernier lieu Hermant (Maxence), avec la collaboration de Marie-Pierre Laffitte, *Trésors royaux. La bibliothèque de François I^{er}*, 2015, Rennes : PUR, cat. 84, p. 212-213 (notice de Maxence Hermant).

⁶⁶² Maître de Jeanne de France : *Heures dites de Marie Stuart* (note 45), f. 54v ; *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127), f. 91 et *Heures Coëtivy ?* (note 449), f. 80 ; Maître du Boccace de Munich : *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111), f. 47v et *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt*

jeune Saül dans les *Heures d'Étienne Chevalier* – dont le mouvement dansant de la tête s'observe sur le cheval du centurion de la Crucifixion – est exploité dans deux manuscrits où intervient le Maître du Boccace de Munich, dans la miniature des trois morts et des trois vifs des *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt* mais aussi dans celle de l'entrée d'Hérode à Jérusalem (t. II, f. 1v) des *Antiquités Judaïques*⁶⁶³ (fig. 37, 207-208 et 251).

Dans cette dernière miniature, l'enlumineur réemploie deux autres modèles de l'équidé inventés par Jean Fouquet. Outre le dessin du magnifique cheval cabré, le peintre tire profit du cheval noir bondissant fougueusement, l'encolure basse et les deux pattes avant levées (également visible au t. I, f. 270v), et reprend de la miniature de saint Martin le modèle des chevaux vus de la croupe arrière, une patte levée (également visible au t. I, f. 194 et 248). De surcroît, la présence dans ce manuscrit du cheval bondissant de l'*Armorial de Gilles de Bouvier*, de celui vu de trois-quarts et vu de face en raccourci dans la miniature de Saint Martin des *Heures d'Étienne Chevalier* et de celui vu de profil dans les *Grandes Chroniques de France* corroborent définitivement l'existence d'un carnet de croquis dans lequel les membres de l'atelier – ici le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon – pouvaient puiser en fonction des contraintes de leurs miniatures⁶⁶⁴ (fig. 166 et 251).

L'examen prolongé des miniatures peintes dans la « firme Fouquet » où apparaissent des chevaux et cavaliers nous convainc de dessins circulant entre

(note 521) f. 85 ; Jean Bourdichon ; Feuillet de la *Crucifixion*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 28943 et Jean Poyer, *Retable du Liget*, Loches, collection municipale, panneau central de la *Crucifixion*, vers 1485 ; voir en dernier lieu *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 62, p. 282-283 (notice de Mara Hofmann et Pierre-Gilles Girault). Étonnamment, pourrions-nous dire, la mise en page de la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) n'apparaît pas dans l'œuvre de Guillaume Piqueau, qui privilégie une mise en scène recentrée sur trois personnages, autre format fort prisé dans l'atelier.

⁶⁶³ *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt* (note 521) et *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598). Le rapprochement a été effectué dans Avril et Reynaud, 1993, p. 148, repris dans Avril, 2003, p. 331 et complété dans Reynaud, 2006, p. 166 et fig. 34.3.

⁶⁶⁴ Les reprises dans les *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598) se retrouvent respectivement aux feuillets 213v (pour les deux premiers modèles cités) ; t. II, f. 65 et t. I, f. 248 (et t. II, f. 191).

enlumineurs⁶⁶⁵. Sans retirer aux émules de Fouquet une prise d'initiatives et un espace de liberté dans leur création, nombre des modèles consignés dans l'atelier, à l'image des dessins de l'équidé, furent inventés par le grand maître et repris par les suiveurs – au moins en début de carrière, ce que corroborent les multiples déclinaisons des esquisses inventées par Jean Fouquet prises dans l'œuvre de plusieurs disciples. Trois noms, celui du Maître du Boccace de Munich, de Jean Bourdichon et de Guillaume Piqueau, reviennent fréquemment à l'heure d'énumérer ces témoignages. Si la présence des deux premiers s'explique facilement par le rôle prédominant qu'ils vont être amenés à tenir dans l'atelier à la suite de Fouquet, celle de Guillaume Piqueau – plagiaire invétéré de son formateur qui, fréquemment, n'a « rien compris aux intentions qui avaient guidé l'artiste »⁶⁶⁶ et qui n'égale pas, « même de loin, l'art consommé du maître de Tours »⁶⁶⁷, pourrait paraître plus incongrue. En vérité, elle nous indique peut-être que la place occupée par un peintre et son accès aux biens de l'atelier n'étaient pas systématiquement établis selon ses qualités professionnelles. Une dernière comparaison entre des chevaux dessinés et utilisés par Jean Fouquet et leur exploitation par le jeune Jean Bourdichon et Guillaume Piqueau vient, à notre avis, témoigner de cette place privilégiée du second dans l'atelier, place que l'on a eu tendance à minimiser du fait des qualités picturales moindres du peintre par rapport à ses illustres confrères.

⁶⁶⁵ L'énumération dressée ici des chevaux visibles dans l'œuvre de Jean Fouquet et repris par ses disciples pourraient encore être considérablement allongée. François Avril remarque que le cheval bondissant peint dans la fuite de Pompée de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* (note 658) est un quasi jumeau de celui peint (f. 213v) dans les *Antiquités Judaïques* (note 598), manuscrit attribué par l'auteur au Maître du Boccace de Munich ; voir Avril, 2003, p. 264. Le *Boccace* de Munich (note 18) fourmille d'ailleurs de dessins de l'équidé tirés de Jean Fouquet : le cheval bondissant apparaissant aux feuillets 135 et 186 ; celui vu de la croupe étant peint aux feuillets 133v et 195v et le cheval de trois-quarts face aux feuillets 260, 285v et 310v. Jean Bourdichon fait abondamment usage des dessins de Jean Fouquet de la version dite du *Tite-Live de Versailles*, Paris, BnF, Français 273-274, vers 1475 (partie tourangelle) au f. 265v du t. I et aux f. 65, 93v, 144, 146v, 190v, 193v, 247 et 277 du tome II ; sur le manuscrit voir Avril, 2003, cat. 37, p. 336-338.

⁶⁶⁶ Reynaud, 2006, p. 186.

⁶⁶⁷ Avril, 2003, p. 386.

La miniature d'Héraclius transportant la vraie croix (f. 300v)

Guillaume Piqueau représente au f. 300v du *Missel* de Yale la scène d'Héraclius transportant la vraie croix à Jérusalem dans laquelle sont dessinés pas moins de sept chevaux (ill. 52 et fig. 228). Une fois de plus, l'enlumineur s'inspire du travail de Jean Fouquet en reprenant la vue circulaire, aux portes d'une ville fortifiée, de la miniature de saint Martin des *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 166). Il copie également de cette miniature le dessin des deux chevaux placés à l'avant du groupe, vus de la croupe, et celui, vu de trois-quarts face, chevauché par l'empereur romain d'Orient. De la même miniature, il duplique encore, assez maladroitement, le cheval à l'arrière du cortège, représenté de face en un puissant raccourci. De façon singulière, deux de sept chevaux ne répondent pas aux modèles peints dans la miniature des *Heures d'Étienne Chevalier*. Il s'agit du cheval placé devant Héraclius, une patte avant et une patte arrière levée, et de celui vu de trois-quarts arrière peint au premier plan à droite. Le premier modèle trouve son origine dans les *Grandes Chroniques de France* où le cheval apparaît à plusieurs reprises (f. 202, 223, 378, 417, 441 et 442v). Ce dessin est fort apprécié de Jean Fouquet pour les vues de chemin en perspective curvilinéaire, choix de représentation insufflant dynamisme et mouvement à la miniature, sur lequel chevauchent les membres de cortèges royaux sur des montures vues de trois-quarts marchant au pas (fig. 134 et 249). Le second est une variation des chevaux apparaissant au pied de la croix dans la Crucifixion et dans le martyre de saint André des *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 37). De façon plus étonnante, les combinaisons effectuées par Guillaume Piqueau dans la miniature d'Héraclius transportant la vraie croix à Jérusalem pour le *Missel* de Yale ne sont pas un cas isolé dans le milieu fouquettien. En effet, les différentes citations équestres faites par l'enlumineur se retrouvent, avec de légères variantes, dans la miniature de Quintus Fabius

traversant le forum pour marcher contre les Osques (f. 51v) peinte au cours des années 1470 par le jeune Jean Bourdichon dans une version enluminée du *Tite-Live*⁶⁶⁸ (ill. 53).



Ill. 52. Guillaume Piqueau, *Missel*, New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 425, f. 300v, Héraclius transportant la vraie croix (détail des chevaux), vers 1475



Ill. 53. Jean Bourdichon, *Tite-Live de Rochechouart*, Paris, BnF, Français 20071, f. 51v, *Quintus Fabius traversant le forum pour marcher contre les Osques* (détail des chevaux), vers 1470-1480

L'exploitation des dessins de chevaux faite par Jean Fouquet dans son œuvre ainsi que l'analyse de leur diffusion dans celle de plusieurs de ses proches disciples permet de

⁶⁶⁸ *Tite-Live de Rochechouart* (note 125)

mieux comprendre les relations établies entre enlumineurs au sein de l'atelier. Toutes les reprises précédemment citées attestent de la présence d'un ou plusieurs carnets de dessins dans lesquels étaient détaillés sur des feuillets la représentation de chevaux. Ces esquisses ont été vraisemblablement mises à la disposition des enlumineurs dans l'atelier. Les choix et les agencements effectués par le Maître du Boccace de Munich et par Jean Bourdichon, aujourd'hui reconnus comme les meilleurs disciples de Jean Fouquet et destinés à lui succéder, n'ont pas obligatoirement servi de modèles à Guillaume Piqueau. L'analyse fragilise l'hypothèse d'un Maître du Boccace de Munich et de Jean Bourdichon fournisseurs de patrons pour ce dernier et renforce celle de la copie commune – partielle ou complète – de modèles inventés par Jean Fouquet et consignés dans l'officine. Il est possible de croire que les trois enlumineurs ont exploité de façon commune les carnets et qu'ils en ont tiré abondamment profit – au moins en début de carrière pour les deux premiers. Les similitudes de composition entre la peinture de Guillaume Piqueau et celle de Jean Bourdichon résument à merveille l'idée d'une exploitation des motifs peints par le grand maître tourangeau. Elles montrent que les peintres puisent dans un fond d'images commun auquel ils ont un accès égal et libre. Guillaume Piqueau, par la liberté d'usage des dessins de l'atelier dont il a bénéficié, semble avoir obtenu une position assez favorable au sein de celui-ci. Toutefois, ce dernier, à la différence du Maître du Boccace de Munich et de Jean Bourdichon, ne se détourne que très peu du répertoire de Jean Fouquet et montre tout au long de sa carrière une profonde dépendance envers les mises en page et les dessins de son maître. Il ne s'éloigne jamais de compositions qu'il agence, associe ou copie selon ses besoins mais dont il reste profondément tributaire.

Guillaume Piqueau et Jean Colombe

La présence de Jean Colombe au côté de Guillaume Piqueau pour la réalisation de la Crucifixion (f. 135v) est un dernier point qui doit être abordé dans l'étude du *Missel* de Yale (fig. 221). Nous l'avons dit, pour une raison qui reste inexplicée (une volonté exprimée par le peintre ?), la miniature a été augmentée sur la partie supérieure et probablement repeinte sur un travail préalable de Guillaume Piqueau⁶⁶⁹. À l'instar des *Heures Brette*, la faible mais indéniable participation du berruyer dans le *Missel* prouve l'existence de contacts entre les deux hommes dès les années 1470. L'intervention de Jean Colombe n'est d'ailleurs pas l'unique élément qui rapproche Guillaume Piqueau du berruyer dans le *Missel* de Yale : deux miniatures peintes par le Maître des Heures de Madrid ont peut-être été retouchées par Colombe (f. 195 et f. 305v ; fig. 102) et un enlumineur en charge de quelques médaillons semble, par la technique picturale, s'être formé dans le giron de Jean Colombe⁶⁷⁰. De façon plus surprenante encore, une version d'une *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* peinte assez tôt dans la carrière de Jean Colombe, où l'influence de Jean Fouquet est manifeste, renferme plusieurs miniatures de la Crucifixion (f. 120, 124v, 126v, les versos des feuillets 128-130 et 134) dont la mise en page est proche de celle utilisée dans le *Missel*. De surcroît, un grand nombre de miniatures réalisées par Jean Colombe dans l'exemplaire de la *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* montre des choix de mise en page extrêmement proches de ceux effectués par Guillaume Piqueau dans le *Missel* de Yale⁶⁷¹. Les deux peintres reproduisent notamment la miniature du Christ jardinier précédemment évoquée⁶⁷² (fig. 231 et 252). La guérison du fils du centurion par le Christ (f. 56v) peinte par Jean Colombe, où le

⁶⁶⁹ Note 558

⁶⁷⁰ Voir p. 234.

⁶⁷¹ *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* (note 576).

⁶⁷² Voir p. 237-240.

Christ réalise le miracle dans un intérieur avec une cheminée représentée de profil et un grand lit vu de face, est identique à celle (f. 81) de Guillaume Piqueau dans la guérison de la belle-mère de saint Pierre par le Christ (fig. 253-254). Le cas se répète avec les miniatures de Marie Madeleine oignant les pieds du Christ et l'onction des cheveux du Christ par Marie Madeleine (*Vie de Notre Seigneur*, f. 62v et 81v) et plusieurs miniatures du *Missel* de Yale (f. 108, 119v et 133v). La miniature du Christ guérissant la main d'un pauvre homme au jour du samedi dans la synagogue des juifs (*Vie de Notre Seigneur*, f. 69) se retrouve à plusieurs reprises dans le *Missel* (f. 85, 102v et f. 261). Tout aussi proches sont les miniatures de la Transfiguration (*Vie de Notre Seigneur*, f. 71 et *Missel*, f. 58), de la Cène (*Vie de Notre Seigneur*, f. 84v et *Missel*, f. 113 et 122) et des trois Marie au Tombeau (*Vie de Notre Seigneur*, f. 150 et *Missel*, f. 160v). Les compositions de l'entrée du Christ à Jérusalem ont pour leur part des différences minimales (*Vie de Notre Seigneur*, f. 76v et *Missel*, f. 6). Sans que l'on puisse déterminer quel peintre a influencé l'autre, les accointances établies ici entre les mises en page de Jean Colombe pour illustrer la *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* et celles de Guillaume Piqueau dans le *Missel* sont un élément supplémentaire venant s'ajouter au dossier relatif aux contacts artistiques établis entre les deux hommes. Les coopérations se confirment par une version enluminée de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* de Sébastien Mamerot et par un *Livre d'heures* d'une richesse iconographique inouïe, deux manuscrits destinés à Louis de Laval, seigneur de Châtillon.

L'HISTOIRE ET FAITS DES NEUF PREUX ET DES NEUF PREUSES DE SEBASTIEN MAMEROT
(VIENNE, ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, COD. 2577-2578, VERS 1472)

Louis de Laval, seigneur de Châtillon (1411-1489)

Des armes, apposées dans l'initiale du feuillet 1, *d'or à la croix de gueules chargée de cinq coquilles d'argent et cantonnée de seize alérions d'azur à la bordure de sable besantée d'argent*, indiquent que l'exemplaire de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* de Vienne fut destiné à Louis de Laval, seigneur de Châtillon, homme politique ayant rempli d'importantes charges administratives sous le règne des rois de France Charles VII et Louis XI⁶⁷³ (fig. 255). L'identité du commanditaire est indiquée à plusieurs reprises dans le texte et par les armoiries à pleine page peintes à fond perdu sur le feuillet 2⁶⁷⁴. L'écu penché, posé sur un parterre d'herbes, est soutenu par deux lions armés et lampassés de gueules et sommé d'un heaume vu de profil, coiffé d'un tortil d'azur et d'hermine d'où partent des lambrequins (fig. 256). Arthur Bertrand de Broussillon et Paul de Farcy ont voulu voir sur le cimier un lion assis dans un vol d'hermine mais le pelage tacheté de l'animal, qui se reconnaît très clairement dans les *Heures de Louis de Laval* (recto des feuillets du calendrier et f. 50 ; fig. 263-264 et 267), montre qu'il s'agit d'un léopard⁶⁷⁵. Né en 1411 de Jean de Monfort († 1414) et d'Anne de Montmorency-Laval († 1465), Louis de Laval récupère la seigneurie de Châtillon par sa

⁶⁷³ *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19).

⁶⁷⁴ Louis de Laval est mentionné dans le tome I (Cod. 2577, f. 1-2) et le tome II (Cod. 2578, f. 86v, 97, 220d et 221) ; voir Duval, 2001, p. 210-211.

⁶⁷⁵ Bertrand de Broussillon (Arthur) et Farcy (Paul de), *Sigillographie des seigneurs de Laval, 1095-1605*, Mamers : G. Fleury et A. Danguin, 1888 (collection historique et archéologique de la Mayenne, appendice au tome V), p. 83-84 ; travaux complétant ceux de Maucourt de Bourjolly (Charles), *Mémoire chronologique sur la ville de Laval, suivi de la chronique de Guitet de la Houllerie*, textes établis et annotés par Jules Le Fizelier, publiés avec de nouvelles recherches par Arthur Bertrand de Broussillon, 3 vols, t. 1, Laval : Imprimerie L. Moreau, 1886, p. 404. La présence du félin pourrait s'expliquer par son utilisation ancienne par des membres de la famille de Laval. Il apparaît notamment sur un sceau de Guy VI de Laval dès la fin du XII^e siècle ; *Ibid.*, p. 15.

grand-mère maternelle, Jeanne de Laval-Châtillon, seconde épouse de Bertrand du Guesclin⁶⁷⁶. Il intègre dans les années 1430 la cour de Bretagne, puis se fait compagnon d'armes au service de la couronne de France au début des années 1440. En 1441, il participe en compagnie du roi et du dauphin au siège de Pontoise. Il se lie avec ce dernier et, quatre ans plus tard, suit le jeune Louis en Dauphiné, dont il devient gouverneur le 1^{er} janvier 1448. Le soutien qu'il apporte au dauphin ne l'empêche pas de conserver son titre auprès du roi Charles VII qui, après quelques mois de défaveur, reconduit Louis de Laval en Dauphiné en 1457⁶⁷⁷. Il est nommé gouverneur de Gênes et de la côte maritime de Ligurie vers 1458-1459, succédant à Jean, duc de Calabre. Une insurrection des génois l'oblige à quitter son poste pour la ville de Savone en 1461, avant de rentrer définitivement en France à la fin de l'année 1463. Bien qu'il ait un temps œuvré en faveur de Charles VII, Louis de Laval ne subit pas la disgrâce du jeune roi Louis XI et intègre dès le début de l'année 1465 son Conseil. En août de la même année, il reçoit le poste de lieutenant général et gouverneur de Champagne, fonction qu'il occupera jusqu'en février 1473. Le 18 mai 1466, il obtint également la fonction de grand maître enquêteur et général réformateur des Eaux et Forêts de France. Sa carrière politique culmine le 1^{er} août 1469 avec sa nomination comme huitième des quinze chevaliers de la première promotion de l'ordre de Saint-Michel⁶⁷⁸. Pour Jean-Louis Chalmel, Louis de Laval est, à partir de

⁶⁷⁶ Les passages sur la vie de Louis de Laval s'appuient sur les travaux de Bertrand de Broussillon (Arthur), *La Maison de Laval, 1020-1605 : étude historique, accompagnée du cartulaire de Laval et de Vitré et illustrée de nombreux sceaux et monuments funéraires*, 5 vol., t. 3, Paris : Alphonse Picard et Fils, 1900, principalement p. 12-14 et principalement sur les travaux plus récents de Duval (Frédéric), *La traduction du « Romuleon » par Sébastien Mamerot étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Age*, Paris : Droz, 2001, p. 217-239, étude reprise et complétée par Marie Jacob ; voir Jacob, 2012, p. 82-86.

⁶⁷⁷ Il est dépossédé en janvier 1457 au profit de Jean V d'Armagnac, avant d'être réhabilité le 9 avril de la même année ; voir Duval, 2011, p. 222 et note 38.

⁶⁷⁸ La liste est donnée à l'article II des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213), f. 2v-3 : « Nostre très cher et très amé frere Charles duc de Guyenne, nostre cher et très amé frère et cousin Jehan duc de Bourbon et d'Auvergne, nostre très cher et très amé frère et cousin Loys de Luxembourg comte de Saint-Pol connétable de France, André de Laval, seigneur de Loheac, mareschal de France, Jehan comte de Sancerre seigneur de Bueil, Loys de Beaumont seigneur de Laforest et du Plessis-Macé, Jehan d'Estouteville seigneur de Torcy, Loys Laval seigneur de Chastillon, Loys bastard de Bourbon conte (sic) de Roussillon, admiral de France, Antoine de Chabanes conte de Dampmartin grand-maistre d'hostel de France, Jehan

1483, bailli et gouverneur de Touraine⁶⁷⁹. Sans épouse et descendance légitime, il meurt en son château de Laval le 21 août 1489 et est inhumé dans la collégiale Saint-Tugdual.

Un regard sur la bibliothèque de Louis de Laval

S'appuyant sur les travaux de Léopold Delisle et sur leurs propres recherches, Frédéric Duval et Marie Jacob regroupent une dizaine de manuscrits ayant appartenu au seigneur de Châtillon⁶⁸⁰. Ce petit nombre de manuscrits n'offre sûrement qu'un écho très faible de la bibliothèque de ce riche mécène amoureux des lettres et des arts⁶⁸¹. Les ouvrages conservés soulignent l'attrance de Louis de Laval pour les livres profanes liés à l'histoire de l'Antiquité. Les textes, parfois inédits, trahissent sa volonté d'apporter des réflexions nouvelles, notamment par l'intermédiaire de son chapelain Sébastien Mamerot avec qui il est en collaboration étroite dans la préparation des récits⁶⁸². L'attention que

bastard d'Armagnac conte de Comminges mareschal de France gouverneur du Daulphiné, George de la Tremouille seigneur de Craon, Gilbert de Chabanes seigneur de Curton sénéchal de Guyenne, Loys seigneur de Crussol sénéchal de Pictore, et Taneguy du Chastel gouverneur des pays de Roussillon et Sardaine » ; transcription par Vatout (Jean), aidé de Robert Saint-Esteben, Victor Arthur Rousseau de Beauplan et Victor Herbic, *Souvenirs historiques des résidences royales de France. Château d'Amboise*, 7 vol., t. 6, Paris : Firmin Didot Frères, 1845, p. 354-355.

⁶⁷⁹ Chalmel (Jean-Louis), *Histoire de Touraine depuis la conquête des gaules par les Romains jusqu'à l'année 1790*, 4 vol., t. 3, Paris : H. Fournier et Tours : A. Mamep, 1828, p. 345-346.

⁶⁸⁰ Delisle, 1868-1881, tome II, p. 376-377 ; Duval, 2001, p. 233-234 et Jacob, 2012, p. 83-84. Outre *L'Histoire des neuf Preux et des neuf preuses* (note 19) et son livre d'heures conservé à Paris (BnF, Latin 920), ces auteurs mentionnent un exemplaire du *Miroir historial* (Vincent de Beauvais), Paris, BnF, Français 316 ; *Le Mariage de Notre Dame*, Paris, BnF, Français 409 ; *Les Passages d'Outremer* (Sébastien Mamerot), Paris, BnF, Français 5594 ; Les *Chroniques* de Froissart, Paris, BnF, Français 2652-2654 ; *Chronicon pontificum et imperatorum* (Martin de Troppau, traduction de Sébastien Mamerot), Vatican, BAV, Reg. Lat. 1898 ; *Romuléon* (Benvenuto da Imola, traduction de Sébastien Mamerot), œuvre perdue ; *De bello judaico* (Flavius Josèphe), Vienne, ÖNB, Cod. 2538 (si les armes sous celles de Chateaubriand appartiennent bien à Louis de Laval) et peut-être un exemplaire perdu du *Gouvernement des Princes* (Anonyme, traduction de Gille de Rome) si l'on en croit la copie conservée à Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms 5062 (sur ce manuscrit, voir Duval, 2001, p. 231n88).

⁶⁸¹ Marie Jacob suppose qu'un certain nombre des livres de la bibliothèque de Louis de Laval ont été dispersés à la mort du seigneur de Châtillon, certains manuscrits ayant été légués à des membres héritiers, tels ses neveux François de Laval et Pierre de Laval, mais encore Jeanne de Laval ou son frère Guy XV ; voir Duval, 2001, p. 234-235 et Jacob, 2012, p. 84.

⁶⁸² La vie de Sébastien Mamerot a été abordée dans Duval (Frédéric), « Sébastien Mamerot », *Romania*, 116 (1998), p. 461-491 et Duval, 2001, p. 193-219. Originaire de Soissons, la formation de Sébastien Mamerot nous est inconnue. L'auteur se définit en 1458 comme très humble clerc et serviteur domestique de Louis de Laval, avant de se présenter deux ans plus tard comme son chapelain. Dans le prologue des

Louis de Laval porte à ses livres ne se réduit pas à la préparation des textes mais se ressent également dans leur fabrication. En effet, il sollicite à plusieurs reprises des peintres de renom pour enluminer ses manuscrits, parmi lesquels Jean Colombe et Guillaume Piqueau pour les miniatures de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*. Écrit sous la forme de deux volumes de 266 et 271 feuillets, les deux parties forment l'exemplaire de dédicace destiné à Louis de Laval et la seule copie conservée du texte⁶⁸³. Sur la demande de ce dernier, Sébastien Mamerot conte le récit d'illustres figures issues du monde juif (Josué, David, Juda Macchabée), païen (Hector, Alexandre, Jules César) et chrétien (Arthur, Charlemagne, Godefroy de Bouillon) et d'héroïnes antiques – Semiramis, Lampeto, Seneppe, Deÿphilé, Argine, Ypolite, Panthasilee, Thamaris et Teusa – pendant féminin aux Neuf Preux⁶⁸⁴.

Passages d'Outremer (note 675) dont la rédaction est achevée en 1474, il ajoute le titre de chantre à la collégiale Saint-Étienne de Troyes. En 1478, il est possible qu'il abandonne le bénéfice de chantre pour s'installer auprès de Louis de Laval.

⁶⁸³ Cf. la base de données *Arlima*, <http://www.arlima.net/qt/sebastien_mamerot.html#> site consulté le 29 décembre 2014. Toutefois, Mme Anne Salamon, par un courriel daté du 9 juin 2015, me précise que les différents travaux de Richard Trachsler prouveraient l'existence d'autres versions du texte, hypothèse corroborée par les recherches de cette dernière ; voir Salamon (Anne), *Le Traictié des Neuf Preues*, Paris : Droz, 2016 (collection Textes Littéraires Français). Je remercie chaleureusement l'auteur d'avoir partagé son opinion sur ce manuscrit.

⁶⁸⁴ Sébastien Mamerot suit la liste fixée dans les *Vœux du paon*, un poème de Jacques de Longuyon du début du XIV^e siècle, où chaque héros est décrit en vers par le poète ; voir Meyer (Paul), « Les Neuf Preux », *Bulletin de la Société des Anciens Textes Français*, Paris : Firmin-Didot, 1883, p. 45-54. Sur le texte des *Vœux du paon*, voir Gaullier-Bougassas, Catherine (dir.), *Les "Vœux du paon" de Jacques de Longuyon. Originalité et rayonnement*, Paris : Klincksieck (Circare), 2010. L'auteur reprend également les Preuses dont la liste est déjà définie en 1373 dans le *Livre de Leesce* de Jean le Fèvre, Chantilly, Musée Condé, Ms 489. Le chapelain de Louis de Laval cherche, en s'appuyant sur un nombre considérable de sources littéraires, à rendre accessible en un volume un savoir dispersé dans de nombreux livres et à donner une version véridique des hauts faits des Preux (fol. 1, ÖNB, Cod. 2577) ; voir Salamon, 2016. Sur la liste des sources utilisées par Sébastien Mamerot, voir également Jacob, 2012, p. 75-76 et p. 99-100, notes 100 à 107.

La rédaction du texte interrompue à plusieurs reprises : un problème pour la datation des enluminures ?

La conception du texte a, semble-t-il, nécessité un laps de temps assez long. Richard Trachsler a démontré que le prologue de l'ouvrage est rédigé à la fin de 1460 ou au début de 1461, l'écriture du texte se poursuivant, après diverses interruptions, au moins jusqu'à la Pâques de l'année 1468⁶⁸⁵. Un colophon écrit par le copiste Robert Briart, placé à la fin du second volume, nous apprend encore que la mise au propre du texte de Sébastien Mamerot s'achève en 1472⁶⁸⁶. Faut-il pour autant repousser tout le travail d'illustration autour de cette seconde date, hypothèse communément acceptée par les chercheurs ? Pour Anne Salamon, si la partie sur les Preux a été achevée vers 1468, aucun indice ne vient pour l'heure confirmer que la partie sur les Preuses était achevée à cette date et, étant donnée la fin de la copie en 1472, il est possible que la seconde partie ait été composée après 1468⁶⁸⁷. Cela expliquerait les quatre années écoulées entre la fin de la préparation du texte par Sébastien Mamerot (1468) et la date du colophon (1472), une période plutôt longue pour expliquer les corrections éventuelles du texte par Sébastien Mamerot puis sa mise au propre par le copiste⁶⁸⁸. Par ailleurs, Sébastien Mamerot insère un dialogue fictif entre Alexandre, Pompée et Charlemagne (f. 195-199v), après la vie d'Alexandre (f. 152-194v) et avant celle de Jules César (f. 200-266v) ; il ne s'agit pas d'un ajout de cahier car ce texte termine un cahier à la fin de la partie sur

⁶⁸⁵ Trachsler (Richard), « Le seigneur et le clerc. Sébastien Mamerot et la naissance du dixième preux », *Le Clerc au moyen âge*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1995 (Sénéfiance, 37), p. 539 et suivantes (539-553).

⁶⁸⁶ *Ibid.* ; Duval, 2001, p. 230 et Jacob, 2012, p. 50 et p. 96n2. Outre celui placé à la fin du second volume, R. Briart, peut-être copiste attitré de Louis de Laval, rédige un premier colophon au feuillet 97b du second volume (Cod. 2578) ; voir Duval, 2001, p. 230-231.

⁶⁸⁷ Courriel de Mme Anne Salamon daté du 9 juin 2015.

⁶⁸⁸ *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19) contient un peu plus de 20000 vers pour quatre ans de rédaction. À titre de comparaison, le *Mare historiarum* (note 47) contient à peu près 25000 vers et a été rédigé, selon François Avril et Nicole Reynaud, sur trois ans et demi ; voir Avril et Reynaud, 1993, p. 112-113.

Alexandre, placé à cet endroit comme pour compléter des feuillets blancs réglés⁶⁸⁹. À cette occasion, le copiste Robert Briart réserve trois espaces pour des miniatures qui ne seront pas réalisées⁶⁹⁰. Faut-il croire que le colophon rédigé à la toute fin du second volume par R. Briart a été écrit après l'ajout de ce texte à un moment où le programme iconographique est entamé ? La question ne peut pour l'heure être élucidée, faute de connaître avec précision la date de rédaction de la partie portant sur les Preuses.

Une connexion dauphinoise entre Louis de Laval et Jean Colombe dès les années 1460 ?

Louis de Laval n'a pas manqué de solliciter un des artistes les plus reconnus de sa génération en la personne du peintre Jean Colombe, peintre installé à Bourges de façon certaine de 1463 à 1493⁶⁹¹. Pour Marie Jacob, plusieurs éléments permettent de croire que Louis de Laval passe contrat avec Jean Colombe dès le début des années 1470, probablement lors de séjours du seigneur de Châtillon dans la ville de Bourges. En février et mars de cette année-là, il se rend dans la cité et sert d'intermédiaire entre le roi de France et le Parlement de Paris qui refuse d'entériner les lettres de privilèges accordées à l'université de la ville⁶⁹². Louis de Laval détient également des terres dans la proche ville de Vierzon, au sein de laquelle Sébastien Mamerot achève les *Passages d'Outremer* le 19 avril 1474, et où Louis de Laval séjourne régulièrement⁶⁹³. Toutefois, des éléments pourraient inviter à remonter les relations établies entre Louis de Laval et Jean Colombe

⁶⁸⁹ Courriel de Mme Anne Salamon daté du 9 juin 2015.

⁶⁹⁰ Jacob, 2012, p. 52. L'auteur fait l'hypothèse que « Jean Colombe a délibérément omis d'historier ce texte, soit de son propre chef, soit d'après les directives du concepteur du programme iconographique. » pour des raisons de cohérence visuelle.

⁶⁹¹ Ribault (Pierre-Yves), « Les Colombe, une famille d'artistes à Bourges au XV^e siècle », *Michel Colombe et son temps*, Jean-René Gaborit (dir.), Actes du 124^e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques, section histoire de l'art et archéologie, Nantes, 19-26 avril 1999, Paris : CTHS, 2001, p. 23 (13-26).

⁶⁹² Duval, 2001, p. 231 et Jacob, 2012, p. 86.

⁶⁹³ *Ibid.*

de quelques années, même si, à l'heure actuelle, aucun manuscrit ne vient les confirmer. En effet, en 1464, le peintre berruyer enlumine pour Pierre Milet, légiste dauphinois, un bréviaire présenté comme « le plus ancien manuscrit où l'on peut reconnaître l'intervention de l'artiste »⁶⁹⁴. Dès les années 1460-1465, Jean Colombe aurait pu commencer à démarcher des clients éloignés de son Berry natal, technique commerciale dont il va user toute sa carrière durant. Des commandes passées en Dauphiné, alors gouverné par Louis de Laval, auraient pu établir les conditions favorables à l'établissement de contacts entre l'enlumineur et le seigneur de Châtillon bien avant 1472.

Des éléments iconographiques anachroniques

Sur la requête de Louis de Laval, Sébastien Mamerot avait envisagé d'inclure les vies de Bertrand du Guesclin et de Jeanne d'Arc dans la liste des Preux et des Preuses, les deux personnages permettant à l'auteur de glorifier le lignage de la Maison de Laval⁶⁹⁵. Bertrand du Guesclin est présenté dans la biographie du Preux Charlemagne comme breton, connétable de France et époux de la grand-mère de Louis de Laval (Cod. 2578, f. 148) et est à nouveau mentionné au feuillet 221⁶⁹⁶. Il est aussi nommé dans le prologue du premier volume qui annonce « le livre des Neuf Preux et de Bertrand du Ghesclin », la seconde partie de la phrase ayant été ultérieurement grattée (Cod. 2577, f. 1 ; fig. 255). Le repentir indique que le projet initial de Sébastien Mamerot est perdu ou, plus probablement, non achevé, l'auteur n'ayant pu répondre à la demande de Louis de Laval

⁶⁹⁴ *Bréviaire de Pierre Milet*, Berlin, Staatsbibliothek, Ms Theol. Lat. q. 6, 1464 ; voir Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, p. 194.

⁶⁹⁵ Salamon (Anne), « Les neuf Preux : entre édification et glorification », *Questes : Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes*, 13 (Janvier 2008), p. 48-49 (38-52). Jeanne d'Arc est citée dans le deuxième prologue, où Sébastien Mamerot projette « d'escrire en la fin de leurs actes celles de dame Jehanne la Pucelle... » (Cod. 2577, f. 221v). Sa présence s'explique par les combats menés à ses côtés par les deux frères de Louis, Guy XIV, comte de Laval, et André de Laval, seigneur de Lohéac, amiral et maréchal de France († 1486).

⁶⁹⁶ Trachsler, 1995, p. 541 et notes 22 et 23.

d'ajouter les deux biographies⁶⁹⁷. Paradoxalement, la miniature du feuillet 1 – où la référence à Bertrand du Guesclin est effacée – montre sur la marge gouttière l'image de ce dernier accompagnant les neuf Preux. L'artiste à l'œuvre, un assistant de Jean Colombe dont « la personnalité artistique est plus affirmée que les autres », ne semble pas peindre d'autres miniatures dans le manuscrit⁶⁹⁸. Il aurait alors pu intervenir avant que le projet d'intégrer la vie de Bertrand du Guesclin ne soit définitivement écarté, avant l'achèvement de la copie du texte.

De surcroît, selon Marie Jacob, les miniatures de Jean Colombe présentent les caractéristiques stylistiques de ses œuvres les plus anciennes, l'auteur les comparant notamment à la première campagne d'illustrations des *Heures de Louis de Laval* (Paris, BnF, Latin 920) et à celles des *Passagers d'Outremer* (manuscrit enluminé vers 1474-1475)⁶⁹⁹. Remarquons que la carrière de Jean Colombe démarre dès les années 1460, les premières commandes apparaissant au début de la décennie avant que la situation économique du peintre ne connaisse une embellie – donc un afflux de commandes – à partir de 1467⁷⁰⁰. Par ailleurs, la première campagne d'illustrations des *Heures de Louis de Laval*, comparée par Marie Jacob aux miniatures du manuscrit de Vienne, pose problème par les armoiries qui y sont peintes. Le 1^{er} août 1469, Louis de Laval eut le privilège d'être nommé chevalier de la première promotion royale de l'ordre de Saint-Michel. Or, le collier de l'ordre de Saint-Michel n'apparaît pas autour des armes du commanditaire dans les miniatures de la première campagne d'illustrations des *Heures de Louis de Laval*⁷⁰¹. Le problème se répète avec les miniatures des feuillets 1 et 2 de

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 548 et « Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge : étude et édition critique partielle du 'Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses' de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur ; les Neuf Preuses) », *Perspectives médiévales*, 34 (2012), <<http://peme.revues.org/2501>>, consulté le 29 décembre 2014.

⁶⁹⁸ Jacob, 2012, p. 52 et p. 51, Ill. 13.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

⁷⁰¹ Le collier de l'ordre de Saint-Michel est absent des feuillets du calendrier – où apparaissent pour la première fois dans le manuscrit les armes de Louis de Laval – et des feuillets 29v, 51, 332v et 334v. En

L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses. Le collier de l'ordre de Saint-Michel n'apparaît pas dans l'initiale (f. 1) mais un collier (de l'ordre ?) est peint autour du cou du seigneur de Châtillon dans la scène de dédicace de la marge inférieure (fig. 255). D'après Michel Pastoureau, la présence du collier d'un ordre prestigieux, tels ceux de la Toison d'or pour le duc de Bourgogne ou de Saint-Michel pour la couronne de France, revêt une importance particulière dans la mise en scène des armoiries pour les membres fraîchement nommés : les rois et grands princes, rattachés à plusieurs ordres, peuvent établir des stratégies dans la mise en scène de leurs armoiries et opter pour la mise en valeur de certains d'entre eux, mais le cas est totalement différent pour un homme de rang tel Louis de Laval ; le prestige d'appartenir à la première promotion royale de l'ordre de Saint-Michel, dont les membres sont peu nombreux, fait que le promu mettra immédiatement le collier auquel il a droit⁷⁰². L'absence du signe distinctif – ici le collier de l'ordre de Saint-Michel – dans la représentation des armoiries d'un manuscrit, pour un personnage dont on sait qu'il a été promu à sa date d'exécution, peut être considérée comme un critère de datation *ante quem* très pertinent⁷⁰³. Le propre frère de Louis, André de Laval, ne manque pas de faire ajouter le collier autour de son blason (f. 3) dans un *Traité des différentes sortes d'amour et d'amitié*⁷⁰⁴. Louis de Laval lui-même semble montrer un réel attachement aux signes des promotions obtenues : en 1468, deux ans

complément, voir également la partie liée au *Livre d'heures de Louis de Laval*, p. 297-300 ; les images disponibles sur le site de la BnF, *Gallica* et sur la base de données *BIBALE, collections anciennes et transmission de manuscrits médiévaux*, <<http://bibale.irht.cnrs.fr/php/f.php?p=3109>>.

⁷⁰² Correspondance par courriels entretenue en août 2014.

⁷⁰³ Michel Pastoureau et Claudia Rabel me précisent que l'avis relève d'observations mais qu'aucun texte écrit n'oblige à mettre le collier ou tout autre élément. Toutefois, aucun cas avéré, à la connaissance de Michel Pastoureau, ne vient pour l'heure confirmer qu'un heureux chevalier n'ait pas fait peindre le ou les signes distinctifs en question ; courriels échangés avec Claudia Rabel en août 2014. Je remercie chaleureusement les auteurs d'avoir partagé leur opinion sur ce problème héraldique.

⁷⁰⁴ *Traité des différentes sortes d'amour et d'amitié* (Raimbert le Pelisser ?), Paris, BnF, Français 611, f. 3, armes d'André de Laval, d'or à la croix de gueules chargée de cinq coquilles d'argent et cantonnée de seize alérions d'azur au lambel de gueules de trois pendants, chaque pendant chargé de trois léopards d'or l'un sur l'autre, brochant, entourées du collier de l'ordre de Saint-Michel, avec la représentation sous l'écu de saint Michel terrassant le dragon ; voir Paris (Paulin), *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, 7 vol., t. 5, Paris : Techener, 1842, n° 7093, p. 187-191. Cf. la base de données *BIBALE, collections anciennes et transmission de manuscrits médiévaux*, <<http://bibale.irht.cnrs.fr/php/f.php?t=4187>>.

après sa nomination au titre de maître enquêteur et réformateur des eaux et forêts de France, il plaçait une forêt d'arbres sur son sceau⁷⁰⁵.

La mise en page des miniatures

À l'opposé, la mise en page du programme iconographique de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* contredit les éléments avancés précédemment et viendrait confirmer l'hypothèse d'une datation des miniatures vers 1472. En effet, le tâtonnement dans la mise en page du *Missel* conservé à Yale, datable de la première moitié des années 1470, n'apparaît pas dans le manuscrit viennois. Nous avons vu que Guillaume Piqueau hésite dans la mise en page à adopter dans le missel avant de suivre un schéma fixe : il peint la miniature principale entourée de vignettes carrées (f. 6), puis entourée de vignettes inscrites dans des médaillons (f. 7v et 9) alors qu'à partir du feuillet 16v, il accompagne la miniature principale de deux vignettes de forme carrée sur la marge gouttière et de deux médaillons sur la marge inférieure⁷⁰⁶. Dans le manuscrit de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, la structure est établie dès le premier feuillet enluminé avec une miniature principale entourée de deux vignettes carrées sur la marge gouttière et de deux médaillons sur la marge inférieure.

⁷⁰⁵ Bertrand de Broussillon et Farcy, 1888, p. 83-84. Les armes sont peintes sans le collier dans les manuscrits suivants de Louis de Laval : *Miroir historial*, f. 1 ; *Le Mariage de Notre Dame*, f. 1 ; *Les Passages d'Outremer*, f. 5 (armes grattées) ; *Chroniques* (Français 2652), f. 9 et *L'Histoire des neuf Preux et des neuf preuses* (note 19). Les armes de Montmorency-Laval (?) ont été repeintes avec le collier de l'ordre de Saint-Michel dans le *Chronicon pontificum et imperatorum*, f. A. Je n'ai pas pu consulter celles apposées sur l'exemplaire *De bello judaico*. Les références des manuscrits cités se trouvent en note 680.

⁷⁰⁶ Voir p. 230.

Les enlumineurs

L'étude proposée en 1974 par Otto Pächt et Dagmar Thoss met en avant le travail de Jean Colombe et d'un disciple de Jean Fouquet, dénommé pour l'occasion le Maître du Mamerot de Vienne, que nous proposons de rebaptiser Guillaume Piqueau⁷⁰⁷. Malgré la part prépondérante de Jean Colombe dans le nombre de miniatures réalisées, la mise en page des feuillets enluminés, calquée sur celle du missel de Yale, est la preuve, pour Otto Pächt et Dagmar Thoss et à leur suite Marie Jacob, que le peintre tourangeau a eu un rôle important dans la décoration du manuscrit, le berruyer ne faisant que compléter une illustration déjà organisée par Guillaume Piqueau⁷⁰⁸. L'ensemble des enluminures exécutées par Jean Colombe n'est pas d'une facture homogène, ce qui ferait penser qu'il a été aidé dans sa tâche par plusieurs assistants⁷⁰⁹. La miniature du prologue est attribuée par Marie Jacob à un membre de l'atelier de Jean Colombe dont « la personnalité artistique est plus affirmée que les autres », enlumineur dont les visages ont « les yeux soulignés de sourcils épais et tombants, la bouche charnue et le nez épaté » donnant « un air grimaçant » à ses personnages et les éloignant « des visages stéréotypés et inexpressifs du reste du manuscrit »⁷¹⁰ (fig. 255).

Guillaume Piqueau n'intervient que sur la partie portant sur les biographies des neuf Preux, illustrant dix miniatures en pleine page ainsi que les quatre miniatures placées dans les marges sur les vingt-neuf feuillets enluminés du premier volume⁷¹¹ (fig. 4, 256 à 259). La miniature développant les armes à pleine page de Louis de Laval (f. 2) est, pour Otto Pächt et Dagmar Thoss, d'une troisième main⁷¹² (fig. 256). Toutefois, la présence

⁷⁰⁷ Pächt et Thoss, 1977, I, p. 68-79 et II, fig. 123-140 et pl. IV et V.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 79 et Jacob, 2012, p. 50.

⁷⁰⁹ Jacob, 2012, p. 52.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 51, Ill. 13.

⁷¹¹ Aux feuillets 1v, 10, 15v, 26, 31, 44v, 50v, 81, 112 et 200.

⁷¹² Pächt et Thoss, 1977, p. 79.

d'une miniature réalisée par Guillaume Piqueau au verso du feuillet, la similitude du dessin avec les armes peintes à pleine page dans les *Heures de Louis de Laval* et la présence de petits cailloux au sol – détail caractéristique de la manière de Guillaume Piqueau – nous invite à lui attribuer l'enluminure. En 1982, John Plummer situe celui qu'il appelle le Maître du Mamerot de Vienne – identifié ici avec Guillaume Piqueau – entre la ville de Tours, par sa formation fouquettienne, et Bourges, par les liens qu'il tisse tout au long de sa carrière avec Jean Colombe⁷¹³. La présence de Piqueau auprès du berrichon dans *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* invite-t-elle à le voir comme un peintre un temps établi à Bourges ? L'hypothèse, aussi séduisante soit-elle, n'est plus retenue car les livres d'heures à l'usage de Tours qu'il enlumine, ses fonctions pour assurer le guet dans cette ville au cours des années 1460, sa connaissance des dessins de Jean Fouquet, son appartenance à l'atelier fouquettien et le fait qu'il soit en 1482 qualifié d'enlumineur demeurant à Tours tendent à prouver que Guillaume Piqueau a principalement travaillé à Tours⁷¹⁴. Les recherches dans les archives sur les artistes et artisans à Bourges à l'époque médiévale n'ont pas encore permis de mettre en évidence la présence de Guillaume Piqueau dans cette ville⁷¹⁵. Signalons toutefois que pour Marie Jacob, « malgré leurs liens avec le milieu artistique tourangeau », la part prépondérante prise par Jean Colombe dans la décoration de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* indique que c'est « bien à Bourges, dans son atelier, que Jean Colombe a poursuivi l'illustration des Preux »⁷¹⁶. Nous le verrons avec les *Heures de Louis de Laval*,

⁷¹³ Plummer, 1982, p. 51-52.

⁷¹⁴ Cette hypothèse, que nous défendons ici, a été avancée dans Avril et Reynaud, 1993, p. 152 et Avril, 2003, p. 386 et p. 419.

⁷¹⁵ Girardot (Auguste Théodore), *Les artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges*, Nantes : O. Merson, 1861 et Goldman (Philippe), « Quelques notes sur les artistes de Bourges à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance », *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry*, 152 (Décembre 2002), p. 3-35 ; avec des compléments, rectificatifs et notes complémentaires dans les numéros 154 (juin 2003), p. 21-30 ; 161 (Mars 2005), p. 3-9 ; 166 (Juin 2006), p. 23-27 ; 175 (Septembre 2008), p. 3-6 ; 183 (Septembre 2010), p. 17-18 et 194 (2^e trimestre 2013), p. 25-27.

⁷¹⁶ Jacob, 2012, p. 52.

il est tout à fait possible d'envisager un déplacement occasionnel et temporaire d'enlumineurs ou de manuscrits entre les deux villes.

Les miniatures peintes par Guillaume Piqueau

Le cycle iconographique, inédit, impose à Guillaume Piqueau de s'éloigner de la copie littérale de compositions peintes par Jean Fouquet. Toutefois, l'enlumineur reste profondément attaché aux méthodes et aux modèles de son maître, le manuscrit offrant notamment un florilège des dessins de chevaux inventés par Jean Fouquet. La composition de la scène de Joseph vendu par ses frères aux Ismaélites (f. 10) est fondée sur le principe de la perspective curvilinéaire, méthode fort appréciée de Jean Fouquet dont on trouve de nombreux exemples dans les *Grandes Chroniques de France* et les *Heures d'Étienne Chevalier*⁷¹⁷. Il copie de ces dernières le dessin du cheval vu de trois-quarts peint dans le suffrage de saint Martin (fig. 166 et 257). La miniature montre également les limites du peintre, Fouquet utilisant ce type de perspective pour rendre les mouvements de foule, ce qui ne s'imposait pas dans la miniature de Guillaume Piqueau. Le peintre s'appuie sur des motifs et dessins en vogue dans l'atelier tout en faisant preuve de quelques trouvailles iconographiques. Dans la miniature de l'onction de David par le prophète Samuel (Cod. 2577, f. 26), les frères de Joseph, dont certains portent la toge romaine, sont regroupés sous un portique dans une cour extérieure (fig. 4). Sur la droite, une galerie est supportée par quatre colonnes de marbre couronnées de chapiteaux corinthien où des musiciens ont pris place dans une petite *loggia*, structure que l'on observe dans le *Tristan en prose* de Genève (fig. 171). Face à eux, divisée par une série de fines colonnes monolithes, est située une seconde galerie surélevée sans l'aide de

⁷¹⁷ *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) et *Grandes Chroniques de France* (note 224).

support mais encastrée dans le mur du fond qui s'ouvre sur un espace secondaire par une porte de style gothique : les architectures Renaissance et ce dernier détail renvoient implicitement à la miniature de la Visitation des *Heures d'Étienne Chevalier* et celle (f. 40) des *Heures Raguier (?) – Robertet*⁷¹⁸ (fig. 33 et 241). La forte architecture saillante qui sert de cadre à la seconde onction de David par le prophète Samuel (Cod. 2577, f. 31) inaugure un choix de mise en page qui sera largement mis à profit dans les *Heures de Louis de Laval*. Dans la miniature de David et Bethsabée (f. 44v), Guillaume Piqueau réutilise le motif de l'arc de triomphe, utilisé par deux fois dans les *Heures Brette* et dans le *Tristan en prose* de Genève, qu'il transpose en une demeure palatiale pour le roi David⁷¹⁹ (fig. 202-203 et 258). La vue en léger profil de l'arc n'est pas une réponse au désaxement des arcs de Septime Sévère et de Titus sur le forum romain, comme le fit le Maître du Boccace de Munich⁷²⁰. Guillaume Piqueau répond plutôt à une contrainte imposée par le sujet en montrant les deux temps forts de l'épisode biblique, le bain de Bethsabée et le regard admiratif de David devant la beauté de la jeune fille (fig. 258). Le peintre n'a pas suivi un modèle précis pour représenter l'arc de triomphe bien que l'arche centrale soit soutenue par une voûte à caissons – aux tracés grossiers – et que les piliers soient couronnés de statues, détails qui pourraient se retrouver sur un édifice romain. Il s'éloigne définitivement de toute restitution archéologique par l'absence de volute à l'avant de la clef de voûte, par la présence de piliers encastrés dans les murs au lieu des traditionnelles colonnes cannelées et par l'ajout fantaisiste de niches gothiques sur les parois de l'édifice, au-dessus desquelles sont inscrits des médaillons concaves n'accueillant aucune sculpture. L'espace destiné à l'inscription dédicatoire sur la partie centrale est remplacé par un bas-relief représentant une scène de bataille. À cela s'ajoute

⁷¹⁸ *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) et *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110). Le rapprochement a été signalé par Avril, 2003, p. 386.

⁷¹⁹ *Heures Brette* (note 493), f. 32v et 117 et *Tristan en prose* de Genève (note 416), f. 213 et 218v.

⁷²⁰ *Tite-Live de Rochechouart* (note 125), f. 51v ; voir Jacob, 2012, p. 132-133 et pl. 12.

sur la partie supérieure la présence originale d'une tourelle médiévale à deux étages. Le modèle de Bethsabée assise au bord d'une fontaine, les jambes nues par le geste des mains relevant sa robe pour ne pas la mouiller, est identique au dessin apprécié du Maître de Jean Charpentier, de l'enlumineur de la *Fleur des Histoires* pour la miniature de Suzanne et les vieillards (Français 55, f. 111v) et de Jean Colombe dans les *Heures de Louis de Laval* (f. 158), autant de peintres influencés au cours de leur carrière par Jean Fouquet⁷²¹. Le modèle, probablement inspiré d'un dessin inventé dans le milieu fouquettien et non du modèle de la jeune fille remontant sa robe pour se réchauffer visible dans le calendrier des *Très riches heures du duc de Berry*, trahit les montages effectués par Guillaume Piqueau pour recycler une image dans une nouvelle miniature.

Une intervention tardive de Guillaume Piqueau ?

Le problème de la datation des miniatures de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* de Vienne se complexifie encore avec la miniature de la confrontation entre l'armée d'Israël conduite par Joshua et celle des Amalécites menées par Amalek (f. 2v) réalisée dans le cahier du prologue et qui n'est pas abordée de front par Pächt et Thoss (fig. 259). Les médaillons et la miniature principale ont été exécutés par Guillaume Piqueau, son style pictural se reconnaissant par la façon de dessiner les visages, la ligne d'horizon élevée, le traitement des hachures croisées pour les ombres sur les vêtements et sur le sol. Certains détails qui lui sont propres se retrouvent sur d'autres miniatures du manuscrit, comme l'accumulation d'arbustes taillés en boule (f. 2v et f. 44v), les touffes d'herbes brossées par de petites touches (f. 2v et f. 50v et 112) et les dessins des cuirasses et des armures (f. 2v et f. 50v, 81 et 112). Toutefois, les personnages sont modelés avec

⁷²¹ *Heures de Jean Charpentier* (note 168), f. 45 ; *Heures à l'usage de Tours* (note 640), f. 86 ; *La Fleur des histoires* (note 582) et les *Heures de Louis de Laval* (note suivante).

plus de rondeur, les carnations sont travaillées par des contrastes marqués donnant aux visages des expressions plus prononcées. Placée dans le premier cahier, s'agit-il d'une enluminure reprise ou effectuée quelques années après le reste du programme ? Un autre élément codicologique vient appuyer cette hypothèse. La miniature ne respecte pas la mise en page adoptée pour les autres peintures réalisées par Guillaume Piqueau ou Jean Colombe. Toutes les enluminures des deux volumes occupent les deux tiers supérieur de la justification au-dessus de dix lignes de texte, la bataille entre Israël et les Amalécites étant à l'inverse peinte sur le tiers supérieur au-dessus de dix-huit lignes de texte. Dans tous les cas, elle s'ajoute aux éléments ne permettant pas d'assurer avec certitude une datation homogène pour toutes les miniatures de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*. L'hypothèse voyant Guillaume Piqueau compléter ou reprendre ce manuscrit destiné à Louis de Laval prendrait un peu plus d'épaisseur au regard du livre d'heures de ce dernier, où les campagnes d'illustrations, multiples et d'une très grande richesse, rendent extrêmement complexe son analyse et sa datation.

**LE LIVRE D'HEURES DE LOUIS DE LAVAL, PARIS, BnF, LATIN 920 (AVANT 1469 ?) –
DEBUT DES ANNEES 1470 / VERS 1475 / APRES 1480 ?)**

Un historique prestigieux

Tout au long du manuscrit, des marques de propriété et des portraits identifient Louis de Laval comme le commanditaire de ces heures à l'usage de Rome⁷²². L'ex-libris, écrit à la fin du manuscrit (f. 342v), précise qu'il fut légué à la régente Anne de France († 1522), dame de Beaujeu et duchesse de Bourbon, fille du roi de France Louis XI et de la reine Charlotte de Savoie⁷²³. Les relations de Louis de Laval avec la maison de France ont été des plus cordiales ; il entretint des liens suffisamment étroits avec la reine pour échanger quelques livres, à l'image d'une version d'un *Miroir historial* de Vincent de Beauvais que « ladite Dame emprunta de Monseigneur de Chastillon et ordonna qu'il luy feust rendu »⁷²⁴. Le livre d'heures est envoyé par son neveu, François de Laval, dit Guy XV († 1500), grand maître d'hôtel du roi de France Charles VIII en 1484⁷²⁵. La date de 1489 portée sur l'ex-libris, la dédicace à Anne et à son époux Pierre II de Beaujeu, duc de Bourbon, ainsi que la signature du nom de « Robertet » invitent à voir l'écriture de François Robertet, secrétaire du duc et de la duchesse de Bourbon⁷²⁶ (fig. 260). François

⁷²² Sur le manuscrit ; voir le catalogue des notices, cat. 29, p. 116-123. Le lecteur trouvera avec le service *Gallica* de la BnF un excellent outil permettant des zooms de très grande qualité, <<http://gallica.bnf.fr/>> (taper « latin 920 » dans l'index de recherche).

⁷²³ *Ces heures fist faire Loÿs de Laval, seigneur de Chastillon et de Comper, chevalier de l'ordre du roy et grant maistre des eaux et forestz de France, qui trespasa à Laval le XXIe. jour daoust mil CCCCLXXX et IX, en laage de soixante dix huit ans. – Et par son testament les donna à Madame Anne de France, fille du roy Louis XIe de ce nom, que Dieu absoille, et seur du roy Charles .VIIIe. de ce nom, a present regnant, duchesse de Bourbonnoys et d'Auvergne, contesse de Clermont, de Fourestz, de la Marche et de Giem, vicontesse de Carlat et de Murat, dame de Beaujeulois, etc. Et les luy a envoies le conte de Laval, grant maistre dostel de France, nepveu et heritier dudit bon chevalier, seigneur de Chastillon. Robertet*

⁷²⁴ Legaré, 2001, p. 39 et Legaré, 2004², p. 110 et 116.

⁷²⁵ Jacob, 2012, p. 84 et p. 102n155.

⁷²⁶ La signature que François Robertet appose à la fin de l'ex-libris se compare avec succès à celle (f. 311v) des *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598), tome I.

Robertet – se plaçant dans la veine de son père Jean Robertet qui rédigea l'ex-libris (f. 415) composé d'un texte et d'une partie dessinée des *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace pour Jeanne de France, duchesse de Bourbon (fig. 8) – place les chiffres « P » et « A » autour d'un blason, parti aux armes des Bourbon pour Pierre, *d'azur à 3 fleurs de lis d'or, au bâton de gueules, en brochant sur le tout* et de France pour Anne, *d'azur à 3 fleurs de lis d'or*, sur lequel est posée une couronne ducal à onze fleurons et autant de perles, et dessine sous le blason deux fleurs de chardons réunies par deux branches épineuses et modelées par un fin jeu de petites hachures⁷²⁷. Le manuscrit intègre par la suite les collections royales lors de la confiscation des biens du connétable de France, Charles, duc de Bourbon (1490-1527) par le roi de France François I^{er}. La reliure maroquin rouge à la fanfare, au chiffre du roi de France Henri IV, indique que le manuscrit est restauré à la fin

⁷²⁷ Plusieurs éléments justifient leur présence dans l'héraldique de Pierre de Beaujeu et d'Anne de France ; voir le terme « Chardon » dans la base de données *Devise - CESCO* - Les familles | Maison de Bourbon | Charles I^{er} de Bourbon, <<http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=967>> consulté le 23/01/2015. Le duc Charles I^{er}, duc de Bourbon (1401-1456) accordait une place de premier plan au chardon, utilisé comme devise dans la famille de son épouse, la duchesse Agnès, issue de la maison de Bourgogne. Un compte, daté de 1448, mentionne notamment la commande d'un chardon d'orfèvrerie par le duc ; voir Hablot (Laurent), « La ceinture ESPERANCE et les devises des ducs de Bourbon », *ESPERANCE, le mécénat religieux des ducs de Bourbon au XV^e siècle : Catalogue de l'exposition au musée municipal de Souvigny. 15 juin-11 novembre 2001*, Françoise Perrot (dir.), Souvigny : Ville de Souvigny, 2001, p. 99 (91-103). La plante épineuse prend également tout son sens à la lecture du symbolisme religieux de l'époque, notamment par le texte du *Cantique des Cantiques*, où la Vierge est comparée à un lis au milieu des épines (Ct, 2-2). S'opposant dans le texte à la pureté du lis, le chardon – notamment le chardon argenté – n'en prend pas moins une valeur positive et devient un symbole floral représentant la Vierge ; voir Freeman (Margaret B.), *La chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters*, Lausanne : Edita, 1983, p. 151, citée sur la base de données *Devise*. Enfin, Une troisième interprétation métaphorique, celle du jeu de mots – qui ne s'oppose pas aux précédentes mais la complète et l'enrichit – lui donne un sens courtois. La prononciation du mot « chardon » fait écho au « cher don », c'est-à-dire au « don » que représenta Anne d'Auvergne lors de son mariage avec Louis II, duc de Bourbon, tous deux grands-parents paternels de Charles I^{er}. Transposé et associé au « P » de Pierre de Beaujeu et au « A » d'Anne de France, le chardon / « cher don » ferait implicitement référence à la relation amoureuse du couple comme elle le faisait pour leurs ancêtres. Le chardon fait pleinement partie de l'héraldique du duc et de la duchesse de Bourbon : il apparaît sur les vitraux restaurés ou exécutés par Pierre II, sur la façade du pavillon *Anne de France*, sur le tympan sculpté en pierre provenant de la chapelle du château de Moulins ou encore sur un bas-relief en bois polychromé (*Panneau aux armes de Pierre et Anne de Beaujeu*, Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu, Inv. 95.112.1, Legs de Veauce (1995), Bas-relief, bois polychrome et doré, entre 1488 et 1503. Son origine est peut-être à remonter au grand-père de Charles, Louis « le bon », fondateur de l'ordre de Notre-Dame du chardon d'après Basnage (Jacques, sieur de Beauval), *Histoire des ordres militaires ou des chevaliers, des milices seculières & regulières de l'un & de l'autre sexe*, nouvelle édition tirée de l'abbé Giustiani, 3 vol., t. 3, Amsterdam : Pierre Brunel, 1721, p. 447-454. L'hypothèse de l'existence d'un ordre du Chardon n'est pas soutenue par Laurent Hablot ; voir Hablot, 2001, p. 97.

du XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle, avant d'intégrer par la suite les réserves de la Bibliothèque nationale de France.

Les peintres fouquettiens des *Heures de Louis de Laval* : état de la question

Les mille deux-cent-trente-quatre enluminures des *Heures de Louis de Laval*, dont cent-cinquante-sept sont en pleine page, n'ont pas manqué de susciter l'admiration et la curiosité du public et des érudits. La présence de différents peintres dans le manuscrit a été rapidement remarquée par les spécialistes qui s'y sont intéressés⁷²⁸. En 1976, François Avril mentionne une première fois le manuscrit, signalant une parenté stylistique entre la main fouquettienne de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* et certains feuillets des *Heures de Louis de Laval*⁷²⁹. En 1980, le livre d'heures fait l'objet d'une étude approfondie de Claude Schaefer qui, devant la complexité de l'ouvrage, suppose plusieurs campagnes d'illustration et repère jusqu'à six types de mises en page orchestrées sous la gouverne de Jean Colombe⁷³⁰. En 1993, François Avril porte un regard approfondi sur le manuscrit et tente de définir précisément les interventions des différents peintres. Il envisage plusieurs « additions successives » par « une équipe d'artistes » pour venir à bout du vaste programme iconographique de ce livre d'heures⁷³¹. La partie la plus ancienne correspond, pour l'auteur, des péricopes (f. 30) à la Passion de saint Jean (f. 342), et est datable des années 1470-1475⁷³². Deux enlumineurs concentrent leurs efforts sur les miniatures en pleine page des différentes sections du livre d'heures et

⁷²⁸ Mély (Fernand de), *Les primitifs et leurs signatures : les miniaturistes*, Paris : P. Geuthner, 1913, p. 403 (398-408) et Leroquais (Victor), *Les Livres d'Heures manuscrits de la bibliothèque nationale*, 4 vol., t. 1, Paris : 1927, p. 28.

⁷²⁹ Avril, 1976, p. 331.

⁷³⁰ Schaefer (Claude), « Nouvelles observations au sujet des heures de Louis de Laval », *Arts de l'Ouest*, 1980, p. 33-68.

⁷³¹ Avril et Reynaud, 1993, cat. 179, p. 328-332.

⁷³² La datation est proposée à deux reprises ; voir Avril, 2003, cat. 52, p. 388-394 et Avril, Hermant et Bibolet, 2007, cat. 38, p. 170-172.

sur celles peintes dans les marges gouttière : celui que l'on appelle alors le Maître du missel de Yale (Guillaume Piqueau) et Jean Colombe. Pour François Avril, le premier respecte le plan de mise en page prévu à l'origine consistant à intégrer dans la miniature deux à trois lignes de texte sous la forme d'un panonceau placé dans l'image (f. 50, 300v, recto des f. 302-307, verso des f. 308-311 et f. 312). Jean Colombe consacre l'ensemble du feuillet à la peinture en éliminant le début du texte des prières, qu'il recopie ensuite, en lettres capitales *all'antica*, sur la base d'un cadre architectural richement travaillé. L'ensemble de cette première campagne d'illustrations est placé dans les mêmes années que l'*Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, ouvrage traditionnellement daté vers 1472, et les *Passages d'Outremer*, daté vers 1474-1475⁷³³. Pour François Avril, un deuxième temps fort, « très peu de temps après l'achèvement » de la partie primitive, voit l'ajout du cycle des sibylles (f. 17-28v) où le travail a été partagé entre Jean Colombe et un « enlumineur de plus haute volée, héritier de l'art et du talent de Jean Fouquet », concentrant ses interventions sur les visages⁷³⁴. Dix ans plus tard, en 2003, ce deuxième temps fort est placé dans la continuité de la première campagne⁷³⁵. Selon François Avril, l'artiste fouquettien retouche certains visages du Christ dans la Vierge à l'Enfant (f. 44v), le Christ bénissant (f. 253), l'incrédulité de saint Thomas (f. 266v ; où il reprend la tête, le buste et le bras du Christ), le *Noli me tangere* (f. 287v) et le Jugement dernier (f. 335). Il est encore désigné comme étant peut-être l'auteur des miniatures de Matthieu (f. 35) et Marc (f. 37v). En 2003, François Avril lui ajoute la miniature du voile de Véronique (f. 295v) et redonne les deux évangélistes à Jean Colombe⁷³⁶. Dans la notice de 1993, le

⁷³³ *Les passages d'Outremer* (note 680) ; voir dernièrement Jacob, 2012, p. 26, 29-30, 50, 52, 54, 84, 96, 102, 164, 190, 241 et 267.

⁷³⁴ Avril et Reynaud, 1993, p. 329.

⁷³⁵ C'est du moins ce que laisse croire les passages suivants : « Mais, désormais, il [Jean Colombe] peut se permettre d'associer à ses travaux deux enlumineurs probablement formés dans l'atelier du maître tourangeau » et encore : « le deuxième enlumineur que Colombe s'était adjoint dans la campagne des années 1470 » ; voir Avril, 2003, p. 390.

⁷³⁶ *Ibid.*

style pictural de la décoration secondaire de la première campagne et l'imprégnation forte de Jean Fouquet dans l'œuvre du Maître du missel de Yale (Guillaume Piqueau) et dans celle de Jean Colombe invitent l'auteur à envisager un programme dirigé sous la tutelle du Maître du missel de Yale (Guillaume Piqueau), peut-être à Tours même⁷³⁷. Toutefois, en 2003, il souligne la « part limitée dans l'illustration des Heures de Louis de Laval du Maître du missel de Yale, où il s'est cantonné aux peintures des suffrages des saints », attribuant de façon implicite l'organisation du travail à Jean Colombe qui se serait adjoint divers collaborateurs⁷³⁸. Un quatrième peintre, lui aussi d'obédience fouquettienne, réalise le portrait de Louis de Laval au feuillet 51. Toutefois, l'aspect vieilli du modèle amène François Avril à placer sa réalisation une dizaine d'années plus tard, après 1480, lors d'une nouvelle grande campagne d'illustrations⁷³⁹. En effet, au cours des années 1480, il fut décidé d'intégrer au début du manuscrit cinq miniatures en pleine page réalisées par Jean Colombe, peignant la Création (f. 2v-4v) et un cycle d'illustrations bibliques de la Genèse à l'histoire de Daniel dans la marge inférieure des feuillets (f. 5-16v et 30v-341v). Les miniatures s'accompagnent, dans la marge supérieure, d'une inscription à l'encre rouge sur un fond doré décrivant la scène biblique peinte et, dans les marges couture, d'anges et d'êtres fantastiques sur un fond or. F. Avril indique que les espaces vides de texte ont également été ornés de portraits à mi-corps (f. 34v, 37, 44, 78, 93v, 95v, 97v, 104, 107, 122, 131 et 153v) ou, à partir du feuillet 252v, de miniatures peintes dans un encadrement architectural à pleine page⁷⁴⁰. Les miniatures sont attribuées en grande partie à Jean Colombe, associé à plusieurs artistes dont un assistant du « Maître du Bréviaire Monypenny ». Le chercheur français envisageait une seconde intervention

⁷³⁷ Avril, 1993, p. 328.

⁷³⁸ Avril, 2003, p. 390.

⁷³⁹ La datation est proposée en 2003 (p. 388) et en 2007 (p. 170).

⁷⁴⁰ Les scènes bibliques sont montrées dans un encadrement architectural à pleine page, la description de la légende, rédigée à l'encre rouge sur fond or, étant cette fois-ci placée dans la marge inférieure. Les quelques lignes terminant la section du texte précédent, effacées par la peinture en pleine page, ont été replacées dans la marge supérieure par une écriture sur fond or.

du peintre aux visages fouquettiens pour le Christ bénissant du feuillet 44 mais, en 2003, l'exécution de la miniature semble rattachée à la première campagne⁷⁴¹.

Un regard nouveau sur les *Heures de Louis de Laval*

Les différentes campagnes des miniatures, la profusion des images et les nombreux portraits peints nous indiquent que le commanditaire a accordé un intérêt considérable à l'illustration de son livre d'heures. Le don qu'il en fit à Anne de France, fille aînée de Charlotte de Savoie et du roi Louis XI, souligne l'importance qu'il lui octroyait. Soucieux de la qualité de sa réalisation, Louis de Laval a enrichi le manuscrit de miniatures de grand prix exécutées en plusieurs campagnes par des enlumineurs issus des ateliers les plus renommés de l'époque. Le seigneur de Châtillon, bibliophile et mécène avéré, se fit probablement extrêmement exigeant et pressant auprès des artistes sollicités pour obtenir un résultat remarquable. Ainsi, Guillaume Piqueau exécutent des peintures qui se placent parmi les meilleurs travaux réalisés au cours de sa carrière. Les différentes analyses des *Heures de Louis de Laval* rédigées par François Avril sont aujourd'hui unanimement admises et ne souffrent d'aucune contestation. Il reste qu'à la lecture de ses études successives, et au risque de rendre la situation un peu plus complexe, plusieurs questions seront posées ici. Elles n'amènent pas systématiquement de réponses mais ouvrent de nouvelles perspectives et offrent des points de vue inédits. La collaboration du berruyer Jean Colombe et d'artistes tourangeaux nous conduit à s'interroger sur le lieu d'exécution des miniatures. La composition du calendrier des *Heures de Laval* n'est pas expressément mentionnée dans les notices de 1993, 2003 ni

⁷⁴¹ François Avril indique dans la notice porter son attention sur « les miniatures de la première campagne », or, quelques lignes plus loin, l'auteur mentionne la miniature de *La Sainte Face* (f. 44), ce qui la rattache implicitement à la campagne du début des années 1470 ; voir Avril, 2003, p. 388-390.

dans celle liée à l'exposition des *Très riches heures de Champagne* de 2007. Les feuillets contiennent pourtant un riche vocabulaire héraldique qui se déploie ensuite tout au long du manuscrit et contredit quelque peu la datation actuellement établie. La participation de Guillaume Piqueau, réduite aux suffrages des saints, son style pictural et sa possible collaboration avec un enlumineur du groupe Montluçon posent plusieurs problèmes. La participation d'un disciple de Jean Fouquet sur les visages du Christ et des sibylles, personnalité hautement qualifiée et ayant assimilé en profondeur l'art de son maître, sera ici abondamment discutée, faisant l'objet de rapprochements avec d'autres manuscrits. La présence de ce peintre, que nous dénommerons le « Maître des visages des Sibylles » est troublante : à quel moment et dans quelle mesure est-il chargé de reprendre ou de compléter les miniatures de Jean Colombe ? La somptueuse intervention sur le portrait de Louis de Laval (f. 51) par une main fouquettienne de grand talent retiendra également toute notre attention.

Entre Bourges et Tours ?

Louis de Laval semble avoir repensé la structure de son livre d'heures à plusieurs reprises. Il reste difficile d'invoquer les raisons précises de ces remaniements : promotion obtenue à la cour du roi de France, nomination au sein de l'ordre de Saint-Michel, reprise du livre d'heures lors d'un séjour du commanditaire dans la ville de Tours ou faisant suite à des commandes passées à Jean Colombe, vœux de piété ? Autant d'occasions qui peuvent justifier les différentes campagnes d'illustrations du manuscrit. Dans tous les cas, l'intervention d'artistes formés par Jean Fouquet répond vraisemblablement à une demande expresse du commanditaire, payant un prix supplémentaire pour le travail de peintres issus de l'atelier le plus réputé de l'époque. La ville de Tours jouit alors d'un

prestige artistique grandissant que l'exposition *Tours 1500. Capitale des arts*, tenue en 2012, a mis en lumière⁷⁴². La participation de peintres appartenant à l'atelier de Jean Colombe mais aussi à celui de Jean Fouquet lors de la première campagne d'illustrations des *Heures de Laval* pose la question de son lieu d'exécution. Il est tout à fait possible que le livre d'heures ait voyagé entre Bourges et Tours et que Jean Colombe ait servi de relais entre le milieu berrichon et l'atelier tourangeau de Jean Fouquet. La formation de Jean Colombe est mal connue et rien ne permet d'affirmer que le peintre ait effectué une partie de son apprentissage auprès de Jean Fouquet. Toutefois, de nombreux liens unissent les deux hommes. Comme le souligne François Avril, l'enlumineur « devait probablement fréquenter Tours, ville de résidence de la cour et plus propice à l'obtention d'intéressantes commandes »⁷⁴³. Par ailleurs, les relations artistiques établies entre Jean Colombe et Jean Fouquet s'enrichissent de celles tissées par le sculpteur Michel Colombe, le frère de Jean qui, vers 1474, travaille avec le peintre tourangeau sur les patrons du projet inachevé du tombeau de Louis XI à Notre-Dame-de-Cléry⁷⁴⁴. Les connexions entre Jean Colombe et la ville de Tours se devinent aussi par l'épouse du roi Louis XI, Charlotte de Savoie, l'une de ses principales commanditaires, alors que leur fille Anne de France fut la destinataire d'un manuscrit dont il eut la charge⁷⁴⁵. Un voyage de Jean Colombe à Tours, vers 1465-1470, peut lui avoir permis, comme l'a suggéré Marie Jacob, d'achever les *Heures Raguier (?) – Robertet*, débutées quelques années plus tôt par Jean Fouquet⁷⁴⁶. Les compositions de ce manuscrit vont considérablement influencer le travail de Jean Colombe qui, au cours des années 1470, s'inspire

⁷⁴² *Tours 1500, Capitale des arts*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 17 mars – 17 juin 2012 et catalogue d'exposition (note 18).

⁷⁴³ Avril, 2003, p. 386.

⁷⁴⁴ Giraudet, 1885, p. 76, n° 4 et Avril, 2003, p. 420, n° 10. Des copies du XVII^e siècle sont faites par Dufourny pour Gaignières ; voir Paris, BnF, Français 20685, p. 615 et Français 32511, f. 346v et Avril, 2003, p. 386.

⁷⁴⁵ Sur la bibliothèque de Charlotte de Savoie, voir Legaré, 2001, 2004¹, 2004² et 2016.

⁷⁴⁶ *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110). L'auteur précise également que Jean Fouquet s'est probablement rendu à Bourges, la ville de Jean Colombe, au cours de sa carrière. Ce voyage put être également propice à une rencontre avec le berruyer ; voir Jacob, 2012, p. 28, 38 et p. 45n38.

abondamment de celles-ci⁷⁴⁷. De surcroît, la connaissance du répertoire iconographique fouquettien par le berruyer ne se réduit pas aux seules *Heures Raguier (?) – Robertet*. Les miniatures de *La Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* et celles d'un *Livre d'heures à l'usage de Rome* conservé à la bibliothèque de l'Arsenal indiquent qu'il connaissait d'autres compositions en vogue dans l'atelier tourangeau⁷⁴⁸. Si l'Annonciation (f. 53) du livre d'heures de l'Arsenal dérive de la version peinte dans les *Heures Raguier (?) – Robertet*, la miniature de la descente de Croix (f. 123v) s'appuie sur la mise en page des *Heures d'Étienne Chevalier*. Jean Colombe dégage le corps du Christ sur le fond du ciel au centre de l'image, reprend le motif de l'échelle posée sur la croix, celui de la Vierge aux bras tendus afin de recueillir le corps inanimé de son Fils et copie le dessin des hommes utilisant des linges pour descendre et déposer son corps⁷⁴⁹. La miniature de l'office des morts (f. 196v) est une copie à l'identique de celle peinte autour des années 1450-1455 par (un proche de ?) Jean Fouquet dans les *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon*⁷⁵⁰ (fig. 261-262). Plusieurs des miniatures en pleine page des *Heures de Laval* font également penser que le peintre de Bourges avait accès à un panel assez large des dessins conservés dans l'atelier fouquettien. Nous l'avons vu, le dessin de la Bethsabée agenouillée auprès d'une fontaine et remontant sa robe est commun à plusieurs enlumineurs ayant bien connu la peinture de Jean Fouquet⁷⁵¹ (fig. 258 et 263). Le modèle du gouverneur romain se déchirant la chemise à deux mains dans la miniature du Christ devant Pilate (f. 104v) des *Heures de Laval* se retrouve par deux fois dans l'œuvre du

⁷⁴⁷ *Ibid.* et Avril, 2003, p. 253-256, 388 et p. 390.

⁷⁴⁸ *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* (note 576) et Jean Colombe (et atelier), *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 434, fin 1480 – début 1490.

⁷⁴⁹ Elle apparaît encore dans une version de *La Fleur des Histoires* (note 582 ; Français 56, f. 56), manuscrit peint par un artiste ayant visiblement eu un large accès aux compositions de l'atelier de Jean Fouquet. Sur la descente de Croix des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13), voir Reynaud, 2006, cat. 19, p. 98-103.

⁷⁵⁰ *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon* (note 513), f. 20. Les deux modèles s'apparentent au convoi funèbre peint dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) et à celui réalisé par un émule de Fouquet dans un *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (note 454), f. 106v, Scène de funérailles ; voir Avril, 2003, cat. 21, p. 175-181 et, en complément, Reynaud, 2006, cat. 26, p. 128-131.

⁷⁵¹ Voir p. 286.

Maître du Boccace de Munich qui l'utilise pour la miniature de David apprenant la mort de Saül (f. 135v) des *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* et pour signifier la douleur de David apprenant la mort d'Absalon (f. 121) des *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt*⁷⁵². L'achèvement par Jean Colombe des *Heures Ragulier* (?) – *Robertet* commencées par Jean Fouquet, les abondants emprunts iconographiques au répertoire du grand peintre tourangeau, les rapports professionnels établis avec l'atelier de Fouquet et ses liens évidents avec la ville de Tours ne sont pas les uniques preuves des contacts du berruyer avec l'atelier de Jean Fouquet. Le pivot entre Jean Colombe et le milieu fouquettien se trouve en la personne de Guillaume Piqueau avec lequel il coopère à plusieurs reprises tout au long de sa carrière et au moins par deux fois pour Louis de Laval. Leur collaboration souligne un peu plus les échanges entre le milieu pictural de Bourges dominé par Jean Colombe et celui de Tours stimulé par l'œuvre de Jean Fouquet.

Un héraldique et des portraits du commanditaire qui posent problème

La datation de la première campagne des *Heures de Louis de Laval* peut poser problème si l'on prend en considération la mise en scène des armoiries peintes dans le manuscrit. Le collier de l'ordre de Saint-Michel n'entoure pas les armes du commanditaire dans le calendrier (f. 5), ni dans celles peintes sur les feuillets suivants sous la forme d'un léopard qui montre, sur un tissu flottant noué au cou, les armes *d'or à la croix de gueules chargée de cinq coquilles d'argent et cantonnée de seize alérions d'azur à la bordure de sable besantée d'argent* (fig. 263 et 264). L'animal porte encore, sur un blason suspendu au cou, les armes de Chateaubriand, *de gueules à trois fleurs de*

⁷⁵² *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598) et *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt* (note 521), reproductions dans Avril, 2003, p. 318 et p. 332.

lis d'or (verso des f. 5 à 16)⁷⁵³. Le félin et les éléments héraldiques apparaissent de nouveau en pleine page au feuillet 29v, sans que soit introduit le collier de l'ordre de Saint-Michel. Il est également absent de la miniature montrant Louis de Laval agenouillé en prière (f. 51) où les armes du commanditaire sont peintes sur le tissu du prie-Dieu⁷⁵⁴ (fig. 284). Le collier n'entoure pas les armes sur le soubassement des cadres architecturaux de la première campagne (f. 154, 318v, 319 et 329), sur le tympan du château de David (f. 158) et sur le dessus-de-porte du suffrage de saint Vincent (f. 297v). On peut encore s'étonner de la représentation commémorative anticipée dans la miniature peinte par Jean Colombe du tombeau de Louis de Laval (f. 334v), où le commanditaire apparaît sous les traits d'un homme plus jeune de trente à quarante ans (fig. 265). Le seigneur de Châtillon est montré nu et agenouillé devant sa propre sépulture, priant pour son salut face à une miniature en pleine page représentant le Jugement dernier (f. 335). Une fois de plus, le collier de l'ordre de Saint-Michel n'apparaît pas dans l'impressionnante mise en scène héraldique développée dans la miniature où les armes du commanditaire sont peintes à quinze reprises, l'épithète du tombeau indiquant que « Ci repose messire Loys de Laval chevalier en son viven seigneur de châtillon et de G(ael ?) »⁷⁵⁵.

Par ailleurs, sept portraits représentant Louis de Laval apparaissent dans les marges gouttière de la première campagne. Le commanditaire est montré en jeune homme (f. 43v), à un âge mûr (f. 46) et à cinq reprises à un âge avancé (f. 45, 104, 129v, 189 et

⁷⁵³ La présence marquée des armes de Chateaubriand pourrait ici surprendre car Louis de Laval n'a jamais eu de droit sur la gestion de la baronnie. Leur mise en scène vient peut-être appuyer les revendications du frère de Louis, Guy XIV de Laval (1406-1486) qui, par son mariage avec Françoise de Dinan, Dame de Chateaubriand et héritière des terres, pouvait prétendre à voir ses enfants en assurer la gestion. Le fils de Guy XIV de Laval et Françoise de Dinan, François de Laval, baron de Chateaubriand (1464-1503) héritera des terres de Chateaubriand.

⁷⁵⁴ Le collier de l'ordre est peint au cou du seigneur de Châtillon mais, nous le verrons, il a probablement été ajouté au moment de l'exécution du portrait.

⁷⁵⁵ D'après le prologue de la copie du *Romuléon* destiné à Louis Malet de Gravelle (Paris, BnF, Français 364, f. 13), Sébastien Mamerot dédie la traduction du *Romuléon* à Louis de Laval, « seigneur de Châtillon et de Gaël » (manuscrit aujourd'hui perdu). Gaël est une commune d'Ille-et-Vilaine (Bretagne).

294). À l'exception du second portrait (f. 46), Louis de Laval porte toujours un collier mais rien ne permet de confirmer qu'il s'agisse de celui de l'ordre de Saint-Michel (fig. 266). De surcroît, à une date indéterminée, les cinq portraits d'âge avancé ont été repris par un ou plusieurs peintres pour copier le modèle du visage exécuté dans la miniature en pleine page de Louis de Laval agenouillé en prière (f. 51), enluminure réalisée après la première campagne⁷⁵⁶ (fig. 266). Ainsi, à l'exception notable des miniatures exécutées par Guillaume Piqueau, celles rattachées à la première campagne d'illustrations définie par François Avril ne portent jamais le collier de l'ordre⁷⁵⁷. Il est également troublant de constater que la mise en scène des armoiries avec le collier de l'ordre de Saint-Michel soit inexistante dans le travail de Jean Colombe alors qu'elle s'impose avec force dans les miniatures peintes par Guillaume Piqueau. À l'image des armoiries peintes dans *l'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, Louis de Laval aurait-il jugé secondaire de mettre en avant sa nomination parmi les quinze premiers chevaliers de l'ordre de Saint-Michel dans ses armoiries ? Toutefois, nous avons vu que des arguments s'opposent à cette idée. Par ailleurs, elles abondent dans les miniatures peintes par Guillaume Piqueau et pendant la campagne des années 1480. L'absence du collier de l'ordre de Saint-Michel sur les miniatures de la première campagne s'opposerait à l'hypothèse d'un manuscrit commencé après la nomination de Louis de Laval comme chevalier de l'ordre de Saint-Michel en 1469. Faut-il croire que le manuscrit a connu une

⁷⁵⁶ Deux autres éléments iconographiques restent inexplicables : la présence d'un jeune homme, agenouillé en prière, en retrait de Louis de Laval (f. 104) est singulière, aucune descendance n'étant connue pour le seigneur de Châtillon. La jeune demoiselle, agenouillée en prière devant saint Vincent diacre dans la marge gouttière du feuillet 298 est tout aussi mystérieuse.

⁷⁵⁷ Le collier, s'il n'est pas peint par Guillaume Piqueau autour des armes du feuillet 305, entoure celles des feuillets 50, 300v, 302 et était prévu dans la marge inférieure du feuillet 312v. Le peintre fait encore référence à l'ordre de Saint-Michel au feuillet 308v en peignant des coquilles Saint-Jacques reliées par des aiguillettes sur le soubassement du cadre, reprenant par là même une idée de Jean Fouquet qui peignit le mollusque dans l'exemplaire des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* destiné au roi Louis XI (note 213). Remarquons qu'une miniature de la seconde campagne d'illustrations ne reprend pas non plus le collier (f. 316). Le modèle est identique à celui peint par Guillaume Piqueau au feuillet 305 : s'agit-il d'une copie du cadre de la miniature par le peintre ?

version primitive, avant 1469, dont le degré d'aboutissement nous serait aujourd'hui impossible à définir ?

Guillaume Piqueau dans les *Heures de Louis de Laval* : vers 1475-1480 ?

Les miniatures réalisées par Guillaume Piqueau dans les *Heures de Louis de Laval* font partie des plus belles enluminures que l'artiste ait été amené à peindre au cours de sa carrière. Les compositions, fortement inspirées des dessins de Jean Fouquet, montrent un équilibre qui n'est pas rompu par le goût des montages et des modifications, parfois intempestifs, du peintre. Elles sont au contraire mises en valeur par un coloris savamment agencé et une finition dans les détails plus poussée qu'à l'accoutumée. En 1993, François Avril fut tenté de dater les miniatures de Guillaume Piqueau du début des années 1470, lors de la première intervention de Jean Colombe, car le peintre respecte le plan de mise en page prévu à l'origine consistant à introduire les premières lignes de texte au sein de la miniature⁷⁵⁸. Toutefois, plusieurs éléments s'opposent à cette hypothèse. La technique picturale développée par Guillaume Piqueau montre un artiste au style plus abouti que celui développé au début des années 1470⁷⁵⁹. Le dessin est plus souple et rond, moins graphique. Le modelé des visages est travaillé avec davantage d'intensité, le peintre utilisant une large palette de couleurs pour donner du volume aux personnages et détailler les carnations des visages. Les corps ont pris de l'épaisseur, les drapés sont lourds et travaillés par des hachures au trait noir et par la couleur or. Les transitions entre chaque plan sont également plus subtiles. Les miniatures se placent de façon harmonieuse, dans

⁷⁵⁸ Avril et Reynaud, 1993, p. 328.

⁷⁵⁹ La production la plus ancienne, datable de la fin des années 1460 et du début des années 1470, correspond aux *Tristan en prose* de New-York (note 406) et Paris (note 416), aux *Livre d'heures à l'usage de Troyes* (note 471), *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (note 460) et *Heures d'Olivier de Coëtivy* (?) (note 449).

la carrière de l'artiste, au plus tôt au milieu des années 1470, période de sa maturité. Par ailleurs, celles-ci se trouvent sur des cahiers indépendants du livre d'heures : il peint les armes du commanditaire sur un bi-feuillet inséré dans le manuscrit et les miniatures des suffrages sur deux cahiers successifs de huit et six feuillets. Ces indices, liés à l'absence du collier de Saint-Michel sur les miniatures peintes par Jean Colombe et au style pictural avancé du peintre, conduisent à penser que Guillaume Piqueau est intervenu dans la seconde moitié des années 1470, entre les deux campagnes dirigées par Jean Colombe. L'enlumineur a-t-il directement collaboré avec celui-ci ? Les multiples collaborations entre les deux hommes soutiendraient cette hypothèse ; cela supposerait une intervention intermédiaire de la part du berrichon entre celle menée au début des années 1470 et la vaste campagne des années 1480.

Une intervention restreinte aux armoiries et à quelques suffrages

La main de Guillaume Piqueau apparaît une première fois sur les armes de Louis de Laval placées au recto d'un bi-feuillet inséré en tête des heures de la Vierge (fig. 267). La miniature est le fruit d'une collaboration entre Guillaume Piqueau, auteur de la composition héraldique, et un artiste du groupe Montluçon pour le cadre architectural. Ce dernier délimite la miniature de Piqueau par deux colonnes de marbre monolithes serties de rinceaux dorés, couronnées de statues placées sous une niche gothique. Le travail de Guillaume Piqueau précède celui du membre du groupe Montluçon si l'on en juge par la couche de peinture ocre que ce dernier a appliquée par-dessus l'or du fin liseré entourant la miniature. Toutefois, le cadre ornemental ne fut pas forcément peint lors d'une campagne ultérieure car Guillaume Piqueau tire profit du motif des colonnes marbrées serties d'or pour ses propres miniatures (f. 300v, 306 et 307). La participation de

l'enlumineur du groupe Montluçon, qui se restreint au cadre des armoiries, reste mystérieuse. Sa main n'apparaît pas dans la campagne des années 1480, ce qui conforterait l'hypothèse d'une intervention intermédiaire de Guillaume Piqueau entre les deux grandes campagnes d'illustrations. Issu du milieu artistique de Bourges, il reprendra des mises en page du manuscrit de Laval, notamment celles peintes dans les cahiers contenant le cycle des sibylles, déjà peint ou en cours de réalisation au moment de sa petite intervention⁷⁶⁰. Le décor des armoiries occupe le feuillet entier, la miniature en pleine page soulignant l'importance accordée à ce signe de distinction sociale. Son emplacement accentue la portée symbolique de cette peinture au sein du programme iconographique. Elle précède la vue en diptyque (f. 50v-51) de la Vierge à l'Enfant faisant face à Louis de Laval agenouillé en prière (fig. 283 et 284). Guillaume Piqueau a eu par le passé l'occasion de pratiquer la peinture héraldique avec les armoiries peintes dans les marges gouttière et inférieure de l'Annonciation (f. 35) des *Heures Coëtivy (?)* et par celles de Louis de Laval développées à pleine page dans l'exemplaire de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*⁷⁶¹ (fig. 106 et 256). La présentation des armoiries sur un feuillet entier précédant une vue en diptyque avec le commanditaire face à la Vierge à l'Enfant fut appréciée de Jean Fouquet, qui applique ce principe dès 1455 dans les *Heures de Simon de Varye* (f. 1-2)⁷⁶². La présentation des armes de Louis de Laval prend place sur un sol herbeux, avec en toile de fond un drap d'honneur tenu par deux

⁷⁶⁰ *Heures de Chappes*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 438, vers 1490 ; sur l'enlumineur et le manuscrit, voir Avril et Reynaud, 1993, p. 338-342.

⁷⁶¹ *Heures d'Olivier de Coëtivy (?)* (note 449) et *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* (note 19).

⁷⁶² Le prototype d'une vue en diptyque est à rechercher dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) avec la miniature d'Étienne Chevalier présenté par saint Étienne à la Vierge à l'Enfant. Le principe d'une page héraldique précédant deux feuillets enluminés se retrouve dans les *Heures de Simon de Varye* (note 202) où les attributs héraldiques du commanditaire encadrent le diptyque de dévotion. Sur les reprises par les disciples de Fouquet de ce principe de composition ; voir Avril et Reynaud, 1993, p. 294-295 et 328 ; Avril (François), « Un nouveau manuscrit de Jean Bourdichon : Les Heures de Charles de Martigny, évêque d'Elne », *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, éd. Jeffrey F. Hamburger et Anne S. Korteweg (éds.), Londres : Harvey Miller Publishers, 2006, p. 46-47 (45-57) et *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 17, p. 78-79 (notice de François Avril).

putti ailés et dorés, représentés devant un fond abstrait de couleur bleue décoré de motifs couleur or. La tenture est ornée des lettres « R » et « E » liées par un entrelacs dont la signification reste énigmatique. Deux lions lampassés de gueules supportent l'écu de Louis de Laval entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel. Admis, avec son frère André de Lohéac, au sein de la première promotion de quinze chevaliers, la forme est définie à l'article 3 comme « un collier d'or fait à coquilles lacées l'une avec l'autre, d'un double las, assises sur chainetes ou mailles d'or, au milieu duquel sur un roc aura un image d'or de monsieur saint Michel, qui reviendra pendant sur la poitrine »⁷⁶³. Le médaillon, qui représente l'archange terrassant le dragon, se réduit ici à une sorte de coquille supplémentaire suspendue au collier. L'écu et le collier sont timbrés d'un heaume d'argent serti sur sa base d'une ceinture dorée ornée de pierres précieuses. Le heaume est coiffé d'un tortil d'or et de gueules d'où partent des lambrequins d'azur, un cimier couronnant le tout d'un léopard lampassé de gueules dans un vol d'hermine.

À l'exception de celle représentant les armes de Louis de Laval, les miniatures peintes par Guillaume Piqueau se concentrent dans la partie consacrée aux suffrages. L'organisation de cette partie du livre d'heures est atypique et trahit peut-être un remaniement au cours des différentes campagnes d'illustrations. En effet, les suffrages proposent une première série avec Dieu, l'archange Michel, Jean-Baptiste puis les apôtres, les martyrs, les confesseurs et les vierges. La messe de saint Grégoire (f. 294) et la prière à sainte Véronique (f. 296v) sont placées à leur suite. Une deuxième série de suffrages, plus personnalisée, reprend ensuite. Elle respecte l'ordre classique des martyrs, confesseurs et prélats, à l'exception des saints Charlemagne et Yves, puis des vierges. Les miniatures de Guillaume Piqueau appartiennent à ce second bloc de suffrages, intercalées

⁷⁶³ La description est donnée à l'article III des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213), f. 3-3v ; voir Vatout, 1845, p. 355.

au milieu de celles exécutées par Jean Colombe⁷⁶⁴. Elles se concentrent sur deux cahiers successifs où aucune miniature en pleine page de Jean Colombe n'apparaît, élément codicologique qui appuierait l'hypothèse d'une intervention de Guillaume Piqueau lors d'un réagencement des suffrages, à une date indéterminée (en collaboration avec Colombe ?).

L'originalité de certains suffrages, qu'ils aient été illustrés par Jean Colombe ou Guillaume Piqueau, n'a pas été suffisamment soulignée. En effet, l'iconographie est parfois inhabituelle avec un sujet principal ne reprenant pas les représentations les plus traditionnelles. Le commanditaire ou un proche travaillant à son service, tel Sébastien Mamerot, aurait pu imposer à l'enlumineur quelques-uns de ces choix atypiques, en s'appuyant notamment sur les récits offerts par *La légende dorée*, principale source textuelle où sont relatés les événements imagés dans le livre d'heures. Au feuillet 257, Jean Colombe réalise une miniature exceptionnelle de la victoire de Pierre sur Simon le Magicien, représentant la chute de ce dernier après avoir volé dans les airs avec l'aide de Satan⁷⁶⁵. S'inspirant de la vue de Paris réalisée par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* pour la miniature du doigt de Dieu protégeant les fidèles contre les démons, le peintre propose une vue lointaine de la ville de Bourges⁷⁶⁶. Le berruyer fait à nouveau référence au chef-d'œuvre de Fouquet dans le suffrage de sainte Marguerite (f. 289v), illustrant la rencontre champêtre entre la jeune bergère et le préfet Olibrius, choix retenu par le tourangeau⁷⁶⁷. Pour la miniature de saint Jean (f. 259v), Jean Colombe illustre l'épisode où l'évangéliste serait entré vivant dans une fosse creusée par de jeunes

⁷⁶⁴ Les trois premières (f. 297v, saint Vincent, f. 298v, saint Julien l'hospitalier et f. 299v, saint Adrien) et les six dernières (f. 314, sainte Agathe, f. 315, sainte Suzanne, f. 316, sainte Geneviève, f. 317v, sainte Marthe, f. 319, sainte Radegonde et f. 320, Tous les saints).

⁷⁶⁵ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. française sous la dir. d'Alain Boureau avec M. Goulet, Paris : Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade, 504), chap. LXXXIX, Saint Pierre, apôtre.

⁷⁶⁶ Reynaud, 2006, n° 20, p. 104-107.

⁷⁶⁷ Nicole Reynaud indique que le thème garde une certaine renommée dans la peinture de la vallée de la Loire, voir Reynaud, 2006, n° 44, p. 208-211.

disciples⁷⁶⁸. La miniature dédiée à l'évangéliste Matthieu (f. 262) montre le saint attaché à une corde et traîné hors d'une église après avoir été tué « traîtreusement devant l'autel d'un coup d'épée dans le dos », le sang de la blessure coulant sur le sol⁷⁶⁹. L'épisode de l'élection de saint Matthias (f. 270) est préféré à la représentation plus commune de son martyre⁷⁷⁰. Saint Ambroise, qui écrit parfois sous l'inspiration de la colombe du Saint-Esprit, peut être accompagné d'un bœuf, discrète allusion iconographique à son commentaire de l'Évangile de Luc. Au feuillet 304, il est étonnamment assisté par un ange en dalmatique dorée lui présentant un livre ouvert, figure qui évoque traditionnellement le symbole de l'évangéliste Matthieu. Dans la miniature de saint Hubert (f. 305), Guillaume Piqueau délaisse l'image classique du saint figuré en chasseur, discrètement rappelée par un cor de chasse placé dans sa main gauche et par un chien de chasse assis à ses côtés, et lui préfère celle de l'évêque, fonction qu'il occupa à Tongres, Maastricht puis Liège dans le premier quart du VII^e siècle. Dans la miniature de saint Jérôme (f. 308v), l'enlumineur s'appuie sur l'épisode du saint puni par le tribunal céleste pour avoir préféré la lecture de Cicéron à celle des Écritures en lieu et place des scènes plus traditionnelles de la pénitence au désert, de la traduction de la Bible ou en docteur de l'Église⁷⁷¹ (fig. 268).

⁷⁶⁸ *La Légende dorée*, *op. cit.* note 765, chap. IX, Saint Jean. Apôtre et évangéliste. Sur les sources textuelles de saint Jean descendant au tombeau, voir Papaconstantinou (Arietta), « La manne de saint Jean. À propos d'un ensemble de cuillers inscrites », *Revue des études byzantines*, 59 (2001), p. 239-246.

⁷⁶⁹ Réau (Louis), *Iconographie de l'art chrétien : Iconographie des saints*, 3 vol, t. 2, Paris : Presses universitaires de France, 1958, p. 931. Sur le martyre de saint Matthieu, voir *La Légende dorée*, *op. cit.* note 765, Saint Matthieu. Apôtre et évangéliste. Je remercie Mme Claudia Rabel d'avoir partagé avec moi ses impressions sur cette iconographie singulière. Selon Mme Rabel, il peut aussi y avoir contamination, voire confusion, avec le martyre de saint Marc arraché à l'autel et traîné, la corde au cou dans les rues d'Alexandrie ; courriel du 31 mars 2015. Voir également Réau, 1958, p. 869 et suivantes. Si l'hypothèse se révèle exacte, elle viendrait fragiliser l'idée d'un programme iconographique défini par un proche de Louis de Laval.

⁷⁷⁰ *La Légende dorée*, *op. cit.* note 765, chap. XLV, Saint Matthias, apôtre.

⁷⁷¹ *La Légende dorée*, *op. cit.* note 765, chap. CXLIV, Saint Jérôme.

Quelques remarques sur les miniatures réalisées par Guillaume Piqueau

La filiation fouquettienne de Guillaume Piqueau est à nouveau patente dans les motifs iconographiques utilisés pour illustrer les suffrages. La ville fortifiée, les cavaliers vus de dos, le mendiant et saint Martin sur son cheval (f. 300v) sont repris du saint Martin des *Heures d'Étienne Chevalier*⁷⁷² (fig. 269). Sur la marge inférieure, deux putti ailés s'ébattent dans l'entrecolonnement des espaces latéraux. Ces petits personnages, qui se retrouvent sur trois autres miniatures (f. 300v, 302 et 305), soutiennent parfois un panonceau sur lequel sont écrites les trois premières lignes du texte. L'artiste reprend ce dessin de Jean Fouquet qui l'utilise dans les *Heures d'Étienne Chevalier* et l'exploite abondamment dans les *Heures Raguier (?) – Robertet*⁷⁷³ (fig. 28-31, 33-34, 179 et 225). Nombre d'éléments de la miniature de saint Hubert (f. 305) rappellent également la formation tourangelle de l'artiste (fig. 270). L'ange est peint dans un halo lumineux constitué d'une multitude de petits points couleur or, technique mise à l'honneur par Jean Fouquet pour le Christ peint dans la miniature de saint François (f. 241) du *Livre d'heures à l'usage d'Angers* ou celui de l'Ascension et de la conversion de saint Paul des *Heures d'Étienne Chevalier*, et à nouveau utilisée dans la Vierge entourée des sibylles des *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (f. 21)⁷⁷⁴ (fig. 50, 78 et 208). Guillaume Piqueau copie fidèlement les bergers venant s'agenouiller devant l'enfant Jésus de la miniature de la Nativité/Adoration des bergers des *Heures d'Étienne Chevalier*, dessin repris par Fouquet lui-même dans les *Heures Raguier (?) – Robertet* (fig. 164). La présence au premier plan du lévrier blanc au collier rouge n'est pas sans faire penser au chien de même race qui occupe le premier plan de la miniature peinte par Jean Fouquet pour Louis XI au premier

⁷⁷² Reynaud, 1981, p. 51-52.

⁷⁷³ *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) et *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110) ; voir Avril, 2003, p. 390.

⁷⁷⁴ *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64) et *Heures dites d'Adélaïde de Savoie* (note 90).

feuillet des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*⁷⁷⁵ (fig. 113). Guillaume Piqueau se montre particulièrement inspiré dans l'équilibre de la composition, dans l'agencement des couleurs et dans la douceur des visages du suffrage de saint Jérôme⁷⁷⁶ (f. 308v ; fig. 268). La composition, séparée verticalement en deux espaces distincts, reprend une mise en page inventée par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* où la scène supérieure occupe la plus grande partie de la peinture, en porte-à-faux avec celle qui se déroule au-dessous. Jean Fouquet relie les scènes entre elles dans une unité de lieu, de temps et d'action et sans séparation visuelle clairement délimitée. Les épisodes sont unis – et séparés – par un artifice discret comme un panneau de bois sculpté, une dépression du terrain, une pièce à deux étages, le peintre tourangeau ne plaçant jamais une frontière réelle entre les différents espaces. Guillaume Piqueau s'inspire de ce dispositif innovant avec plus ou moins de réussite dans la miniature dédiée à saint Jérôme ; un parapet de pierre simule une brusque dépression du terrain et relie l'épisode de la punition infligée à saint Jérôme par le tribunal céleste au chemin rural où un personnage (le saint ou un aide ?) est accompagné d'un lion portant un fagot de bois. À l'inverse des *Heures d'Étienne Chevalier*, le lien entre les deux scènes n'est pas explicite et l'image secondaire n'enrichit pas le sujet de l'épisode principal. Guillaume Piqueau n'a pas compris la portée des choix esthétiques de Jean Fouquet mais profite de ceux-ci à des fins anecdotiques : il souligne ici le miracle du lion soigné par Jérôme qui, en signe de reconnaissance, va se mettre à son service.

La miniature de saint Ambroise souligne encore la faculté de Guillaume Piqueau à réemployer inlassablement un dessin dans de nouvelles compositions et atteste de certaines attributions faites au peintre (ill. 54). Le dessin de saint Ambroise accompagné

⁷⁷⁵ *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213).

⁷⁷⁶ La qualité de l'image conduit Nicole Reynaud à penser qu'une miniature perdue de Jean Fouquet, destinée aux *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13), a pu être à l'origine de cette mise en page ; voir Reynaud, 2006, p. 239.

de l'ange en dalmatique couleur or lui présentant un livre ouvert réunit en réalité deux modèles utilisés durant près de vingt ans par l'enlumineur : le premier est repris de l'évangéliste Luc vérifiant la taille de sa plume (f. 14v) et combiné au dessin de l'ange placé au côté de saint Matthieu (f. 16v) des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (ill. 55 et 56). Les modèles de l'ange et de saint Ambroise réapparaîtront quelques années plus tard dans la miniature introduisant le fragment de l'évangile de saint Matthieu des *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 17)⁷⁷⁷ (ill. 57).

⁷⁷⁷ *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (note 460) et *Heures de Christophe (?) de Champagne* dont nous parlerons plus avant.



III. 54. Guillaume Piqueau, *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 304, Saint Ambroise (détail), vers 1475 (?)

III. 55. Guillaume Piqueau, *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée, f. 14v, Saint Luc (détail), vers 1470

III. 56. Guillaume Piqueau, *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, collection privée, f. 16v, Saint Matthieu (détail), vers 1470

III. 57. Guillaume Piqueau, *Heures de Christophe (?) de Champagne*, collection privée, f. 17, Saint Matthieu (détail), vers 1480-1485

Le suffrage de sainte Hélène (f. 311v) : une peinture de Jean Fouquet ?

Plusieurs détails iconographiques prouvent que Guillaume Piqueau s'est appuyé sur des motifs appréciés de l'atelier fouquettien pour la miniature du suffrage de sainte Hélène (fig. 271). Des colonnes baguées à mi-hauteur substituent la traditionnelle fausse architecture en trompe-l'œil du cadre. L'origine de ces colonnes baguées est à rechercher dans l'œuvre du Maître du Boccace de Munich et se retrouvent abondamment dans le manuscrit éponyme de Munich⁷⁷⁸. Elles ont pour fonction d'ornez les ébrasements d'une porte ou de soutenir un portique, la formule la plus éloquente se trouvant sur la miniature de la clémence de Cyrus (f. 230v) des *Antiquités Judaïques*⁷⁷⁹. Une des servantes accompagnant sainte Hélène porte le balzo, une toque italienne ressemblant à un turban mais constituée d'un bourrelet de brocart ou de velours recouvert de résille. À la mode outre-mont vers 1445, cette coiffe ballonnée se porte très en arrière et dégage largement le front qui est parfois épilé. Bâti sur une structure en osier, ce couvre-chef apparaît fréquemment dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, à l'image de la coiffe de Véronique dans le Portement de Croix⁷⁸⁰ (fig. 76). L'enlumineur introduit les premières lignes du texte du suffrage de sainte Hélène (f. 311v) par une inscription d'une ligne de couleur pourpre apposée sur un fond doré et entourée d'un cadre rectangulaire reprenant la teinte rouge violacé. Ce choix renvoie à celui opéré par Jean Fouquet pour les *Heures d'Étienne Chevalier* où le texte est écrit en capitales dorées sur un bandeau rouge ou bleu au bas de la peinture (fig. 2-3, 37, 42 et 239).

⁷⁷⁸ Boccace de Munich (note 18), f. 4, f. 210v, et f. 231 ; reproduction dans Avril, 2003, p. 275 et p. 296-297.

⁷⁷⁹ *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598).

⁷⁸⁰ Cf. également les occurrences visibles dans la Visitation, la descente de Croix, le mariage de la Vierge, la naissance de saint Jean-Baptiste ou encore la coiffe de sainte Anne dans son suffrage ; reproduction dans Reynaud, 2006, p. 47, 73, 99, 121, 151 et 213. L'usage du balzo semble s'être limité à l'Italie du Nord, avec une iconographie allant de 1430 à 1445 ; voir par exemple les fresques des peintres Zavattari, *Histoire de la reine Théodelinde*, Monza, cathédrale Saint-Jean-Baptiste, 1444.

Le peintre sépare les personnages en trois groupes distincts avec, sur la gauche, l'impératrice agenouillée en prière et accompagnée des membres de sa cour. Au centre de l'image s'opère le premier miracle qui va permettre à sainte Hélène de reconnaître la vraie Croix où un mort ressuscite. Les mains jointes en prière, ce dernier est aidé par un serviteur de l'impératrice à se défaire de son linceul. Sur la droite, un groupe d'hommes regarde le miracle se produire au milieu des croix déterrées. Les personnages de l'impératrice et sa cour, les trois croix, le ressuscité et l'aide, ainsi que les deux personnages au premier plan à droite, réapparaissent à l'identique sur une miniature de la *Fleur des histoires* conservé à la BnF⁷⁸¹ (fig. 272). L'enlumineur ayant travaillé dans ce manuscrit semble avoir eu accès à un large panel d'images utilisées dans l'atelier de Jean Fouquet, la plupart des miniatures peintes dans les trois volumes de la *Fleur des histoires* faisant en effet appel à des compositions appréciées du grand maître ou de son entourage. À l'image de la miniature du Christ jardinier (Français 56, f. 57 et *Missel* de Yale, f. 85v), l'enlumineur anonyme de la *Fleur des histoires* et Guillaume Piqueau, plagiaires invétérés de Jean Fouquet, se sont peut-être appuyés sur le travail de ce dernier pour réaliser leurs miniatures de sainte Hélène découvrant la vraie Croix. Faut-il croire, par l'inscription de couleur pourpre des premières lignes du texte, inspirée de celles des *Heures d'Étienne Chevalier*, que les miniatures de sainte Hélène sont un témoignage d'une peinture perdue originellement destinée au chef-d'œuvre de Jean Fouquet ?

⁷⁸¹ *Fleur des histoires* (note 582), Français 57, f. 86.

Un motif iconographique repris par lors de la campagne des années 1480

Guillaume Piqueau place les personnages de la miniature de saint Claude (f. 302) dans une rotonde ouverte sur l'extérieur par une série de fines lancettes au-dessus d'un mur décoré de motifs antiques. Ce monument présente de fortes similitudes avec la structure peinte dans la miniature de la vierge à l'Enfant (f. 1) des *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon*⁷⁸². L'artiste, Jean Fouquet ou un proche collaborateur, présente le commanditaire agenouillé en prière devant la Vierge dans un édifice circulaire à coupole ouverte par une succession de grandes baies arquées en plein cintre. La voûte en palmier des *Heures de Laval* est soutenue par une imposante colonne étonnamment décorée d'un treillis d'osier sur le fût. Le dessin de la monumentale colonne soutenant la rotonde réapparaît dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome* (f. 80) réalisé par un des collaborateurs en charge de certaines scènes de l'Ancien Testament peintes dans les marges inférieures des *Heures de Laval*, datées de la campagne des années 1480⁷⁸³. C'est vraisemblablement le même enlumineur qui reproduit dans le *Bréviaire Monypenny* le dessin de deux anges placés sur les pilastres d'une architecture en trompe-l'œil et soutenant l'écu du commanditaire, modèle que l'on observe également dans la miniature

⁷⁸² *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon* (note 513).

⁷⁸³ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Paris, BnF, Latin 1160, f. 80, Christ couronné d'épines ; sur le manuscrit, voir Leroquais, 1927, t. I, p. 80. Sur l'attribution à l'enlumineur de certaines scènes du cycle vétérotestamentaire des marges inférieures des *Heures de Laval* (à partir du f. 158v) ; voir Avril et Reynaud, 1993, p. 329 et 332. F. Avril lui attribue encore certaines miniatures (f. 360 et 365v) du manuscrit de Ludolphe de Saxe, *Vie de Jésus Christ*, trad. anonyme (Paris, BnF, Fr. 177-179, avant 1486) et des miniatures du *Bréviaire Monypenny* (collection privée ; voir Avril et Reynaud, cat. 189, p. 340-342 et la vente à New-York, Sotheby's, *Old Master Paintings Part I*, 5 juillet 2000, lot 79 où l'auteur de la notice lui attribue les feuillets 339, 470, 486, 513v, 523, 565v et 608v). Il faut ajouter à ce corpus, outre les *Heures à l'usage de Rome* de la BnF et les attributions effectuées par François Avril, certaines miniatures du *Livre de la mendicité spirituelle* de Jean Gerson destiné à la duchesse de Bourbon Jeanne de France (note 42), f. 41, 74v, 89 et 109, en collaboration avec le Maître du cardinal de Bourbon au f. 1, et, pour Christine Seidel, que nous rejoignons ici, des *Heures* conservées à Baltimore, Walters Art Gallery, W.445, décennie 1480 (courriel du 20 février 2013). Au vu des manuscrits cités, l'artiste a pu être un temps actif dans l'atelier de Jean Colombe dans les années 1480.

de saint Yves peinte par Guillaume Piqueau (f. 310v) dans les *Heures de Laval*⁷⁸⁴. Le dessin dut connaître une certaine renommée dans le milieu artistique berrichon car il apparaît dans la miniature de la Visitation (f. 60) du *Livre d'heures de Guyot le Peley*, manuscrit enluminé par Jean Colombe⁷⁸⁵.

Une autre main pour la miniature de saint Charlemagne ?

La mise en page et le vocabulaire iconographique du suffrage de saint Charlemagne (f. 307) évoquent la technique fouquettienne avec l'usage d'un parapet pour séparer les espaces intérieur et extérieur et par la présence de colonnes en porphyre ou de verre serties de pierres précieuses et niellées d'or. Toutefois, l'exécution de la tête de saint Charlemagne manque de finesse, les traits sont rudes et parfois maladroits et empêchent d'y voir la main de Guillaume Piqueau. Le visage, au trait sommaire, est sans expression, autant d'éléments qui trahissent un repeint ou la participation d'un peintre moins habile. À titre d'hypothèse, il serait tentant d'y voir la main du peintre ayant réalisé la miniature des neuf Preux (f. 1) dans l'exemplaire de *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* destiné à Louis de Laval, la mise en page et la technique picturale étant assez proches d'une miniature à l'autre.

⁷⁸⁴ *Bréviaire Monypenny* (note précédente).

⁷⁸⁵ *Les Heures de Guyot le Peley*, Troyes, Médiathèque de l'Agglomération Troyenne, Ms 3901, f. 84, vers 1480 ; sur le manuscrit voir Avril (François), « Les Heures de Guyot le Peley, chef d'œuvre de Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, 21 (Juin / Août 2007), p. 2-61.

Un peintre de grande envergure : Le Maître des visages des Sibylles

À plusieurs reprises, François Avril a affirmé la participation d'un enlumineur de formation fouquettienne pour l'exécution de certains visages du Christ sur des miniatures peintes par Jean Colombe⁷⁸⁶. Nous l'avons vu, dans le processus de création d'une miniature, laisser le soin de peindre tout ou partie d'un personnage à un enlumineur plus talentueux n'est pas insolite⁷⁸⁷. Les qualités picturales de ce « faiseur de tête »⁷⁸⁸ dans les *Heures de Laval*, qu'il serait possible de dénommer ici le « Maître des visages des Sibylles », le placent haut dans la hiérarchie des artistes ayant travaillé dans l'entourage de Jean Fouquet (fig. 273 à 276). Son dessin est sûr et souple, les lignes sont fluides et douces. Les visages ont un velours rehaussé par une profusion de minuscules touches verticales blanches très serrées. À l'image de son maître, il utilise la couleur or en traits hachurés ou croisés et parsème cette matière sur les boucles des chevelures. Les carnations sont renforcées par une multitude de petites touches rouges et donnent à ses visages des expressions sereines, calmes et posées. Il impulse un rythme et de la vitalité à ses portraits par l'adjonction, en fin de travail, de courts tracés noirs qui marquent les paupières, la base du nez, la commissure des lèvres, le menton ou la joue placée dans l'ombre ; technique qui le distingue assez nettement de Jean Colombe.

Les interventions du Maître des visages des Sibylles

Aux miniatures attribuées par François Avril en 1993 et 2003 (f. 17-29v pour les têtes des sibylles, f. 44, 44v, 253, 266v, 287v, 295v et 335), il faut, nous semble-t-il,

⁷⁸⁶ Avril et Reynaud, 1993, p. 329 et Avril, 2003, p. 390.

⁷⁸⁷ Voir les pages 89-90.

⁷⁸⁸ Avril, 2003, p. 390.

retirer celles des évangélistes Matthieu et Marc (f. 35 et f. 37v), mais élargir sa participation à presque toutes les apparitions du Christ dans le livre d'heures⁷⁸⁹. Il œuvre sur les miniatures de Jésus souffleté par les soldats (f. 25), de la Flagellation (f. 26), de Jésus couronné d'épines (f. 27), de la Crucifixion (f. 28) et peint le buste, le visage et amincit le bras droit du Christ pour la Résurrection (f. 29). Un examen attentif des autres miniatures indique que le Maître des visages des Sibylles est également à l'origine des têtes de saint Jean l'Évangéliste (f. 19), de saint Matthieu (f. 27) et de celle de saint Luc (f. 28). Il intervient ensuite sur la Pietà (f. 39), la Sainte Face (f. 44), les Vierge à l'Enfant (f. 44v et 50v), le Christ devant Pilate (f. 104v), le Portement de Croix (f. 113v), le couronnement de la Vierge (f. 147v), l'image du Sauveur bénissant assis sur le trône (f. 253), la conversion de saint Paul (f. 258), l'incrédulité de saint Thomas (f. 266v), le *Noli me tangere* (f. 287v), la sainte Véronique montrant le voile de la sainte Face (f. 296v) et le Christ du Jugement dernier (f. 335).

Les cahiers des sibylles

Selon François Avril, les deux cahiers (f. 17-29v) contenant la représentation des sibylles n'étaient pas prévus dans la conception initiale du manuscrit et ont été ajoutés peu de temps après l'achèvement de la première campagne, voire dans sa continuité⁷⁹⁰. Jean Colombe est l'auteur du décor et des prophétesses (fig. 273). L'effort porté sur les traits des visages, les expressions, la disposition des cheveux en coiffes variées individualisent chaque personnage et évitent une succession ennuyeuse au sein d'un décor à la structure identique. Bien que la technique picturale soit uniforme, les faciès et expressions sont parfois hétérogènes, cette suite de têtes rappelant les carnets de dessins

⁷⁸⁹ En 2003, François Avril redonne les deux évangélistes à Jean Colombe.

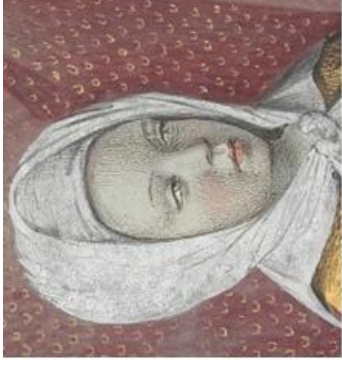
⁷⁹⁰ Avril, 1993, p. 329 et Avril, 2003, p. 390.

où sont consignées des figures. La plupart du temps, les visages sont traités avec des lignes douces où l'expression est apaisée (f. 17v, 20v, 21v, 22v, 24v, 25v, 26v, 27v et 28v ; ill. 58 et 59). Quelques têtes ont une expression assez ferme, due à un renforcement de la face, un nez rentré, des sourcils arqués, le tout montrant un visage renfrogné (f. 18v, 19v et 23v). L'expression est proche de celle des saintes femmes placées à droite dans la Mise au tombeau (f. 157) des *Très Riches Heures du duc de Berry*, miniature peinte par Jean Colombe, et se compare aussi à certains visages peints dans la *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*, ouvrage enluminé également par le berruyer⁷⁹¹ (ill. 60-62). Jean Colombe montre-t-il au cours de sa carrière des capacités suffisantes pour peindre des visages si aboutis ? L'affirmer est un problème difficile à résoudre car la production du berruyer est immense : il fait travailler autour de lui un grand nombre d'assistants et son travail présente une œuvre protéiforme, de qualité inégale. Il réalise parfois des travaux d'une grande finesse dont les visages des saintes Anne (f. 285), Apolline (f. 314) ou Suzanne (f. 315) dans les *Heures de Laval* seraient quelques-uns des plus beaux exemples. Il peut également se contenter d'un travail assez brut, loin du rendu précis et fouillé des visages des sibylles et des exemples cités précédemment. En réalité, les images grossies au zoom des têtes des sibylles et leur confrontation face aux autres travaux de Jean Colombe confirment, à notre avis, l'hypothèse d'une intervention d'un peintre fouquettien⁷⁹². Les visages, peints dans un premier temps par Jean Colombe, ont été retouchés par le Maître des visages des Sibylles (ill. 58, 59 et 61). L'intervention se matérialise par de courtes touches verticales de couleur blanche, des ajouts de rouge et de courts traits noirs qui renforcent le modelé des têtes. Les ajouts de touches de peinture ne ferment pas

⁷⁹¹ *Très Riches Heures du Duc de Berry*, Chantilly, Musée Condé, Ms 65, intervention de Jean Colombe vers 1480-1486, sur ce manuscrit, voir en dernier lieu Villela-Petit (Inès) et Stirnemann (Patricia), *Guide d'accompagnement de l'édition fac-simile de : "Très Riches Heures" of John, Duke of Berry*, Modène : Panini Ed., 2010 ; et *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ* (note 576), f. 9, 11v, 19v, 29v (servante de Marie dont la coiffe est identique aux sibylles des feuillets 17v, 23v, 24v et 26v), 31v et 61.

⁷⁹² Le lecteur tirera ici profit des fonctions disponibles sur le site *Gallica* de la BnF.

totalément les contours de la tête et la jonction entre tête et corps peut être mal dissimulée par une reprise des boucles de la chevelure ou par un autre artifice. La cohérence sur l'ensemble du cycle des sibylles, tout comme leur correspondance stylistique avec les autres têtes peintes par le Maître des visages des Sibylles dans le livre d'heures, nous invitent à croire que la main de cet artiste apparaît sur toutes les miniatures des sibylles.



- III. 58. Jean Colombe et Maître des visages des Sibylles, *Heures de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 20v, Sibylle de Cumes (détail), vers 1475 ?
- III. 59. Jean Colombe et Maître des visages des Sibylles, *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 25v, Sibylle Agrippa, vers 1475 ?
- III. 60. Jean Colombe, *Très Riches Heures du duc de Berry*, Chantilly, musée Condé, Ms 65, f. 157v, Mise au tombeau (détail), vers 1480-86
- III. 61. Jean Colombe et Maître des visages des Sibylles, *Heures de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 18v, Sibylle Libyque (détail), vers 1475 ?
- III. 62. Jean Colombe, *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*, Paris, BnF, Français 992, f. 11v, La Vierge lisant (détail), vers 1470 ?

Nous l'avons signalé, le Maître des visages des Sibylles intervient sur d'autres miniatures dans cette partie du manuscrit, celles de Jésus souffleté par les soldats (f. 25), de la Flagellation (f. 26), de Jésus couronné d'épines (f. 27) et de la Crucifixion (f. 28). Son intervention est plus importante dans la Résurrection (f. 29) où il amincit le bras droit et repeint le buste et le visage du Christ, reprenant également la tête de saint Matthieu dans la scène inférieure. L'examen fouillé des miniatures peintes au recto des feuillets du cycle des sibylles conduit à une découverte surprenante car il est possible de distinguer la participation d'autres enlumineurs⁷⁹³. Un peintre semble retravailler les visages de la Vierge et de l'Enfant de l'*Antequam Abraham fuit, ego sum*⁷⁹⁴ (f. 18), l'Annonciation (f. 20) et de la Nativité (f. 22). La qualité d'exécution du visage de saint Jean (f. 18) est tout aussi remarquable (ill. 63). Le style souple et rond se compare avec succès au visage de la Vierge dans le suffrage dédié à sainte Anne (f. 285) et dans celui de sainte Geneviève (f. 316v). Il fait référence au travail soigné d'un peintre qui, à notre avis, n'est pas Jean Colombe. La comparaison des techniques picturales peut se faire avec la miniature de sainte Anne (f. 285) où les deux styles cohabitent (ill. 64). Le traitement du visage de la mère de Marie et de celui de la Vierge montre des différences bien marquées où le style du peintre fouquettien (le Maître des visages des Sibylles ?), se démarque du berruyer par une approche plus fouillée du visage. La tête de la Vierge est modelée avec plus d'intensité à l'aide d'une multitude de petits traits noirs placés sur la ligne du visage, autour des yeux, sur le nez et sous la lèvre inférieure. Les contours adoucis donnent de la rondeur au visage de la Vierge. Un soin particulier est accordé au rendu des carnations plus travaillées que chez Jean Colombe. L'intervention de ce peintre pour le visage de la Vierge expliquerait la marque, discrète mais bien visible, apposée sur la poitrine de Marie : l'artiste a-t-il subtilement signé son œuvre par deux initiales ?

⁷⁹³ L'un d'eux a-t-il retouché, comme le laisserait croire une vue rapprochée, les visages de la Vierge et de l'ange Gabriel de l'Annonciation (f. 52) ?

⁷⁹⁴ Jn, 8, 58.



Ill. 63. Maître des visages des Sibylles ?, *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 18, tête de saint Jean l'Évangéliste (détail), vers 1475 (?)



Ill. 64. Jean Colombe et Maître des visages des Sibylles ?, *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 18, suffrage de sainte Anne (détail), vers 1475(?)

Les compositions des *Heures de Laval*, et particulièrement le cycle des sibylles, furent connues des membres de l'atelier de Jean Fouquet et appuient l'hypothèse qui voudrait voir un ou plusieurs enlumineurs fouquettiens intervenir dans l'ouvrage. En effet, un manuscrit produit dans l'atelier de Jean Poyer, peintre formé par Jean Fouquet, reprend les mises en page des sibylles⁷⁹⁵. La connaissance très précise par Jean Poyer des modèles utilisés pour les sibylles des *Heures de Laval* suppose que les compositions ont été un temps à disposition du peintre. Il est plus probable qu'il ait eu accès aux images à Tours plutôt que lors d'un hypothétique voyage à Bourges.

Un regard sur la Sainte Face (f. 44) et le voile de sainte Véronique (f. 296v)

Les deux faces du feuillet 44 sont ornées de miniatures sur lesquelles est intervenu le Maître des visages des Sibylles, avec la Sainte Face sur le recto et la Vierge à l'Enfant au verso (fig. 274 à 276). La mise en page de la Sainte Face se distingue du reste du livre d'heures par l'absence, dans la marge gouttière, d'une saynète encadrée par une structure architecturale, un type de décoration datable de la première campagne selon François Avril. De façon inédite, la scène de l'Ancien Testament se développe de façon continue depuis la marge inférieure à la marge gouttière. Le thème de la Sainte Face, avec celui de saint Jérôme et de la Crucifixion, a joui d'un immense succès dans l'Europe du XV^e siècle. Son iconographie – comme pour les deux autres – connaît un tournant décisif avec le tableau disparu, peint par Jan van Eyck à la fin des années 1430, où la Sainte Face passe d'une figure impersonnelle et immatérielle à une image individualisée et vivante,

⁷⁹⁵ *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* (Les sibylles et les prophètes annonçant le Christ sauveur), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 414, vers 1490-1500 ; voir Hofmann (Mara), *Jean Poyer : Das Gesamtwerk*, Turnhout : Brepols, 2004, p. 52, 125-126, 139 et fig. 182-185.

mais dont seulement quelques copies ont survécu⁷⁹⁶. La Sainte Face des *Heures de Louis de Laval* se démarque du tableau perdu de Van Eyck car la tête, placée devant un tissu couleur pourpre, crée une forme hybride inspirée du Mandilyon et de la Vera Icona⁷⁹⁷. Le portrait du Maître des visages des Sibylles garde la vue de face, le halo lumineux et s'attache à montrer un visage neutre, sans émotion, mais abandonne le collier de perles visible dans des copies de l'œuvre flamande. À l'instar de nombreux autres foyers artistiques européens, il semble que l'image de la Sainte Face ait connu une certaine renommée dans l'atelier de Jean Fouquet. Il n'existe pas d'œuvre du peintre tourangeau la représentant mais son épigone, le Maître du Boccace de Munich, en exécute une version (f. 13bis) dans les *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt*⁷⁹⁸ (fig. 277). La parenté de cette miniature peinte en trompe-l'œil sur un fond bleu et dans un cadre doré avec la peinture flamande a été soulignée par Jim Marrow dès 1985⁷⁹⁹. Le Christ pose ses deux mains sur la base du cadre, jeu optique hérité de la tradition picturale flamande, à l'image de la main gauche appuyée sur le cadre dans plusieurs versions du *Christ bénissant* peintes par Hans Memling⁸⁰⁰. Jean Fouquet lui-même ne restera pas insensible à ce jeu visuel entre le champ du cadre et celui du spectateur⁸⁰¹. Les accointances avec la peinture flamande s'enrichissent de la technique pointilliste utilisée par le Maître du Boccace de Munich et de la vue légèrement de profil du visage de la Sainte Face, plus

⁷⁹⁶ Le tableau de Jan van Eyck a suscité de nombreuses copies et variantes. Pour un résumé de la question, voir Hindman, Levi D'Ancona, Palladino et Saffiotti, 1997, cat. 11, p. 84-91.

⁷⁹⁷ Avril, 2003, p. 390.

⁷⁹⁸ *Heures dites d'Anne de Beaujeu, dame de Baudricourt* (note 521).

⁷⁹⁹ Marrow (Jim), « Miniatures inédites de Jean Fouquet : les Heures de Simon de Varye », *Revue de l'art*, 67 (1985), p. 26n77-78 (7-32).

⁸⁰⁰ Hans Memling, *Christ bénissant*, Los Angeles (Pasadena), Norton Simon Museum, don de Norton Simon, M.1974.17.P, vers 1478 ; Boston, Museum of Fine Arts, legs de William A. Coolidge, M.1974.17.P, 1481 et collection privée, New-York, Sotheby's, *Important Old Master Paintings and Sculpture*, 31 janvier – 1^{er} février 2013, lot 10.

⁸⁰¹ Marrow, 1985, p. 32n78. La miniature de la Vierge à l'Enfant (f. 1v) peinte par Jean Fouquet dans les *Heures de Simon de Varye* (note 202) montre l'Enfant posant sa main droite sur le cadre treillissé. C'est aussi le cas pour un soldat lors de la Bataille de Bacchidès et Jonathan Maccabée (f. 270v) dans les *Antiquités Judaïques* (note 598) ; voir Avril, 2003, p. 324. Citons également le dais dans le feuillet du couronnement d'Alexandre de *L'Histoire Ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* qui semble rivé sur le cadre de la miniature (note 573).

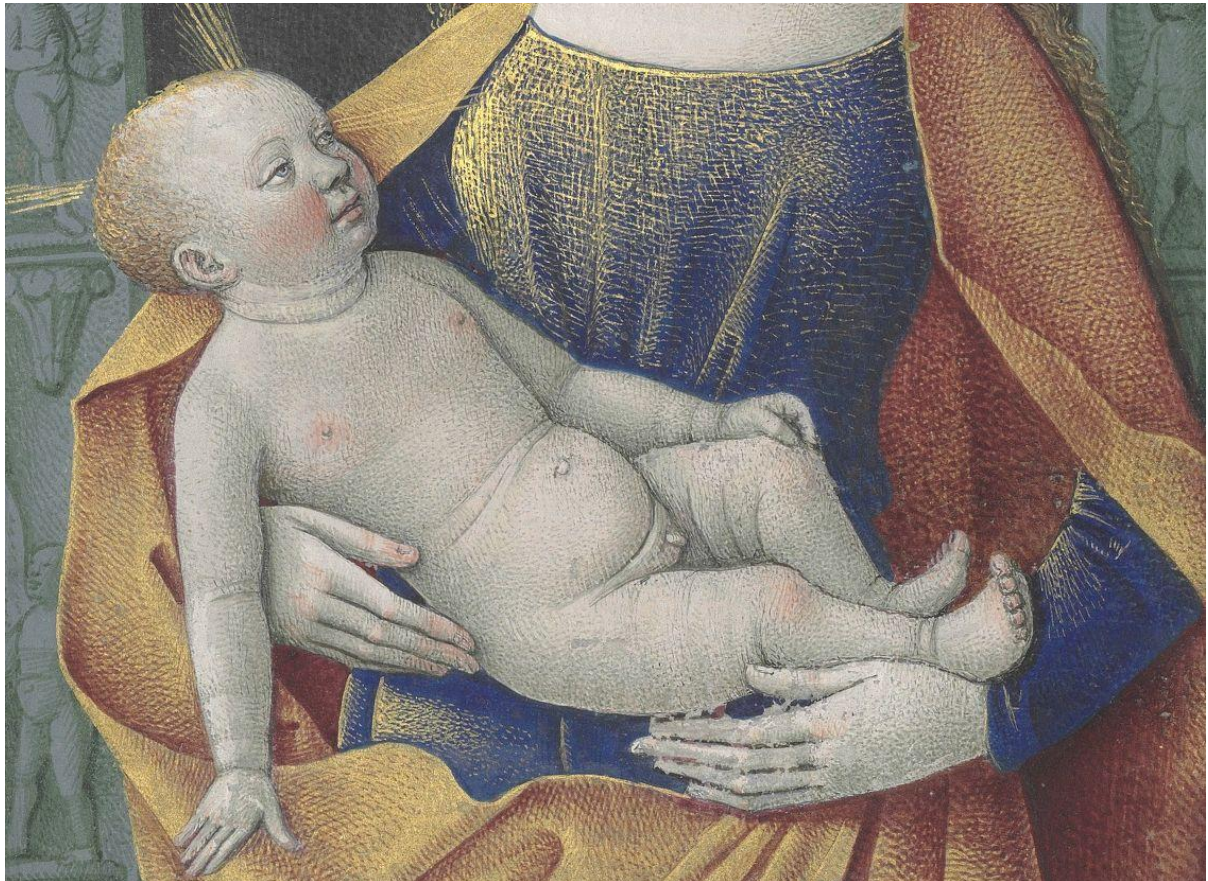
adaptée à la peinture de portrait qu'à la représentation du Sauveur. François Avril établit un parallèle entre la Sainte Face du Maître du Boccace de Munich et l'*Autoportrait* sur émail de Jean Fouquet en soulignant des similitudes dans leurs caractéristiques physiques : yeux en amande, nez droits et forts, bouches épaisses, mentons carrés et douce saillie des tempes⁸⁰². Ces analogies l'ont conduit à s'interroger sur l'identité de l'homme représenté dans la Sainte Face, vu comme un possible portrait d'un des fils de Jean Fouquet. Il est surprenant de constater que les yeux en amande, les lèvres charnues et le nez aux larges narines se retrouvent également dans la Sainte Face des *Heures de Laval* (fig. 1, 274 et 276). Ne serait-ce pas un nouvel hommage de l'un des fils Fouquet à son père ? L'hypothèse n'est pas dénuée de sens car, si Jan van Eyck a humanisé la représentation de l'icône sainte, Albrecht Dürer, au début du XVI^e siècle, joue un peu plus sur la confusion des genres en réalisant son autoportrait à la manière d'une Sainte Face⁸⁰³. Le visage du Christ apparaît à nouveau sur le voile de sainte Véronique au feuillet 296v. La miniature montre des caractéristiques picturales identiques, mais moins soignées, que dans la Sainte Face du feuillet 44. La qualité d'exécution du visage de Véronique, tout comme l'expression retenue et intériorisée de la sainte, est remarquable. La teinte de la peau, représentée par un blanc mélangé de gris, est équilibrée par de petites touches rouges pour les carnations des joues et des lèvres.

⁸⁰² Jean Fouquet, *Autoportrait*, médaillon de cuivre, émail bleu sombre et camaïeu d'or, Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 56, vers 1452-1455 ; voir Avril, 2003, cat. 9, p. 131-137.

⁸⁰³ Albrecht Dürer, *Autoportrait*, Munich, Alte Pinakothek, inv. 537, 1500.

La miniature de la Vierge à l'Enfant (f. 44v)

La miniature introduisant la prière *O intemerata* a été réalisée par Jean Colombe accomplissant ici une peinture de grande qualité (fig. 275). La Vierge, couronnée et nimbée, est vue debout, de trois-quarts, devant une niche de style Renaissance. La conque fait écho au somptueux décor des miniatures en diptyque de la présentation d'Étienne Chevalier par saint Étienne à la Vierge allaitant l'Enfant dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 2 et 3).



Ill. 65. Jean Colombe et Maître des visages des Sibylles, *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 44v, Vierge à l'Enfant (détail de l'Enfant), vers 1475(?)

Le travail de Jean Colombe est repris par le Maître des visages des Sibylles. La tête de la Vierge, dont la silhouette répond au canon de Jean Colombe, est quelque peu reprise dans le détail. Le visage de l'Enfant, une des plus belles réussites picturales du

livre d'heures, est travaillé plus en profondeur : les traits du visage sont repris par de petites marques noires très courtes et discontinues (ill. 65). Les carnations de la joue sont appuyées par de nombreuses hachures croisées de couleur rouge. Le modelé est finement rendu par des nuances de blanc, rouge et noir. La source iconographique de cette Vierge à l'Enfant est intimement liée à un prototype de Jean Fouquet, aujourd'hui perdu. En effet, la mise en page a connu une large diffusion dans l'entourage fouquettien et indique qu'une œuvre du maître est sans doute à l'origine de toutes les copies. Jean Colombe la reprend pour les *Très Riches Heures du Duc de Berry* et dans une version plus tardive des *Heures d'Anne de France*⁸⁰⁴. Le Maître de Jean Charpentier, artiste tourangeau friand des motifs iconographiques sortis de l'atelier fouquettien, se sert également de la composition au moins à trois reprises⁸⁰⁵. Plusieurs livres d'heures peints par des artistes proches de Jean Fouquet proposent de fidèles copies pour des miniatures introduisant une prière à la Vierge⁸⁰⁶. Ils reprennent à chaque fois le personnage de la Vierge couronnée, la disposition des mains en amande soutenant le corps du Christ, la draperie de sa robe remontée sous sa main gauche. L'Enfant, nu et allongé dans les bras de sa Mère, a le bras gauche posé sur la jambe gauche légèrement repliée, tandis que son bras droit pend dans le vide. Les disciples de Jean Fouquet vont également tirer profit du modèle de l'Enfant qu'ils peuvent exploiter avec d'autres sources⁸⁰⁷. Ils l'associent au détail du sein découvert de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges du *Diptyque de Melun*⁸⁰⁸ ; le tout est combiné avec la trouvaille fouquettienne du manteau de la Vierge recouvrant légèrement la tête du Christ, visible dans une miniature de la Vierge à l'Enfant des *Heures de Simon*

⁸⁰⁴ *Très Riches Heures du Duc de Berry* (note 791) et *Heures d'Anne de France*, New-York, Pierpont Morgan Library, Morgan 677, f. 98, décennie 1480.

⁸⁰⁵ *Livre d'heures à l'usage d'Angers*, Paris, BnF, Arsenal, Ms 561, f. 224v, décennie 1470 ; *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Syracuse, Biblioteca Alagoniana, Prez X, décennie 1480 et *Livre d'heures à l'usage de Rome*, collection privée (note 458), f. 38, reproduction dans Sotheby's, 29 novembre 1990, lot 144, p. 278.

⁸⁰⁶ *Heures à l'usage de Rome* de la BnF (note 372), f. 239 et *Heures à l'usage de Bayeux* (note 32), f. 98v. François Avril indique que la composition sera également mise à profit par Jean Bourdichon et Jean Poyer ; voir Avril, 2003, cat. 59, p. 383.

⁸⁰⁷ *Heures à l'usage de Rome* de Madrid (note 126), f. 175.

⁸⁰⁸ *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* (note 159).

de *Varye*⁸⁰⁹. Ces combinaisons montrent que des peintures de chevalet de Jean Fouquet devaient servir de modèles pour ses plus proches collaborateurs qui associaient les sources du maître en fonction de l'image à peindre⁸¹⁰.

D'autres miniatures par le Maître des visages des Sibylles

En 2002, Jenny Stratford établit un parallèle entre la miniature de la *Vierge à l'Enfant* (f. 29) du *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington et « le remarquable émule de Fouquet qui exécuta les têtes des sibylles » dans les *Heures de Louis de Laval*, opinion que nous rejoignons ici⁸¹¹ (fig. 209). L'auteur souligne la parenté stylistique entre ces deux miniatures par le rendu des traits délicats des visages, la façon de tracer les ombres par de fines touches verticales sur le front et le cou et par le modelé des anges et autres putti. Il faut ajouter le subtil traitement des carnations sur les visages par l'ajout de touches de rouge et l'utilisation d'un bleu clair sur fond blanc pour les pupilles où est posée une touche de blanc pur rehaussant l'éclat et la vivacité du regard (*Heures* de Bloomington, f. 29 et *Heures de Laval*, f. 24v, 25v, 27v, 44, 44v et 296v). La présence conjointe du Maître des visages des Sibylles et de Guillaume Piqueau dans les *Heures* de Bloomington ne serait pas surprenante en regard des *Heures de Laval* où les deux enlumineurs ont pu travailler de concert. Elle confirmerait également l'ancrage du Maître des visages des Sibylles dans l'atelier de Jean Fouquet.

⁸⁰⁹ *Heures de Simon de Varye* (note 202, La Haye, f. 1v).

⁸¹⁰ Le sein découvert de la Vierge, la position de l'Enfant et la disposition du manteau couvrant son front dans la miniature des *Heures de Simon de Varye* sont à nouveau associés par des peintres proches de Jean Fouquet : *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534), f. 29 ; *Heures de Jehan Boudet* (note 32), f. 252v ou encore *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Lille (note 166), f. 21.

⁸¹¹ Stratford, 2002, p. 98-99 et fig. 1 et 15-17 (93-105) ; *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534) ; voir p. 219-223.

En 2006, Catherine Yvard remarque la présence d'un artiste fouquettien de grand talent dans un *Livre d'heures à l'usage de Rouen* dont les miniatures en pleine page ont également été exécutées par plusieurs artistes dont le « Maître de l'Échevinage de Rouen » et deux peintres tourangeaux, le Maître de Jean Charpentier et Jean Bourdichon⁸¹². L'enlumineur fouquettien exécute six miniatures, utilisant parfois des mises en page reprises du grand maître tourangeau⁸¹³. Pour l'auteur, ce peintre, placé dans la génération de Jean Poyer, s'inscrit dans la lignée de Jean Fouquet par ses modèles tirés des *Heures de Simon de Varye* et des *Heures d'Étienne Chevalier*⁸¹⁴. Il se définit par « des personnages individualisés à la forte présence physique et à l'anatomie fidèlement rendue » où le dessin sous-jacent est parfois visible, description caractéristique de la peinture du Maître des visages des Sibylles⁸¹⁵. À notre avis, les miniatures de Dublin répondent à son style pictural et peuvent lui être rattachées. Dans la miniature du Christ de douleurs entre la Vierge et saint Jean l'évangéliste (f. 57), l'enlumineur travaille en profondeur les visages par de petites touches rehaussées d'un trait noir, les sourcils sont arqués et le regard est à nouveau éclatant par l'utilisation de blanc pur autour de la pupille, à l'image de ses interventions dans les *Heures de Laval* (fig. 278). Les poils des barbes sont détaillés par une multitude de petites virgules et courts traits sinueux couleur ocre se dédoublant pour former une barbe à deux pointes. De surcroît, le manuscrit de Dublin contient deux miniatures peintes par Jean Bourdichon (f. 24v et 65), enlumineur qui participe également aux *Heures* de Bloomington pour la miniature de saint Jean (f. 13) au côté de Guillaume Piqueau et du Maître des visages des Sibylles. À l'image des

⁸¹² *Livre d'heures à l'usage de Rouen* (note 156). L'article de Catherine Yvard, 2006/2007, p. 2-65, résume les principales découvertes faites par l'auteur dans le cadre de sa thèse de doctorat inédite, *Minute Masterpieces, Study of a Late Fifteenth-Century French Book of Hours (CBL WMs 89)*, thèse de doctorat inédite sous la direction de Roger Stalley, Université de Dublin, Trinity College, 4 vol., 2004. Je remercie chaleureusement Catherine Yvard d'avoir mis à ma disposition le fruit de son travail.

⁸¹³ Il enlumine les feuillets 30v, Le Christ prenant congé de la Vierge ; f. 57, Homme de douleurs entre la Vierge et saint Jean l'évangéliste ; f. 59, Pentecôte ; f. 61, Descente de croix ; f. 89, Trinité et 93, Saint Jean-Baptiste ; reproductions dans Yvard, 2006-2007, p. 43, 52-54, 57 et 60.

⁸¹⁴ Yvard, 2006/2007, p. 21.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 22 et 52.

rapports établis avec Guillaume Piqueau, la présence répétée de Jean Bourdichon dans des manuscrits où intervient le Maître des visages des Sibylles confirmerait des liens durables avec d'autres membres de l'atelier fouquettien. Catherine Yvard propose de rapprocher la main fouquettienne de Dublin de celle ayant exécuté les miniatures du *Livre d'heures de Marguerite de Rohan*, peint entre 1485 et 1496 et aujourd'hui conservé à Princeton⁸¹⁶. Dès 1861, lors de la vente de la bibliothèque Sauvageot, la qualité des miniatures de ces *Heures* invite Philippe Burty à les attribuer à Jean Fouquet lui-même⁸¹⁷. En 1903, Henri Bouchot s'accorde sur les « ressemblances incontestables dans le sentiment et la composition des scènes » avec Jean Fouquet mais préfère les attribuer à Jean Couart, enlumineur berruyer ayant eu des contacts avec le milieu parisien⁸¹⁸. L'hypothèse resta sans écho et, en 2003, les miniatures sont attribuées par Mara Hofmann au « Maître des missels della Rovere » (Jacopo Ravaldi ?), artiste ayant fait carrière entre Rome et Tours⁸¹⁹. Toutefois, l'auteur remarque des différences stylistiques dans le corpus d'œuvres du Maître des missels della Rovere notamment pour les *Heures* de Dublin et les *Heures de Marguerite de Rohan*, qu'elle explique par « la nature versatile avérée » du Maître des missels della Rovere⁸²⁰. En 2015, Valérie Guéant signale de façon convaincante que les miniatures des *Heures de Marguerite de Rohan* s'éloignent du style du Maître des missels della Rovere (Jacopo Ravaldi ?) tant « les physionomies et le style sont différents » et précise que l'artiste ne peut passer « d'un dessin aussi émotif, doué d'une grande maîtrise du volume et des proportions, à une recherche de volumétrie aussi

⁸¹⁶ Yvard, 2006/2007, p. 33n48, 43, 52-53 et 57. Sur le *Livre d'Heures de Marguerite de Rohan*, Princeton, University Library, Ms Garrett 55 ; voir Plummer, 1982, cat. 65, p. 49 et Skemer, 2013, vol. I, Ms Garrett 55, p. 96-99, fig. 32-33.

⁸¹⁷ Burty (Philippe), « Vente de la bibliothèque Sauvageot » (suite) », *Gazette des Beaux-Arts*, 33^e année, 9 (Janv.-Mars 1861), p. 55-56 (53-57).

⁸¹⁸ Bouchot, 1903, p. 13 et p. 20-22.

⁸¹⁹ Hofmann, 2003, p. 34-60 ; opinion suivie par Yvard, 2006/2007, p. 22, 24, 34, 43, 52-53, 57 et 60.

⁸²⁰ Yvard, 2006/2007, p. 22.

abstraite »⁸²¹. S'interrogeant sur l'identité du peintre fouquettien à l'œuvre dans les *Heures de Marguerite de Rohan*, qui puise certains de ses motifs dans le répertoire iconographique du Maître des missels della Rovere (Jacopo Ravaldi ?) et dans celui de Jean Poyer, l'auteur recoupe l'hypothèse émise par Catherine Yvard et propose également de le rapprocher de l'enlumineur fouquettien des *Heures* de Dublin. Nous estimons que la comparaison des manuscrits de Dublin et Princeton est judicieuse ; les visages du Christ montrent le même traitement pictural et des expressions identiques, tout comme le traitement des drapés extrêmement proche d'un ouvrage à l'autre (fig. 279 et 280). L'ensemble de ces éléments nous conduisent à regrouper sous la main du Maître des visages des Sibylles, outre les reprises effectuées dans les *Heures de Louis de Laval*, la miniature de la Vierge à l'Enfant (f. 29v) de Bloomington, certaines miniatures des *Heures de Dublin* et des *Heures de Marguerite de Rohan*. Le rapprochement de ce dernier manuscrit avec le Maître des visages des Sibylles est particulièrement frappant dans la représentation en diptyque montrant Marguerite de Rohan en prières face au Christ bénissant (f. 113v-114). Il faut pour s'en convaincre comparer les miniatures du diptyque à celles des sibylles dans les *Heures de Laval* (fig. 281 et 282). Le visage de la comtesse, dont la joue est dégagée, est montré les yeux peints d'un bleu très clair et mi-clos. Les sourcils sont marqués par une courte arcade. L'enlumineur représente au-dessus d'une fine bouche aux lèvres serrées le petit creux entre la lèvre supérieure et la base du nez, encore appelé doigt de l'ange, bien visible sur les visages des sibylles. La maîtrise des volumes par une approche géométrique des formes de la miniature du Christ bénissant (f.

⁸²¹ Guéant (Valérie), *L'enluminure entre Tours et Rome au XV^e siècle, Le Maître des missels della Rovere, Jacopo Ravaldi*, thèse de doctorat inédite sous la direction d'Anne-Marie Legaré et Gennaro Toscano, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 4 vol., 2010 et « Les Livres d'heures français du Maître des missels della Rovere, Jacopo Ravaldi et son atelier et l'interprétation du répertoire iconographique de l'enluminure tourangelle de 1480 à 1500 », *French Painting, c. 1500 : New Discoveries, New Approaches*, Nicholas Herman et Christine Seidel (dir.), Turnhout : Brepols, sous presse. Je remercie chaleureusement l'auteur d'avoir mis à disposition son texte avant publication, tiré de son intervention lors du colloque de la Renaissance Society of America (RSA) », 24-26 mars 2011, Montréal.

114) se retrouve dans les Sainte Face (f. 44v et 296v) des *Heures de Laval* (fig. 276 et 282). Les barbes à double pointe sont finement détaillées, les fronts sont dégagés par une raie au milieu du crâne et les cheveux tombent jusqu'aux épaules en des lignes sinueuses couleur ocre et or. Les similitudes de mise en page utilisée pour la Vierge à l'Enfant (f. 29) de Bloomington et pour le Christ bénissant (f. 114) de Princeton confirment un peu plus le rapprochement de mains proposé ici (fig. 209 et 282). À chaque fois, l'enlumineur reprend la vue de trois-quarts pour la mise en scène des personnages qui sont accompagnés de deux chérubins peints en camaïeu rouge rehaussé d'or. Ils soutiennent une tenture d'apparat dorée, tombant en plis sinueux sur les bords du cadre de la miniature, sur laquelle le texte religieux est écrit en petites capitales rouges encadrées par des traits de même couleur. L'attribution de certaines miniatures des *Heures de Marguerite de Rohan* au Maître des visages des Sibylles n'est pas contredite pas les encadrements où apparaissent rinceaux, fleurettes et volatiles. D'après François Avril, ces bordures, de type parisien, sont très proches de celles exécutées dans le *Livre d'heures de Charles de Martigny*, manuscrit démembré enluminé par Jean Bourdichon et des membres de son atelier⁸²². Les feuillets épars du *Livre d'heures de Charles de Martigny* apportent une preuve supplémentaire des contacts entre Jean Bourdichon et le Maître des visages des Sibylles qui travaillèrent tous deux avec une officine parisienne.

Valérie Guéant précise que l'artiste, par le vocabulaire iconographique commun au Maître des missels della Rovere (Jacopo Ravaldi ?), aurait pu être un des membres de son atelier à Rome⁸²³. Toutefois, en s'appuyant sur les miniatures de Bloomington, Dublin et Princeton que nous nous proposons de lui attribuer ici, et sur les liens qu'il établit avec des peintres tourangeaux tels Jean Bourdichon ou Guillaume Piqueau, nous

⁸²² Il existe au Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne, Inv. n° M. 2A et Inv. n° M. 2B, deux feuillets du manuscrit peints par Jean Bourdichon. Trois autres feuillets, réalisés par Jean Bourdichon et un membre de son atelier, sont conservés à Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cuttings, Fr. 4 à Fr. 6 ; voir Avril, 2006, p. 52-57.

⁸²³ Guéant, *French Painting...*, sous presse.

sommes enclins à croire qu'il a exercé en France, à Tours. La très grande parenté iconographique entre la miniature du Christ bénissant (f. 114) des *Heures de Marguerite de Rohan* avec celle peinte par Jean Bourdichon et placée sur la reliure de l'Évangélaire de Frédéric le Sage au début du XVI^e siècle confirmerait cette hypothèse, le Maître du visage du Christ ayant accès aux dessins circulant dans l'atelier⁸²⁴. Les deux images s'appuient en effet sur un modèle commun montrant le Christ à mi-corps, front dégagé et cheveux retombant sur les épaules, main droite aux longs doigts bénissant relevée, et présentant le même pli tubulaire sur la robe au niveau du cou, ce dernier détail se retrouvant déjà sur la robe de la Vierge dans la *Pietà* de Nouans réalisée par Jean Fouquet⁸²⁵ (fig. 331). Proche du milieu fouquettien, talentueux, ayant assimilé en profondeur la peinture de Jean Fouquet tout en ayant développé une technique picturale propre, le Maître des visages des Sibylles pourrait être rapproché de l'un des fils du grand maître tourangeau. Toutefois, hormis un rapprochement stylistique et iconographique fort et une qualité picturale de haute volée, digne du grand peintre tourangeau, les éléments pour l'identifier comme étant Louis ou François Fouquet sont inexistant : l'hypothèse reste alléchante mais hasardeuse.

⁸²⁴ *Évangélaire de Frédéric le Sage*, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms El. f o 1, vers 1500 ou 1510. Je remercie M. Nicholas Herman d'avoir échangé ses impressions sur cette miniature (courriel du 24 juillet 2015). Sur le manuscrit, voir Kratzsch (Irmgard), *Schätze der Buchmalerei. Aus der Handschriftensammlung der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena* : Friedrich-Schiller-Univ., 2001, cat. 16, p. 81-88, reproduction p. 83.

⁸²⁵ Des déclinaisons de cette proto-image apparaissent dans le milieu de Bourdichon, notamment dans un *Livre de prières* (Saint-Germain-en-Laye, Bibliothèque municipale, Ms R.60732, f. 92, vers 1470-1475) et les *Heures de Charles VIII* (Paris, BnF, Latin 1370, f. 35v, vers 1483-1498) ; voir respectivement *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 34-35, p. 166-168 (notices de Pierre-Gilles Girault et Maxence Hermant). Voir également la *Pietà* (note 453).

Arrêt sur image : Louis de Laval en prière face à la Vierge à l'Enfant

Les Heures de la Vierge sont introduites par un diptyque montrant la Vierge à l'Enfant entourée d'anges (f. 50v) face à Louis de Laval agenouillé en prière (f. 51), à l'image de celui réalisé par Jean Fouquet dans les *Heures de Simon de Varye*⁸²⁶ (fig. 283-284). Jean Colombe peint une assemblée d'anges dans une salle dont la vue perspective cornue est assez maladroite. La Vierge, assise sur un support cubique couvert d'une étoffe, tenant l'Enfant dans ses bras, est entourée d'anges. Le Maître des visages des Sibylles effectue de petites reprises sur les visages des personnages, appliquant de petites touches verticales noires très serrées et des rehauts de blanc. Si le visage de la Vierge, peint par Jean Colombe, a été très peu repris, les touches sont bien visibles sur le tronc et les bras de l'Enfant. L'épaule et l'avant-bras droits ont été élargis et le bras gauche est légèrement repositionné vers le haut. Les ajouts sur le torse, sous la forme de touches blanches et noires entrecroisées, s'opposent aux jambes lisses et moins modelées de l'Enfant. La Vierge soutient le Christ en posant la main gauche sur son dos et en passant la main droite sous son séant. Le Christ, corps redressé et jambes croisées, porte son regard et tend la main, dans un geste de bienvenue, vers Louis de Laval figuré sur le feuillet faisant face. Cette mise en page connaît, dans le milieu fouquettien, de nombreuses reprises qui puisent probablement leur force d'un modèle perdu de Jean Fouquet⁸²⁷. Des peintures de chevalet peintes par Jean Fouquet ont pu servir de modèles aux disciples, à l'image de la composition d'une Vierge à l'Enfant découverte par Nicole

⁸²⁶ Avril et Reynaud, 1993, p. 328 et Avril, 2006, p. 46-48 ; *Heures de Simon de Varye* (note 202).

⁸²⁷ *Livre d'heures de l'ancienne collection Maurice Loncle ou Heures Bureau*, collection privée (Paris, Hôtel Drouot, *Ancienne collection Maurice Loncle : dessins, aquarelles, estampes, tableaux ... livres anciens et modernes ...*, 22 novembre 1977 ; voir Avril, 2003, p. 129) ; Épinal (note 32), f. 118 et Bloomington, (notes 533-534), f. 21.

Reynaud sous le portrait de Charles VII⁸²⁸. La renommée de cette peinture devait être considérable si l'on en croit la copie exécutée à Lyon dans l'atelier du Maître de Guillaume Lambert⁸²⁹.

Le portrait de Louis de Laval et l'intervention de Jean Fouquet ?

Le diptyque montrant Louis de Laval agenouillé face à la Vierge à l'Enfant a été peint par Jean Colombe mais le visage a été réalisé par une autre main dont l'extrême qualité, bien supérieure à tout le manuscrit, pose le problème de son attribution (ill. 66). Chaque élément du visage est traité avec une grande précision à l'image de la cicatrice formée de plusieurs accros bien visibles sur la tempe⁸³⁰. Les lèvres sont minces, le nez, affirmé par un trait longiligne, est élancé et proéminent. Des cheveux grisonnants parsèment les tempes d'une tête très dégarnie. Louis de Laval semble fatigué par l'âge car la peau, sur le bas du visage, est flasque et molle et une plissure sur le cou forme un léger double-menton. Malgré l'âge avancé et le regard intériorisé par la prière, le visage conserve de la vivacité et de la force grâce à l'utilisation d'un bleu très clair sur les pupilles et d'une touche de blanc sur le nez. La peau est comme saupoudrée de touches pointillistes de couleur grise sur un fond rosé donnant à la peau un teint vieilli et pâlot. Le même gris est utilisé pour les cheveux et prolonge le modelé moelleux du collet de

⁸²⁸ *Portrait de Charles VII*, Paris, Musée du Louvre, département des Peintures, Inv. 9106, vers 1450-1455 ; voir Reynaud (Nicole), « La radiographie du portrait de Charles VII par Jean Fouquet », *Revue du Louvre*, 33 : 2 (1983), p. 97-99 ; reproduction de la radiographie dans Avril, 2003, p. 108. Le projet initial de ce tableau représentait une Vierge à l'Enfant dont le dessin ne semble pas si lointain de celui utilisé dans les *Heures de Louis de Laval* (note 722). Sur le portrait, voir également, Avril, 2003, cat. 4, p. 101-110.

⁸²⁹ *Livre d'heures*, Rouen, Bibliothèque municipale, Ms 3027, f. 23 ; reproduction dans Hindman, Levi D'Ancona, Palladino et Saffiotti, 1997, cat. 5, p. 42, fig. 5.4. À noter qu'une autre Vierge à l'Enfant de Guillaume Lambert, *feuillet d'un Livre d'heures*, New-York, Robert Lehman Collection, 1975.1.2466, vers 1485, se rattache aux copies d'une œuvre perdue de Jean Fouquet, dont un écho est visible dans les *Heures de Louis de Laval* (note 722) au feuillet 44v ; reproduction dans Hindman, Levi D'Ancona, Palladino et Saffiotti, 1997, cat. 5, p. 40, fig. 5 recto.

⁸³⁰ Je remercie François Avril de m'avoir signalé ce détail et d'avoir échangé ses impressions sur cette miniature.

fourrure, cachant l'ajout du collier de l'ordre de Saint-Michel. Le portrait montre deux repentirs, le nez ayant été légèrement raccourci et l'arrière du crâne réduit. L'ensemble montre une maîtrise d'exécution trahissant la main d'un très grand peintre. À cette époque, dans la vallée de la Loire, le seul artiste ayant de telles capacités de portraitiste est Jean Fouquet. En 1940, la qualité du portrait conduit Klaus Perls à lui attribuer l'effigie⁸³¹. En 1985, François Avril en loue la prouesse et parle « d'une pénétration psychologique digne de Jean Fouquet »⁸³². L'auteur précise, en 1993 puis en 2003, que le portrait est réalisé avec une extrême finesse de touche et une intensité psychologique prodigieuse digne d'un portraitiste professionnel⁸³³. Toutefois, la datation donnée pour cette intervention – F. Avril plaçant l'exécution du portrait autour de 1480 au plus tôt, soit à la toute fin de la carrière de Fouquet ou après sa mort – fait que la piste qui mène au grand peintre tourangeau n'a pas été suivie. Les révisions faites ici relativement aux campagnes d'illustrations et à la participation, dans le courant des années 1470, de peintres fouquettiens suffisent-elles à confirmer l'intervention de Jean Fouquet ?

Des liens stylistiques profonds unissent encore davantage le portrait de Louis de Laval à la technique et aux caractéristiques picturales de Fouquet. La tête, vue d'un léger trois-quarts, avec un nez qui dépasse la joue opposée, se compare volontiers aux têtes des portraits exécutés par Jean Fouquet du *Légat du pape*, de *Guillaume Jouvenel des Ursins* et au *Portrait d'homme au chapeau*⁸³⁴ (ill. 67). Quatre rides, tracées en lignes parallèles par une parenthèse incurvée sur le centre, retombent et se rejoignent brutalement à l'arête des orbites comme pour mieux encadrer les yeux. Cette façon de rendre les rides est une

⁸³¹ Perls, 1940, p. 27 et fig. 275.

⁸³² Avril, 1985, p. 260n14 (255-262).

⁸³³ Avril et Reynaud, 1993, p. 329 et Avril, 2003, p. 388.

⁸³⁴ *Portrait d'un légat du pape*, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 49.38, vers 1450 ou 1460 ; voir Reynaud, 1981, cat. 7, p. 27-28 et Avril, 2003, cat. 13, p. 147-148 ; *Guillaume Jouvenel des Ursins*, Paris, Musée du Louvre, département des peintures, Inv. 9619 et dessin préparatoire conservé à Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 4367, vers 1460-1465 ; voir Reynaud, 1981, cat. 8-9, p. 29-34 et Avril, 2003, cat. 5-6, p. 111-120 et *Portrait d'homme au chapeau* (note 109).

caractéristique immuable de Jean Fouquet : elle se retrouve sur les portraits du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins, réapparaît sur les visages d'Étienne Chevalier peints dans son livre d'heures⁸³⁵ et dans le *Diptyque de Melun*⁸³⁶ (ill. 68), tout comme sur le front du donateur de la *Pietà* de Nouans⁸³⁷. Cette caractéristique est suffisamment marquée chez Jean Fouquet pour qu'elle soit mise en avant dans les copies ultérieures de ses œuvres⁸³⁸.

⁸³⁵ Voir la reproduction en grand format dans Avril, 2003, p. 196.

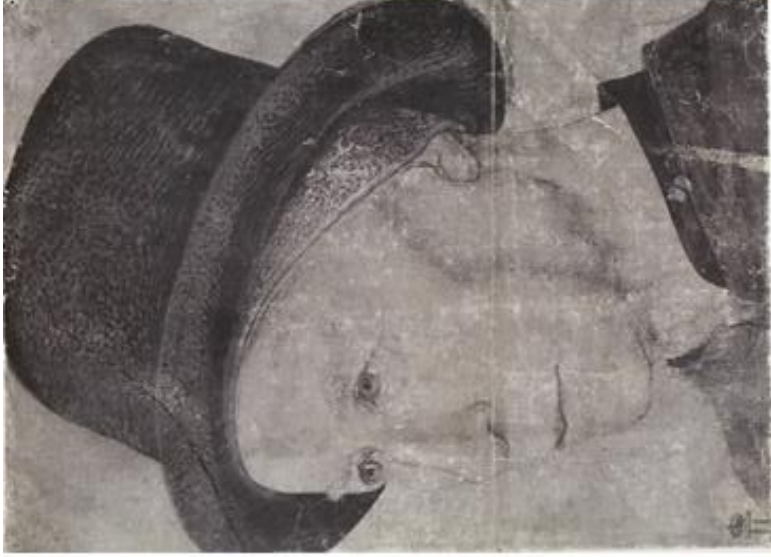
⁸³⁶ Voir la reproduction en grand format dans Avril, 2003, p. 122 ; *Diptyque de Melun* (note 159).

⁸³⁷ *Pietà* (note 453) ; voir notamment la reproduction du détail de la tête du donateur dans Avril, 2003, p. 161.

⁸³⁸ Voir par exemple la gravure du XVIIe siècle, tirée par Denis Godefroy en 1661, du portrait d'Étienne Chevalier d'après le *Diptyque de Melun*, reproduction dans Avril, 2003, p. 130.



Ill. 66. Jean Fouquet ou Maître des visages des Sibylles, *Heures de Louis de Laval*, Paris, BnF, Latin 920, f. 51, Portrait de Louis de Laval (détail), vers 1475 ?



Ill. 67. Jean Fouquet, *Portrait d'homme au chapeau*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Cabinet des dessins, Inv. n°3895, vers 1475 (?)

Ill. 68. Jean Fouquet, *Diptyque de Melun*, Berlin, Staatliche museen, Gemäldegalerie, Inv. 1617, panneau gauche, *Étienne Chevalier présenté par saint Étienne* (détail du visage d'Étienne Chevalier), vers 1452-1460

Le nez de Louis de Laval, qu'une touche de blanc pur posée sur la narine fait luire, rappelle l'aspect lustré des portraits de Jean Fouquet et renvoie à ceux peints par le maître tourangeau pour le Christ et la Vierge de la *Pietà* de Nouans. En 1974, le nez luisant fut un élément déterminant dans l'attribution faite par Otto Pächt du *Portrait du bouffon Gonella* au grand peintre tourangeau, parti-pris le plus singulier de Jean Fouquet également signalé par Nicole Reynaud et François Avril⁸³⁹. Le pli à la base du nez et le sillon au-dessus des lèvres sont bien marqués, et, comme le souligne Lorne Campbell, Jean Fouquet exagère dans ses portraits « la distance entre l'œil et l'oreille », créant une disproportion évidente de la joue sur le visage de Louis de Laval⁸⁴⁰. C'est avec le *Portrait d'homme au chapeau*, qui, selon François Avril, serait celui du roi Louis XI, que l'effigie de Louis de Laval présente le plus de similitudes⁸⁴¹ (ill. 66 et 67). Dans ce visage, et comme pour d'autres figures peintes par Jean Fouquet, la ligne de la silhouette est débordée par les poils des sourcils qui sortent de la ligne du front, caractéristique retrouvée dans le portrait de Louis de Laval. Les deux visages, de trois quarts, aux traits secs et anguleux, ont la ligne du nez qui passe celle de la joue. Ils présentent également une joue allongée, creusée par un trait à l'équerre se terminant dans le cou pour Louis de Laval, à l'image des portraits de Guillaume Jouvenel des Ursins et du légat du Pape⁸⁴². Le travail pointilliste sur le couvre-chef du *Portrait d'homme au chapeau*, « traitement puissamment plastique, au moyen de tailles et de points appuyés et habilement distribués », fait écho à la technique mouchetée utilisée pour blanchir la peau de Louis de Laval⁸⁴³. La datation tardive proposée par François Avril pour le *Portrait d'homme au*

⁸³⁹ Jean Fouquet, *Portrait du bouffon Gonella* (?), Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. 1840, (vers 1440 ?) ; voir Pächt (Otto), « Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70 (1974), p. 39-88, notamment p. 52-57 et dernièrement Avril, 2003, cat. 1, p. 94-96. L'argument avancé par Pächt est mentionné par Nicole Reynaud, 1981, p. 6-7 et par Avril, 2003, p. 49.

⁸⁴⁰ Campbell (Lorne), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris : Hazan, 1991, p. 172-175.

⁸⁴¹ Avril, 2003, p. 145-146.

⁸⁴² Sur ce point, voir notamment Avril, 2003, p. 144.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 145.

chapeau corroborerait celle proposée ici pour Louis de Laval, dans la seconde moitié des années 1470, à la fin de la carrière de Jean Fouquet⁸⁴⁴. Certes, le portrait de Louis de Laval pêche par rapport à celui de l'homme au chapeau par les yeux mi-clos du commanditaire, légèrement engoncés dans leurs orbites, diminuant alors l'intensité et l'autorité du regard qui, au contraire, se dégagent dans le dessin de l'Ermitage. Par ailleurs, bien que le portrait réponde aux caractéristiques picturales de Jean Fouquet, Nicole Reynaud indique qu'il n'en a ni toute la force intérieure ni la puissance dans son volume⁸⁴⁵ ; ce qu'Alberti aurait défini sans doute comme « l'éloge des visages peints qui donnent l'impression de sortir des tableaux comme s'ils étaient sculptés »⁸⁴⁶. Faut-il vraiment repousser une attribution à Jean Fouquet et y voir la main d'un peintre méconnu au talent immense ? La grande qualité du portrait invite à le rapprocher du grand peintre tourangeau ou à en attribuer l'exécution à un alter ego, qu'il serait ici tentant de voir dans le Maître des visages des Sibylles. Une position forte serait de rejoindre l'avis de Klaus Perls et d'y voir le travail de Jean Fouquet, en remontant la datation du portrait avant la mort du maître. Le visage fatigué du seigneur de Châtillon – qui a conduit à y voir une image de ses toutes dernières années – pourrait être ramené autour de ses soixante / soixante-cinq ans, les conditions de vie au XV^e siècle marquant plus tôt et plus fortement les visages, même pour des personnages du rang de Louis de Laval. Plusieurs éléments pourraient expliquer les faiblesses soulignées par Nicole Reynaud. Le manque de rigidité et de rondeur – presque géométriques – plus habituelles dans les portraits connus de Jean Fouquet peut être dû à la petite taille du portrait et à l'âge avancé du commanditaire dont

⁸⁴⁴ Le travail pointilliste sur le couvre-chef du *Portrait d'homme au chapeau* (note 109) est, pour Nicole Reynaud, une technique étrangère aux habitudes de Jean Fouquet. Il s'agirait pour elle d'ajout ultérieur au dessin n'ayant pas été exécuté de la main de Fouquet ; communication orale de Mme Nicole Reynaud du 12 octobre 2013. Je remercie vivement Mme Nicole Reynaud d'avoir partagé ses impressions sur ce portrait. La datation tardive proposée par François Avril du *Portrait d'homme au chapeau* permettrait de mieux comprendre l'application de la technique mouchetée sur le chapeau, une habileté qui serait venue s'ajouter aux autres en fin de carrière de l'artiste.

⁸⁴⁵ Voir note précédente.

⁸⁴⁶ *Leon Battista Alberti ...*, 1992, p. 19.

les chairs ramollies donnent au rendu de la figure un aspect moins massif. Il s'agirait là d'un portrait exécuté à la fin de la carrière de Jean Fouquet, pour lequel nous n'avons pas de comparaison possible, sauf par le *Portrait d'homme au chapeau* reprenant la technique des petits points. L'intérêt porté par Louis de Laval à l'exécution de son livre d'heures et la sollicitation d'enlumineurs fouquettiens l'on peut être incité à faire peindre son visage par le plus grand peintre de l'époque. La reprise du portrait du commanditaire sur une miniature préalablement peinte par Jean Colombe souligne que l'auteur jouissait d'une aura immense, aussi ample que celle de Jean Fouquet à la même époque. Le portrait du feuillet 51 dut plaire à Louis de Laval car il en fait copier l'image dans le reste du manuscrit : il fit repeindre, en suivant le prestigieux modèle, la majeure partie des portraits réalisés dans les marges extérieures par un ou plusieurs artistes moins talentueux⁸⁴⁷ (fig. 266). Leur intervention semble s'être limitée à ce travail car on ne retrouve pas leur main dans la seconde campagne des années 1480 menée par Jean Colombe et d'autres enlumineurs.

DEUX MANUSCRITS DU *JOUVENCEL* DE JEAN DE BUEIL

Au cours de sa longue carrière, Guillaume Piqueau semble avoir eu la charge d'illustrer un nombre important de manuscrits profanes. Outre les trois versions du *Tristan en prose*, celle de *L'Estrif de Fortune et de Vertu* et l'exemplaire de *l'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* destiné à Louis de Laval, il illustre au moins à deux reprises l'histoire du *Jouvencel*. Ces deux manuscrits, conservés à Genève et au monastère de l'Escorial, ainsi qu'une troisième version conservée à Wolfenbüttel peinte

⁸⁴⁷ Voir la marge gouttière des feuillets 45, 104, 189, 294 et peut-être celui dans la marge du f. 129v. Les portraits du feuillet 43v et 46 n'ont pas été changés : le premier montre un personnage très jeune, le second d'un âge plus mûr.

par un autre enlumineur, ont été rapprochés en 1971 du milieu fouquettien par Claude Schaefer qui proposa de les regrouper autour d'un peintre qu'il dénomma, un peu hâtivement, le « Maître du Jouvencel »⁸⁴⁸. En 1976, Bernard Gagnebin attribua les miniatures de Genève au Maître du Mamerot de Vienne, enlumineur mis en lumière par O. Pächt et D. Thoss deux ans auparavant⁸⁴⁹.

Le *Jouvencel* de Genève (BGE, fr. 187, vers 1475)

L'exemplaire de Genève illustré par Guillaume Piqueau contient trois miniatures : le départ du Jouvencel (f. 2), une scène de bataille (f. 22) et le Jouvencel recevant ses pouvoirs du roi Amydas (f. 167v)⁸⁵⁰. Sans leur être tout à fait identique, les enluminures de Genève font écho à celles réalisées par le Maître de Jeanne de France au début des années 1470 dans l'exemplaire de la BnF⁸⁵¹ (fig. 103-105, 285 et 286). Deux des cinq chevaux représentés dans la miniature du départ du Jouvencel sont tirés d'un modèle commun mais la répartition des personnages est différente : deux cavaliers en devancent trois autres dans la miniature du Maître de Jeanne de France (fig. 103) alors qu'un cavalier est suivi par quatre compagnons dans la version de Guillaume Piqueau (fig. 285). La scène de bataille (Paris, f. 15 et Genève, f. 22) témoigne elle aussi de similitudes par certains soldats repris d'une miniature à l'autre mais aussi de différences à nouveau dans la disposition des combattants. La nomination du Jouvencel (Paris, f. 123 et Genève, f.

⁸⁴⁸ Schaefer, 1971, vol. 2, p. 328-330. En 2003, François Avril a démontré la différence des mains entre les exemplaires de Genève et de l'Escorial et celui conservé à Wolfenbüttel (note 221) ; voir Avril, 2003, cat. 40, p. 350-353.

⁸⁴⁹ Gagnebin, 1976, p. 125-127.

⁸⁵⁰ *Jouvencel* (Jean de Bueil), Genève, BGE, fr. 187, vers 1475 ; sur le manuscrit voir le catalogue des notices, cat. 12, p. 50-53.

⁸⁵¹ Paris, BnF, Français 24381 (note 215), voir p. 97-100. Une troisième version du *Jouvencel* conservée à Paris, bibliothèque de l'Arsenal, Ms 3059, aurait pu faire partie de ce groupe. En effet, le copiste a laissé des espaces blancs pour y peindre des enluminures à des endroits similaires aux manuscrits de Genève et de l'Escorial.

167v) oppose à chaque fois une scène d'intérieur et un paysage d'extérieur mais les deux espaces sont représentés fort diversement (fig. 105 et 286). Ainsi, si les modèles sont communs, l'agencement des personnages, les costumes, la représentation du paysage et la gamme chromatique sont d'une tout autre approche entre les deux manuscrits. Les deux manuscrits permettent également de confronter leur technique. Aux couleurs chatoyantes du Maître de Jeanne de France, où les ciels sont peints en bleu clair et les prairies à l'aide d'un vert olive, Guillaume Piqueau répond par des tons plus mats et sombres, où les ciels sont mauves et les prairies d'un camaïeu ocre. Guillaume Piqueau se démarque encore de son confrère par une approche plus graphique et un tracé plus nerveux. Les traits du visage sont plus secs et anguleux que ceux dessinés par le Maître de Jeanne de France. Les ombres sont rendues par une multitude de traits noirs courts et entrecroisés ou longs et parallèles, avec un crayon qui n'est pas systématiquement soulevé entre chaque zone d'ombre.

La qualité relativement faible des compositions, exécutées sans réelle recherche plastique innovante, et les variations proposées par chaque enlumineur affaiblissent l'idée de l'existence d'un modèle prestigieux qu'ils auraient minutieusement copié. La remise des pouvoirs au Jouvencel par Amydas peintes par le Maître de Jeanne de France et Guillaume Piqueau confirment cette hypothèse (fig. 105 et 286). Les peintres effectuent un montage de plusieurs dessins pour organiser leur miniature. Ils reprennent, sur la partie gauche, dans la scène en extérieur, des chevaux peints par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* : Guillaume Piqueau exploite le dessin du cheval cabré de la miniature de saint Paul (fig. 208) alors que ceux exécutés par le Maître de Jeanne de France s'appuient sur des chevaux vus de face qui font écho à ceux peints par Fouquet dans les miniatures des saints Pierre, Jacques, Martin ou Marguerite (fig. 166). D'autre part, la reprise par Guillaume Piqueau du décor architectural et du modèle du Jouvencel

agenouillé (f. 167v) dans des miniatures des *Tristan en prose* de Genève (f. 220v) et de New-York (f. 128) et dans une miniature du *Missel* de Yale (f. 244v) confirme un peu plus le regroupement de mains effectué ici autour de cet enlumineur ; elle rappelle sa propension à copier et réinvestir fréquemment des modèles consignés dans des carnets (fig. 172 et 286).

Le *Jouvencel* du monastère de l'Escorial (Biblioteca del Monasterio, S.II.16, vers 1475-1480)

Tout autre est la conception du second exemplaire aujourd'hui conservé dans la bibliothèque du monastère de l'Escorial⁸⁵². Les dix miniatures qui illustrent le texte de l'Escorial ont perdu la couche supérieure de peinture mais elles s'inscrivent pleinement, par la qualité de leur exécution, dans la mouvance fouquettienne. Elles montrent toutes les caractéristiques propres aux peintres formés dans cet atelier et ont été attribuées en 2003 par François Avril au Maître du missel de Yale, enlumineur que nous proposons ici d'identifier avec Guillaume Piqueau⁸⁵³. La miniature du *Jouvencel* nommé lieutenant du comte de Parvenchère (f. 108v) est construite sur des conceptions spatiales héritées de Jean Fouquet où la perspective est utilisée afin de mettre en valeur l'élément central de la miniature⁸⁵⁴ (fig. 287). La stabilité et la sûreté dans la construction spatiale est rendue par les lignes horizontales (carrelage, marches de l'estrade, parapet et linteau de la galerie) et verticales (colonnettes de la galerie et personnages debout) régissant l'image. Le peintre dégage l'espace central de la miniature par la mise en place, au premier plan, sur la droite

⁸⁵² Sur le manuscrit, voir Arturo Garcia de la Fuente (Fray), *Catálogo de los Manuscritos franceses y provenzales de la Biblioteca de el Escorial*, Madrid : Tipogr. de Archivos, 1933, p. 60-65 et le catalogue des notices, cat. 11, p. 46-50.

⁸⁵³ Avril, 2003, p. 150.

⁸⁵⁴ *Ibid.* Sur l'apport de la géométrie dans l'art de Jean Fouquet, voir l'introduction du présent mémoire ; Gousset dans Avril, 2003, p. 76-86 et le site de la BnF, *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, <<http://expositions.bnf.fr/fouquet/arret/geometrie/index.htm>>.

et la gauche, de deux groupes de personnages figurés de dos et alignés en oblique, et par les droites ininterrompues des motifs du carrelage. Toutes les lignes convergent vers le centre de l'image, leur croisement fictif s'effectuant au niveau de la lettre de titre remise au Jouvencel. La scène se déroule dans une salle d'apparat qui ouvre, au second plan, par une série de colonnettes, sur un vaste panorama de campagne, subterfuge visuel fort apprécié de Jean Fouquet⁸⁵⁵. Au second plan, sur les extrémités, deux groupes de personnages ferment l'image et la recentrent sur trois personnages assis sur l'estrade. La conception en losange de la miniature fait écho à celle du lit de justice de Vendôme (f. 2) peinte par Jean Fouquet dans le *Boccace* de Munich. Le parallèle avec la fameuse scène du procès du duc d'Alençon se confirme par la reprise du personnage vu de dos et qui pose la main sur l'épaule d'un compagnon⁸⁵⁶ (ill. 41 et fig. 287). Le choix d'un effet spatial construit à partir de lignes triangulaires se retrouve également dans la miniature du roi passant ses troupes en revue (f. 1v) et dans celle de la nomination du Jouvencel comme régent de l'Amydoine (f. 185v). Cette dernière miniature est agencée à partir d'un triangle en pointe, construction analogue à celle de saint Martin dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 166). Le calme dans la représentation des trois scènes de batailles (f. 23, 46 et 155) où la violence des combats ne laisse pas libre cours aux effusions de sang, aux corps démembrés et décapités, répond également à l'équilibre posé des peintures de Fouquet.

⁸⁵⁵ Avril, 2003, p. 386.

⁸⁵⁶ Le parallèle a été relevé par François Avril ; *Ibid.*

Des copies d'un travail de Jean Fouquet ?

Une quatrième version du *Jouvencel*, conservée à Wolfenbüttel, fut réalisée vers 1475 par un enlumineur ayant assimilé en profondeur l'art de Jean Fouquet⁸⁵⁷ (fig. 288). De qualité d'exécution supérieure, l'idée de voir le plus beau manuscrit faire office de modèle ne peut s'appliquer ici : les trois miniatures conservées – d'un cycle qui en contenait peut-être sept à l'origine – du *Jouvencel* de Wolfenbüttel sont extrêmement proches de celles réalisées dans le manuscrit de l'Escorial, mais ce dernier compte dix peintures⁸⁵⁸. La question, passée sous silence en 2003 par François Avril, fut abordée en 1993 par Nicole Reynaud. L'auteur proposa l'existence éventuelle d'un exemplaire plus ancien, perdu, exécuté par le grand maître tourangeau, ayant peut-être servi de modèles aux compositions de l'Escorial et de Wolfenbüttel⁸⁵⁹. Toutefois, plusieurs éléments font douter d'un original peint par Jean Fouquet. Malgré quelques jolies trouvailles, il y a un manque d'audace dans la conception spatiale des miniatures, notamment dans celles représentant des scènes de tournoi peintes en diptyque (f. 202v et 203). Les compositions retenues pour en illustrer deux épreuves sont agencées par des décrochements visuels successifs donnant de la profondeur à l'image (fig. 289 et 290). Au premier plan, la joute prend place devant un parapet où stationne la garde écossaise. Installés sur une haute estrade, le roi et la reine assistent au tournoi, accompagnés de membres de la cour. Cette disposition, jumelée à une organisation ordonnée et symétrique des personnages, d'esprit très fouquettien, conduit le regard vers le roi et la reine placés au centre de la miniature.

⁸⁵⁷ *Jouvencel* de Wolfenbüttel (note 221).

⁸⁵⁸ Nicholas Herman indique que le manuscrit de Wolfenbüttel était probablement illustré à l'origine par sept miniatures. L'auteur a pu examiner le manuscrit en 2011 et a remarqué la présence de pigments sur certaines pages du texte, traces qui permettent de croire que des miniatures étaient peintes sur le feuillet suivant ; voir Herman, 2008-2014, p. 60 et Herman, 2015, p. 176 (171-193). Je remercie M. Nicholas Herman d'avoir échangé ses impressions sur le manuscrit de Wolfenbüttel.

⁸⁵⁹ Avril et Reynaud, 1993, p. 154. L'idée fut également avancée par Friedrich Winckler en 1927 ; voir Winckler (Friedrich), « Eine Bilderhandschrift von Fouquet in Wolfenbüttel », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 61 (1928), p. 347-349.

Toutefois, les peintures se succèdent de façon assez malhabile et sans réellement se compléter, à l'image de l'estrade royale, montrée par deux fois de façon similaire. La mise en page s'appuie sur une structure visuelle répétitive indigne de Jean Fouquet et ne s'accorde pas avec les recherches plastiques sans cesse innovantes du grand peintre. Par ailleurs, les nombreuses scènes de batailles du *Jouvencel* où chevaux et cavaliers donnent lieu habituellement, chez Jean Fouquet, à des représentations pleines d'audace, en sont ici étonnamment dépourvues. Enfin, certains modèles s'appuient sur des dessins tirés du répertoire fouquetien : les modèles de l'homme vu de dos posant sa main sur l'épaule d'un compagnon et du Jouvencel agenouillé recevant ses pouvoirs du roi Amydas (Escorial, f. 108v et Wolfenbüttel, f. 89v) sont respectivement repris du *Boccace* de Munich et des *Antiquités Judaïques* (f. 135v), et le cavalier joutant (Escorial, f. 202v) copié du modèle de Jean II, duc de Bourbon (f. 108v) réalisé dans l'*Armorial de Gilles de Bouvier*⁸⁶⁰.

Faisant référence à la version de Wolfenbüttel, François Avril indique que la faiblesse relative de certaines compositions et les reprises iconographiques pourraient trahir la main d'un suiveur de Jean Fouquet pénétré de sa facture et de ses procédés picturaux, sans toutefois avoir le génie de son maître⁸⁶¹. Nicholas Herman envisage pour sa part un travail de collaboration entre Jean Bourdichon et le Maître du Boccace de Munich : les deux épigones de Jean Fouquet, hautement qualifiés, seraient à l'origine du cycle iconographique de ce texte sur lequel d'autres membres de l'atelier se sont appuyés pour réaliser des copies⁸⁶².

⁸⁶⁰ *Boccace* de Munich (note 18) ; *Armorial de Gilles le Bouvier* (note 430) et *Antiquités Judaïques* (note 598).

⁸⁶¹ Avril, 2003, p. 352.

⁸⁶² *Tours 1500 ...*, 2012, p. 247 et Herman, 2014, p. 58-62.

Une diffusion parmi de hauts dignitaires de la cour de France ?

Les commanditaires des quatre versions enluminées dans les années 1470 dans le milieu fouquettien ne sont pas connus⁸⁶³. Nous l'avons dit, Colette Beaune avance l'idée que la diffusion du *Jouvencel* s'est dans un premier temps limitée à la famille de Bueil et à leurs proches, du fait de la disgrâce subie par le comte de Sancerre, infortune qu'elle prolonge jusqu'à la mort de Louis XI en 1483⁸⁶⁴. Toutefois, plusieurs indices historiques et artistiques soutiennent l'hypothèse de commandes passées par des membres de la cour, voire par le roi lui-même, bien avant la mort de Louis XI. En août 1469, Jean de Bueil intègre le cercle très fermé du tout nouvel ordre de Saint-Michel et devient conseiller et chambellan du roi⁸⁶⁵. Dès le début des années 1470, le comte de Sancerre combat pour le roi et sort victorieux de plusieurs batailles menées au profit de la cour de France. Du point de vue artistique, quatre des versions les plus anciennes aujourd'hui conservées du *Jouvencel* sont enluminées par les peintres issus de l'atelier de Jean Fouquet, à l'époque où celui-ci a pour principale clientèle le roi et ses proches.

Dans l'exemplaire de l'Escorial, la mise en avant du couple royal par les deux miniatures peintes en diptyque fait également supposer une demande de la part de commanditaires royaux (fig. 289 et 290). Les portraits nous invitent à y voir une représentation de Louis XI et de son épouse Charlotte de Savoie. En effet, les traits assez secs, émaciés et nerveux du visage du roi ne répondent pas aux caractéristiques picturales utilisées pour représenter son père le roi Charles VII († 1461), habituellement peint avec un nez longiligne, légèrement oblong, et coiffé d'un chapeau bleu aux broderies couleur

⁸⁶³ Français 24381 (note 215) ; Ms Fr. 187 (note 850) ; Wolfenbüttel (note 221) et El Escorial (note 852).

⁸⁶⁴ Beaune, 1985, p. 330. Sur la position défendue par l'auteur d'une diffusion restreinte dans un premier temps à la famille de Bueil et les arguments avancés ici en faveur d'une rapide diffusion dans le cercle royal, voir également les pages 97-99.

⁸⁶⁵ Jean apparaît en cinquième position dans la première promotion de l'ordre ; voir l'article II des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (note 213), f. 2v.

or tracées en lignes brisées⁸⁶⁶. Dans le manuscrit de l'Escorial, le roi porte un chapeau à larges bords et haut de forme, enfoncé sur un bonnet recouvrant le crâne et les oreilles (ill. 69). Ce type de couvre-chef et le bonnet font écho au portrait de *L'homme au chapeau* dessiné par Jean Fouquet, présenté comme un possible portrait du roi Louis XI par François Avril⁸⁶⁷ (ill. 67). La reine et ses dames de compagnie sont habillées de robes à taille haute, resserrées sur les hanches par une large ceinture, et au décolleté en pointe à revers de fourrure interrompu par une modestie. Les têtes sont coiffées de longs hennins effilés terminés par une chute de tulle. Ces tenues sont très proches de celle portée par la reine Charlotte de Savoie, épouse de Louis XI, dans la miniature frontispice d'une *Vie de sainte Radegonde*, datée, selon François Avril, autour de 1470-1475, où la reine est vue agenouillée en prière devant sainte Radegonde (f. 2)⁸⁶⁸.



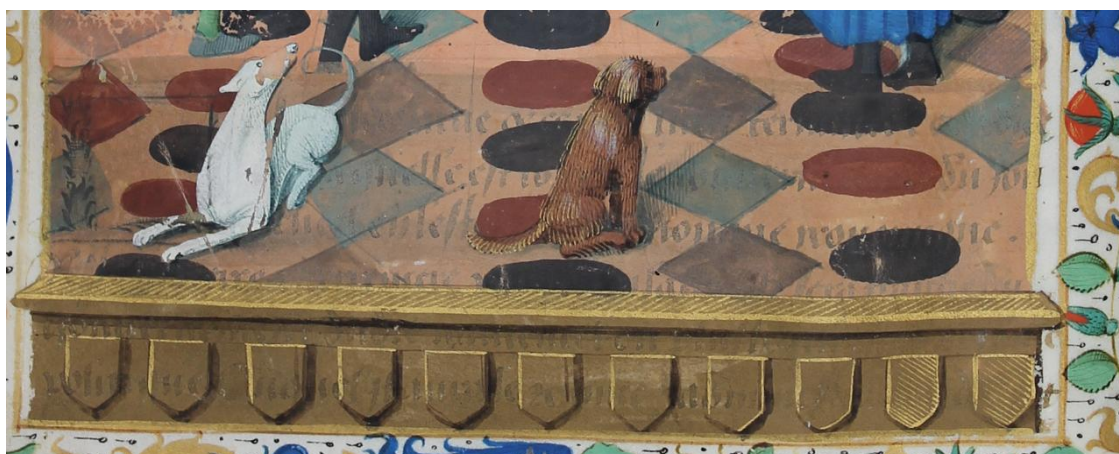
Ill. 69. Guillaume Piqueau, *Jouvencel* (Jean de Bueil), El Escorial, bibliothèque du monastère, Ms S. II. 16, f. 202v, Scène de tournoi (détail du roi, de la reine et des dames d'honneur), vers 1475-1480

⁸⁶⁶ Voir par exemple les portraits de Charles VII peints par Jean Fouquet (note 823) et celui du Maître de Charles de France dans un exemplaire du *Romuléon*, Cologne, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 143, f. 6v. Sur ce dernier manuscrit ; voir Pellegrin (Élisabeth), *Manuscrits latins de la Bodmeriana*, Cologne-Genève : Fondation Martin Bodmer, 1982, p. 349-353.

⁸⁶⁷ *Portrait d'homme au chapeau* (note 109) ; voir Avril, 2003, p. 145-146 et notamment la copie faite d'après Jean Fouquet (?), p. 146.

⁸⁶⁸ *Vie de Sainte Radegonde*, Paris, BnF, Français 5718, vers 1470-1475 ; sur le manuscrit voir Avril, 1985, p. 260-262 et notes 18 à 20 (255-262).

À notre avis, selon toute vraisemblance, c'est à cette époque que furent réalisées les miniatures des exemplaires de Wolfenbüttel et de l'Escorial, à un moment où l'influence dans l'atelier du Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon, deux des meilleurs disciples de Jean Fouquet, est grandissante. La très grande parenté des images permet de croire que les manuscrits ont été réalisés dans un laps de temps très proche, peut-être pour répondre à plusieurs commandes du cercle royal. Des indices semblent d'ailleurs trahir la volonté d'individualiser un texte écrit en plusieurs exemplaires et destiné à différents commanditaires. En effet, l'espace consacré à la peinture du Jouvencel nommé lieutenant du comte de Parvenchère de l'Escorial (f. 108v) a été agrandi par un repentir occultant l'initiale ornée et les six lignes de texte copiées au bas du feuillet, réécrites sur le feuillet suivant. Guillaume Piqueau a prolongé le dallage carrelé au sol, ajouté deux chiens de compagnie et peint un soubassement architectural, absents de Wolfenbüttel (ill. 70 et fig. 287 et 288). Autre élément personnalisant le manuscrit, les musiciens d'ordonnance représentés au premier plan dans une scène de bataille (Escorial, f. 23) ont été rejetés dans la marge gouttière d'un autre passage du texte de Wolfenbüttel (f. 125) illustré par une miniature en pleine page (ill. 71 et 72).



Ill. 70. Guillaume Piqueau, *Jouvencel* (Jean de Bueil), El Escorial, bibliothèque du monastère, Ms S. II. 16, f. 108v, Jouvencel nommé lieutenant du comte de Parvenchère (détail du repentir prolongeant le dallage carrelé au sol avec deux chiens qui occulte l'initiale ornée et six lignes de texte), vers 1475-1480



Ill. 71. Guillaume Piqueau, *Jouvencel* (Jean de Bueil), El Escorial, bibliothèque du monastère, Ms S. II. 16, f. 23, Entrée des troupes dans une ville (détail des musiciens d'ordonnance), vers 1475-1480

Ill. 72. Enlumineur fouquettien (travail de collaboration entre le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon ?), *Jouvencel* (Jean de Bueil), Wolfenbüttel, Herzog-August Bibl., Cod. Guelf. 137, Blank, f. 125, Scène de bataille (détail des musiciens d'ordonnance peints dans la marge gouttière), vers 1475

Un historique prestigieux pour la version de l'Escorial

Le commanditaire du *Jouvencel* de l'Escorial est inconnu mais une inscription sur le dernier feuillet témoigne de la présence, dès le XVI^e siècle, de l'ouvrage dans la péninsule ibérique. La note nous informe en effet que *este libro dio al rey* [Philippe II d'Espagne] *nuestro señor do. a^os de çunyga a(ño) 1573 su Jentilonbre de la camara*⁸⁶⁹. Or, un inventaire de la bibliothèque de l'Escorial, où se trouvaient les manuscrits appartenant à Philippe II, dressé l'année suivante, en 1574, mentionne aux côtés d'une *Chronique dite de la Bouquechardière* et d'un *Épitome de la guerre de Troie*, un *Jouvencel* sans que leurs provenances ne soient précisées⁸⁷⁰. Ce *Jouvencel* est-il celui qui est actuellement conservé au monastère de l'Escorial ? Il y a tout lieu de le croire ou en

⁸⁶⁹ « Ce livre a été donné au roi [Philippe II d'Espagne] notre seigneur par Don Alfonso de Zúñiga l'an 1573, son gentilhomme de la chambre » ; voir Arturo Garcia de la Fuente, 1933, p. 60-65.

⁸⁷⁰ Sur l'inventaire, voir Andrés Martínez (Gregorio de), « Entrega de la librería real de Felipe II (1576) », *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, 8 vol., t. 7, Madrid : Imprenta Sáez, 1964, n° 3524, p. 202 (5-233)

tout cas de retenir une telle hypothèse : le relevé, dans lequel les trois manuscrits sont mentionnés successivement, précise que les textes sont en langue française, qu'une reliure de velours bleu recouvre deux d'entre eux et que des miniatures sont peintes dans le *Jouvencel*⁸⁷¹. José Luis Sánchez-Molero estime que ces trois manuscrits ont été prélevés comme butin par Charles-Quint en 1525 à la suite de la bataille de Pavie⁸⁷². Il s'appuie sur un deuxième inventaire de la bibliothèque de l'Escorial dressé en 1600 mais qui ne mentionne que la *Chronique dite de la Bouquechardière*, emportée, d'après le copiste de l'inventaire, lors de cette victoire⁸⁷³. Toutefois, Sánchez-Molero élargit la prestigieuse provenance aux trois manuscrits cités précédemment, prétextant qu'ils sont tous trois en langue française et que deux sont recouverts d'une reliure identique⁸⁷⁴. Don Alonso de Zúñiga, gentilhomme de la chambre nommé dans la note du *Jouvencel*, hérita le manuscrit de son oncle et beau-père le marquis Don Luis de Zúñiga, proche serviteur de Charles-Quint qu'il accompagna dans sa retraite au monastère de Yuste, s'installant dans la proche ville de Plasencia⁸⁷⁵. Les liens d'amitié entre les deux hommes pourraient effectivement justifier, dans un premier temps, d'un cadeau de l'empereur pour son fidèle compagnon. Selon Sánchez-Molero, à la mort du marquis, l'exemplaire du *Jouvencel* aurait pu reprendre le chemin des collections royales espagnoles à la demande même de Philippe II, Don Alonso de Zúñiga restituant au roi un manuscrit lié à l'une des victoires les plus prestigieuses durant le règne de son père et occupant par là-même une place

⁸⁷¹ *Ibid.* L'inventaire indique : *Libro intitulado el Juuencel para animar a todos los mancebos al exercicio a la Guerra, escrito en perg[amino] en frances e illuminado cubierto de terciopelo azul*, RBME, Ms. &-1-15, f. 323.

⁸⁷² Sánchez-Molero (José Luis Gonzalo), *Regia Biblioteca. El libro en la corte española de Carlos V*, 2 vol., t. 1, Mérida : Editora Regional de Extremadura, 2005, p. 250-252 et « Acerca de los hechos », *La bibliografía sobre el emperador Carlos V. Perspectivas históricas y temáticas*, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero et Bartolomé Miranda Díaz (dir.), Yuste : Fundación Academia Europea de Yuste, coll. « Historia », 2010, p. 437-438 (375-462).

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.* La reliure de velours bleu ne correspond pas à l'actuelle recouvrant le manuscrit, fruit d'une restauration par un cuir marron.

⁸⁷⁵ Sánchez-Molero, 2005, I, p. 251-252 et 2010, p. 437-438.

centrale dans la mémoire de la dynastie familiale⁸⁷⁶. Cette hypothèse pourrait confirmer l'ancrage royal du premier possesseur car le trésor emporté à la suite de la victoire de Pavie devait être composé de pièces appartenant à François I^{er} et ses vassaux⁸⁷⁷. Un descendant du commanditaire du *Jouvencel* se trouvait probablement parmi ceux qui, suite à leur décès ou à une fuite précipitée, ont laissé aux mains des Espagnols tous leurs biens, y compris les manuscrits emportés lors de cette campagne militaire.

L'ABREGÉ DES CRONIKES DE FRANCE DE NOËL DE FRIBOIS (PARIS, BNF, FRANÇAIS 10141, VERS 1480)

Trois miniatures, une scène de dédicace (f. 1), saint Charlemagne (f. 13v) et saint Louis (f. 26), illustrent le texte de l'*Abrégé des croniques de France*, compilation historique inspirée principalement du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais et des *Grandes Chroniques de France*⁸⁷⁸. Son auteur, Noël de Fribois, né au début du XV^e siècle en Normandie, se met très tôt au service de celui qui n'est encore que le roi de Bourges puis accède à la fonction de notaire et secrétaire du roi Charles VII avant 1425 et jusqu'en 1444. Huit ans et le remaniement de quatre textes lui furent nécessaires pour achever, en 1459, l'*Abrégé des croniques de France* probablement destiné au roi Charles VII⁸⁷⁹. Le

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ Sur le butin, voir la courte mention dans Le Petit (Jean-François), *La grande chronique ancienne et moderne de Hollande, Zélande, West-Frise, Utrecht, Frise, Overijssel et Groeningen, jusqu'à la fin de 1600*, 2 vol., t. 1, Dordrecht : Canin, 1601, p. 56.

⁸⁷⁸ Hasenohr et Zink, 1992, p. 1078 (notice de Kathleen Daly) ; voir également Daly (Kathleen) et Giesey (Ralph), « Noël de Fribois et la loi salique », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 151 (1993), p. 5-36 et Daly (Kathleen), *Abregé des croniques de France par Noël de Fribois*, édité pour la Société de l'histoire de France par Kathleen Daly avec la collaboration de Gillette Labory, Paris : Champion, 2006, p. 24 et suivantes. Sur le manuscrit, voir également le catalogue des notices, cat. 27, p. 111-112.

⁸⁷⁹ Plusieurs versions du texte sont connues, le manuscrit Français 10141 de la BnF fait partie de la seconde famille, dénommée « B » par Kathleen Daly ; voir Daly, 2006, p. 45 et p. 53, fig. 2.

texte obtint une renommée certaine si l'on en croit les vingt-trois exemplaires actuellement relevés⁸⁸⁰.

Les armes peintes dans la marge inférieure du feuillet 1, *écartelé aux 1 et 4 d'argent au lion coupé de gueules et de sinople, au 2 et 3 d'or à neuf mâcles de gueules, posées en fasces (3, 3 et 3), accompagnées en chef d'un lambel de 3 pendants d'argent*, font référence à la famille d'Espinay (ou Epinay) et à celle de Montauban⁸⁸¹ (fig. 291). Elles pourraient appartenir à Richard d'Espinay, seigneur de Sauldecourt et de la Rivière, chambellan du duc de Bretagne François II, et à son épouse Béatrix de Montauban, mais la lecture des armoires est sujette à débat⁸⁸². En réalité, par la carrière politique qu'il mena, la commande pourrait aussi répondre à la bibliothèque de Guy d'Espinay, l'aîné des fils de Richard⁸⁸³. Il occupe le poste de chambellan du duc de Bretagne François II pour lequel il traite la paix avec le roi de France Charles VIII. Sollicité par Anne de Bretagne dans des négociations avec Louis XII, il se place au service de ce dernier

⁸⁸⁰ La liste est disponible sur la base de données *Arlima*, <<http://www.arlima.net/no/1745>>, consulté le 09 août 2014.

⁸⁸¹ Le peintre a maladroitement inversé l'association des couleurs, les armes de Montauban auraient en effet dû être peintes de gueules à neuf macles d'or.

⁸⁸² Ce destinataire fut proposé dès la fin du XIX^e siècle dans Omont (Henri) et Couderc (Camille), *Catalogue général des manuscrits français. Ancien supplément français II (n° 9561 à 13090 du fonds français)*, Paris : Ernest Leroux, 1896, n° 10141, p. 53. Toutefois, l'identité du commanditaire ne peut être établie avec certitude car les armes ne portent pas la guivre des Visconti sur le tout, visible dans la marge inférieure de l'Annonciation (f. 13) du *Livre d'heures de Richard d'Espinay* (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 506, après 1455) ; sur le manuscrit voir Deuffic (Jean-Luc), « Le livre d'heures de Richard d'Espinay, chambellan du duc de Bretagne », *Notes de bibliologie : Livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIV^e-XVI^e siècles)*, Jean-Luc Deuffic (éd.), Turnhout : Brepols, 2009 (Pecia : Le livre et l'écrit, 7), p. 105-120. Toutefois, plusieurs éléments indiquent que l'écu peint dans les *Heures de Richard d'Espinay* a été repris à une date indéterminée : la guivre portant sur le tout a été rajoutée et la forme de l'écu « français ancien » a remplacé la forme « bannière », à l'inverse de la partie centre portant la guivre (qui était d'une forme « français ancien » avant d'être placée dans une forme « bannière »). Que faut-il penser de ces modifications ? L'enlumineur avait-il oublié la guivre et inversé les deux formes entre l'écu et la partie centre avant de corriger lui-même ses erreurs ou est-ce une modification ultérieure par l'un des fils ? En effet, au moins deux des fils de Richard d'Espinay reprennent la guivre des Visconti ; voir Morice (Pierre-Hyacinthe), *Mémoires pour servir de preuves à l'Histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, 3 vol., t. 3, Paris : Imprimerie Charles Osmont, 1746, p. 249. L'un deux a-t-il récupéré le manuscrit, y faisant apposer la guivre ? La mort de Richard d'Espinay n'est pas connue mais il est encore cité dans un document d'archives daté de 1472, ce qui ne permet pas de savoir s'il était encore vivant à la fin des années 1470 ou au début des années 1480, datation stylistique retenue ici.

⁸⁸³ Seigneur de la Rivière, de l'Escures, de la Marche, de Serigné, de Villiers-le-Bocage, d'Estiau, Baron de Monfiquier, Guy d'Espinay est surnommé « le grand Guyon » pour ses vertus et sa vaillance ; voir Du Patz (Auguste), *Histoire généalogique de plusieurs maisons illustres de Bretagne*, Paris : Nicolas Buon, 1619, p. 294-295. Il est cité, au même titre que son père Richard, par Kathleen Daly comme le possible commanditaire du manuscrit, sans que cette hypothèse ne soit argumentée ; voir Daly, 2006, p. 69.

jusqu'à sa mort en mai 1501⁸⁸⁴. Les responsabilités politiques assurées par Guy d'Espinay, associées à la datation stylistique du manuscrit, que l'on peut placer autour de 1480, le présentent comme le commanditaire probable de l'*Abrégé des croniques de France*⁸⁸⁵.

Les miniatures

En 1896, les trois miniatures du texte sont mentionnées par Henri Omont et Camille Couderc mais leur qualité d'exécution ne retient pas leur attention⁸⁸⁶. Il faudra attendre 2000 et les travaux d'Erik Inglis pour qu'elles soient rapprochées du milieu fouquettien, opinion confirmée en 2006 par François Avril⁸⁸⁷. Le manuscrit s'ouvre avec la remise de l'ouvrage par Noël de Fribois au roi de France (f. 1 ; fig. 291). La scène se déroule dans un intérieur où le roi, vêtu d'une houppelande fleurdelisée et tenant un sceptre de la main droite, est assis sous un baldaquin. Face à lui, l'auteur à genoux tend son livre sous le regard de membres de la cour placés en retrait. La mise en page fait écho à la miniature d'Édouard I^{er} d'Angleterre venu rendre hommage au roi de France Philippe VI (f. 301v), peinte par Jean Fouquet dans les *Grandes Chroniques de France* (fig. 292). Nombre d'éléments se répètent d'une miniature à l'autre, avec la vue frontale et carrée de la pièce vue en forte perspective, l'ouverture par une fenêtre à meneaux sur le mur du fond, la vue perpendiculaire du baldaquin, l'agencement des personnages, le fauteuil à bords arrondis terminés par des boules et les fleurs de lis ornant le baldaquin, le tapis et le tissu de la robe du roi ; ces correspondances nous invitent à croire que la miniature a servi

⁸⁸⁴ Du Patz, 1619, p. 294-295.

⁸⁸⁵ Cette datation stylistique est également avancée par Inglis (Erik), « Noël de Fribois and a Lost Work by Jean Fouquet », *Bulletin du Bibliophile*, 34 (2000), p. 37 (32-56).

⁸⁸⁶ Omont et Couderc, 1896, p. 53.

⁸⁸⁷ Inglis, 2000, p. 37 et Daly, 2006, p. 68 (l'attribution par François Avril est citée en note 1).

de modèle pour le disciple⁸⁸⁸. Toutefois, Erik Inglis estime que la miniature réalisée dans les *Grandes Chroniques de France* n'est pas celle utilisée par le suiveur de Jean Fouquet : il suppose que le dessin provient d'un exemplaire perdu de l'*Abrégé des croniques de France* destiné au roi Charles VII dont les miniatures auraient été enluminées par Jean Fouquet⁸⁸⁹.

Le peintre du Français 10141 : Guillaume Piqueau ?

Le contenu et la portée de l'ouvrage, ainsi que la mise en valeur des saints Charlemagne et Louis, indiquent que la diffusion du manuscrit s'est principalement faite parmi les proches de la cour. Le portrait du roi dans la scène de dédicace (f. 1) fait référence à l'effigie officielle du souverain Louis XI plutôt qu'à son père Charles VII, en raison du chapeau à larges bords et haut de forme enfoncé sur un bonnet recouvrant le crâne et les oreilles, identique à celui placé sur le portrait de *L'homme au chapeau* (Louis XI ?) et à ceux peints dans le *Jouvencel* (f. 202v et 203) de l'Escorial⁸⁹⁰ (ill. 67 et 69 et fig. 289 à 291). Le style pictural des trois miniatures trahit l'approche de Guillaume Piqueau sans que l'on puisse affirmer avec certitude qu'il s'agisse de sa main, les visages étant dessinés avec un trait plus souple et les couleurs plus chatoyantes. L'effet est peut-être dû à une commande soignée et à un changement de style dans sa peinture au tournant des années 1480. D'autres indices pointent clairement en faveur d'une attribution à Guillaume Piqueau : les canons des personnages placés à l'arrière-plan de la scène de dédicace font clairement référence à sa manière, tout comme la gamme chromatique

⁸⁸⁸ *Grandes Chroniques de France* (note 224) ; le rapprochement a été effectué par Inglis, 2007, p. 37-40 et fig. 1 et 2.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 37-41 et p. 48 et Inglis, 2011, p. 210-211, p. 251n30 et fig. 203.

⁸⁹⁰ *Jouvencel* de l'Escorial (note 852) et *Portrait d'homme au chapeau* (note 109) ; voir Avril, 2003, p. 145-146.

utilisée et le tracé des ombres et des plis des drapés (fig. 291). Les trois enluminures sont encadrées par de puissantes colonnes, procédé caractéristique du tourangeau. Celles de la première miniature sont soutenues par des socles superposés vus depuis l'arête. Ce motif architectural apparaît dans les *Heures de Laval* (f. 300v, 305, 307 et 308v) et dans plusieurs de ses manuscrits datables des années 1480 (*Livre d'heures à l'usage de Bayeux*, f. 25 et *Heures de Christophe (?) de Champagne*, f. 27, 63, 103 et 194). Les colonnes à la base moulurée du feuillet 1 sont sculptées d'un feuillage en spirale et couronnées par des chapiteaux antiquisants décorés de putti ; tout ou partie de ces éléments décoratifs réapparaissent à l'identique à plusieurs reprises dans l'œuvre de Guillaume Piqueau, notamment dans le *Jouvencel* de Genève (f. 167v), dans les *Heures de Louis de Laval* (f. 302), dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 194) et dans la miniature (f. 1) de la *Vita Christi* (fig. 268, 270, 286, 307 et 319).

LE LIVRE D'HEURES DE JEAN BOUDET (TOURS, BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE, MS 2285, VERS 1480-1485)

En 1997, la médiathèque de Tours acquiert un livre d'heures dévoilé au grand public deux ans auparavant par la galerie *Les Enluminures*⁸⁹¹. En 2012, il est présenté lors de l'exposition *Tours 1500. Capitale des arts*⁸⁹². L'histoire du manuscrit reste obscure, il n'apparaît que dans une seule vente à la fin du XIX^e siècle⁸⁹³. L'origine géographique du livre d'heures, fournie par le calendrier et les litanies où dominent les saints fêtés dans le

⁸⁹¹ Le manuscrit a été exposé une première fois à Paris dans la galerie *Les enluminures. Le Louvre des antiquaires*, 8 – 16 mars 1997 ; voir Hindman (Sandra), *A Selection of Manuscripts Through the Ages/ Un choix de manuscrits parcourant les siècles*, Paris : Les Enluminures, 1995 (catalogue 4), p. 6-10 et *Heures me fault de Notre Dame*, Paris : Les Enluminures, 1997 (catalogue 6), p. 54-57. Quelques années plus tard, une analyse fut proposée par Pascale Charron, « À la manière de Fouquet : Le livre d'Heures inédit de Jehan Boudet, contrôleur des finances du duc d'Orléans », *Revue de l'art*, 147 : 1 (2005), p. 45-56. Voir également le catalogue des notices, cat. 42, p. 174-179.

⁸⁹² *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 13, p. 72-73 (notice de Pascale Charron).

⁸⁹³ Vente tenue à Londres le 27 février 1873, lot 18, acquis pour 15 livres ; voir Charron, 2005, p. 45.

diocèse d'Angers et de Tours, rapproche son exécution de la vallée de la Loire⁸⁹⁴. Elle est confirmée par le commanditaire, Jehan Boudet, originaire de Blois, dont l'identité est masquée dans le livre d'heures par l'anagramme « IVA DE BONHET » visible dans les marges de Jésus conduit au supplice (f. 31) et sur le phylactère tenu par deux anges dans la marge inférieure de l'Annonciation (f. 45)⁸⁹⁵ (fig. 293 et 294). L'homme fit carrière au service du duc Charles d'Orléans et accéda, à partir de 1470, aux fonctions de conseiller et contrôleur de la chambre aux deniers de madame la duchesse d'Orléans et de Milan, Marie de Clèves, alors régente du duché, avant de se mettre au service, en 1483, de son fils le duc Louis, futur roi de France sous le nom de Louis XII⁸⁹⁶.

Des miniatures exécutées par un enlumineur tourangeau

Le livre d'heures est riche de soixante-quinze miniatures entourées, à l'exception des miniatures du calendrier, de bordures florales peintes sur les quatre marges où prennent place des grotesques et drôleries. Cet ensemble se répartit en douze scènes peintes sur la hauteur de la marge gouttière dans le calendrier, cinq miniatures en pleine page et cinquante-huit initiales historiées de quatre à sept lignes de hauteur. En 1995 puis 1997, Sandra Hindman a rapproché le manuscrit du milieu fouquettien et proposé d'y voir la main du Maître du missel de Yale, opinion suivie par François Avril en 2003⁸⁹⁷. Pour Pascale Charron, l'origine tourangelle du manuscrit est indubitable car l'enlumineur est fortement marquée par l'art de Jean Fouquet et connaît les modèles utilisés dans

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 45-46 et p. 52-53 et *Tours 1500 ...*, 2012, p. 72.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 46-47 et Charron (Pascale), « Culture du secret et goût de l'équivoque : les manuscrits à devise anagrammatique à la fin du Moyen Âge », *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècle)*, Christian Heck (dir.), Lille : Université Lille 3, 2007, p. 118-121 et 126-129 (117-129).

⁸⁹⁶ Charron, 2005, p. 46-47.

⁸⁹⁷ Hindman, 1995, p. 10n2 et 1997, p. 54 et Avril, 2003, p. 386.

l'atelier⁸⁹⁸. Elle remarque l'importance de la couleur mauve dans la gamme chromatique utilisée par l'enlumineur pour peindre les ciels, les fonds abstraits et les vêtements, et signale encore l'utilisation abondante de l'or sous la forme de hachures serrées et croisées. Les multiples comparaisons que l'auteur effectue entre les miniatures des *Heures de Jehan Boudet* et l'œuvre du Maître du missel de Yale ne l'invitent pas à lui en attribuer la paternité. Pour l'auteur, la palette mate et sourde caractéristique du Maître du Missel de Yale fait place, dans les *Heures de Jehan Boudet*, à des tons lumineux allant du rose à l'orange. Le canon des personnages est, selon elle, plus élancé et les visages sont plus fins et graciles. Les miniatures sont pour l'auteur l'œuvre d'un enlumineur anonyme ayant fait carrière dans la mouvance du maître de Tours, contemporain du peintre à l'œuvre sur le second volume des *Antiquités Judaïques* (en réalité deux peintres, le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon) et du Maître du Missel de Yale⁸⁹⁹.

À notre avis, les particularités stylistiques relevées par Pascale Charron sont autant d'éléments qui définissent la peinture de Guillaume Piqueau. Les nombreux emprunts iconographiques et la forte parenté stylistique des miniatures observés par l'auteur avec le Maître du missel de Yale est incontestable. Ces points communs nous invitent à attribuer les enluminures des *Heures de Jehan Boudet* à Guillaume Piqueau, opinion renforcée par les comparaisons dressées par l'auteur entre le peintre des *Heures de Jehan Boudet* et celui des *Heures de Christophe (?) de Champagne*, manuscrit que nous proposons ici de donner à Guillaume Piqueau⁹⁰⁰. L'approche très graphique du dessin, le travail approfondi des visages par l'ajout de touches de blanc au-dessus des arcades sourcilières, le détail de la commissure au-dessus de la lèvre supérieure et l'ajout d'une touche de rouge sous le nez et sur les joues se retrouvent dans le *Missel* de Yale et les *Heures de Louis de Laval*. Ces caractéristiques deviennent presque systématiques dans les œuvres

⁸⁹⁸ Charron, 2005, p. 47.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 49 et 52 et *Tours 1500 ...*, 2012, p. 72. Sur les *Antiquités Judaïques*, voir note 598.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 49-50 et 52.

produites au cours des années 1480, notamment l'utilisation de tons lumineux allant du rose à l'orange remarquée par Pascale Charron. Le carrelage tracé avec des lignes en perspective fuyante, où chaque carreau est décoré d'un disque (f. 46, Annonciation) ou par des couleurs alternées où les veines du marbre sont détaillées (f. 31, Christ devant Pilate), est également une constante dans la peinture de Guillaume Piqueau (fig. 293 et 294). On retrouve des exemples du premier motif dans les *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington (f. 117), les *Heures de Laval* (f. 302), le *Jouvencel* de l'Escorial (f. 108v, 185v et 230) et les *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 17) ; le second s'observe dans les *Heures de Laval* (f. 302, 306, 307 et 310v), l'*Abrégé des croniques de France* (f. 1) et les *Heures d'Épinal* (f. 19, 21, 23, 65v, 111, 114, 116 et 117 ; le feuillet 113 combinant le motif du disque et les veines du sol marbré).

Sources iconographiques et datation

Les similitudes des modèles utilisés par l'enlumineur avec ceux de Jean Fouquet ont été finement analysées par Pascale Charron⁹⁰¹. Elle précise que l'enlumineur des *Heures de Jehan Boudet* connaît les mises en page en vogue de l'atelier et compare l'Annonciation (f. 46) à celle des *Heures Ragulier (?) – Robertet* (fig. 179 et 293) et la Déploration (f. 19v) à la *Pietà* de Nouans-les-Fontaines⁹⁰². Les influences fouquettiennes sont plus diffuses mais patentes dans les miniatures de la Visitation (f. 57) et des Lamentations de Job (f. 167), où le dessin de la Vierge et celui de Job, inversé, sont identiques à ceux des *Heures d'Étienne Chevalier*. Le sein découvert de Marie dans la Vierge à l'Enfant (f. 252v) est une déclinaison de celle peinte sur le *Diptyque de*

⁹⁰¹ Charron, 2005, p. 49-51 et 2012, p. 72.

⁹⁰² *Heures Ragulier (?) – Robertet* (note 110) et *Pietà* (note 453).

*Melun*⁹⁰³. Les mises en page et la décoration secondaire des *Heures de Jehan Boudet* sont mises en parallèle avec les illustrations du second volume des *Antiquités Judaïques* et avec trois livres d'heures issus de l'atelier tourangeaux enluminés par le Maître du Boccace de Munich et son entourage au cours des années 1470, période qui correspond, pour l'auteur, à la réalisation des *Heures de Jehan Boudet*⁹⁰⁴. Cependant, il nous paraît nécessaire de repousser l'exécution du manuscrit à la fin des années 1470, voire au début des années 1480. En effet, le travail de Guillaume Piqueau répond probablement à une commande de Jehan Boudet passée avant l'épisode de la guerre folle (1485-1488), période au cours de laquelle les relations politiques tendues entre le duché d'Orléans et la maison de France auraient empêché le conseiller du duc de solliciter un membre de l'atelier en faveur à la cour⁹⁰⁵. Le style plus maniéré et les couleurs plus chaudes utilisées par le peintre trouvent leur correspondant dans les œuvres tardives du peintre. De surcroît, les similitudes relevées par Pascale Charron entre certains motifs décoratifs peints en trompe-l'œil dans la décoration secondaire des *Heures de Jehan Boudet* et ceux des *Heures de Philippe de Commynes* et des *Heures de Christophe (?) de Champagne*, deux manuscrits datés après 1480, confirment notre hypothèse⁹⁰⁶. De surcroît, la Présentation du Christ devant Pilate (f. 31) des *Heures de Jehan Boudet* se rapproche de la Flagellation (f. 51v) peinte par Jean Bourdichon dans un *Livre d'heures à l'usage de Dol* après 1475, notamment par la gamme chromatique, le rendu du corps du Christ flagellé et le bourreau vu de profil, une jambe levée et le nez rougi par une touche de vermillon⁹⁰⁷. Dans les initiales historiées, le choix d'un cadrage resserré sur les personnages est un autre élément

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 51. *Diptyque de Melun* (note 159).

⁹⁰⁴ Charron, 2005, p. 52 et 2012, p. 72.

⁹⁰⁵ En 1488, Jehan Boudet, par ses activités politiques auprès d'un duc engagé dans la « guerre folle », est qualifié de « criminels de crime de leze-majesté et comme tels avoir forfait et confisqué corps et biens » ; voir Charron, 2005, p. 47.

⁹⁰⁶ *Ibid.* Sur les *Heures de Philippe de Commynes*, Londres, British Library, Harley 2863, vers 1485 ; voir *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 30, p. 153 (notice de Mara Hofmann) et *Livre d'heures de Christophe (?) de Champagne* (note 25), manuscrit abordé p. 377-391.

⁹⁰⁷ *Livre d'heures à l'usage de Dol*, Vienne, ÖNB, Series nova 13247, vers 1475-1480 ; voir Avril, 2003, cat. 48, p. 380-381, reproduction p. 380.

propre à la production tardive de Guillaume Piqueau. Ce *dramatic close up* apparaît une première fois dans les *Heures de François de Bourbon-Vendôme* enluminées par le Maître éponyme, le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon : ils mettent en pratique la formule toute nouvelle d'une scène narrative vue à mi-corps, combinant le caractère dramatique de l'épisode représenté avec une proximité jusqu'alors réservée aux images de piété⁹⁰⁸. Les correspondances avec ce dernier manuscrit s'enrichissent de la miniature de David et son messager Urie (*Heures de François de Bourbon-Vendôme*, f. 60 et *Heures de Jehan Boudet*, f. 145), choix iconographique très rarement adopté dans le milieu fouquettien⁹⁰⁹ (fig. 295 et 296). Les relations pressenties ici entre le peintre des *Heures de Jehan Boudet* et ceux des *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, principaux représentants de l'atelier fouquettien vers la fin des années 1470, nous ramènent à nouveau vers Guillaume Piqueau, pour nous membre à part entière de l'atelier à cette époque. La reprise de formules tirées des *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, datées vers 1475-1480, milite également en faveur d'une datation assez tardive pour les *Heures de Jehan Boudet*.

⁹⁰⁸ *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, Paris, bibliothèque de l'Arsenal, Ms 417, vers 1475-1480 ; sur le manuscrit, voir Avril, 2003, cat. 39, p. 345-349 et *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 60, p. 278-279 (notice de Pascale Charron). Sur le terme *dramatic close up* ; voir Ringbom (Sixten), *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk : Davaco Publishers, 1984 (1^{ère} éd. 1965), p. 209-210 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 150 et p. 294-295 ; Avril, 2003, p. 345-348 et *Tours 1500 ...*, 2012, p. 236.

⁹⁰⁹ La reprise de cette mise en page dans la version de *La Fleur des histoires* (note 582), Français 55, f. 62, illustrée par un artiste ayant eu un large accès aux dessins de l'atelier fouquettien confirme que la composition était connue des enlumineurs proches du milieu tourangeau. D'après François Avril, les illustrations de *La Fleur des histoires* ont été exécutées après la saisie des biens de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (1433-1477) et le passage du manuscrit dans les collections bourbonnaises, ce qui nous ramène à nouveau au plus tôt vers la fin des années 1470 ou au début des années 1480 ; voir Avril, 2003, p. 310 et p. 347-349.

UN LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE BAYEUX (ÉPINAL, BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE, MS 243 (100), VERS 1480-1485)

Les *Heures à l'usage de Bayeux* contiennent très peu d'éléments pour identifier son commanditaire⁹¹⁰. La présence répétée de saint Révérend, ordonné prêtre à Bayeux, dans le calendrier (12/07), les litanies (dernière position) et les suffrages (f. 113, dernière position) indiquent que le commanditaire habitait probablement cette ville, ce que confirme l'usage du livre d'heures, répondant, avec quelques variantes, à celui du diocèse⁹¹¹. Les saints bretons sont également mis à l'honneur avec Patern (de Vannes, 15/04), Yves (19/05), Armel (fondateur de l'abbaye de Plouarzel, 17/08) et saint Maudez (19/11) alors qu'Hellier (de Jersey) est cité dans les litanies⁹¹². Ceux de la vallée de la Loire, et notamment de Tours, sont nombreux avec saint Maur, fondateur de l'abbaye de Glanfeuil, à quelques lieux d'Angers (15/01), saint Julien du Mans (27/01), également présent dans les suffrages (f. 111) dont une église porte le nom à Tours (27/01) et les tourangeaux Grégoire (12/03 et 18/11), Gatien (02/05 et 18/12), Avertin (5/05), Martin (04/07), Lidoire (13/09), Béat et Bénigne (25/10), Avent (03/11), Cler (disciple de saint Martin et martyr dans le Vexin, 04/11), Brice (13/11) et Perpet (30/12), ainsi que les saints poitevins Eutrope (30/04), Maxence (26/06), Cyprien (14/07) et sainte Radegonde (13/08). La forte présence de saints tourangeaux et poitevins s'explique peut-être par le culte dédié à saint Révérend. Ce dernier, venu prêcher l'évangile en Touraine, se serait retiré à Nouâtre, ville située à quarante-six kilomètres au sud de Tours : l'église abrite des

⁹¹⁰ *Livre d'heures à l'usage de Bayeux*, Épinal, Bibliothèque municipale, Ms 243 (100), vers 1480-1485 ; sur le manuscrit, voir le catalogue des notices, cat. 10, p. 41-45.

⁹¹¹ Sur la vie de saint Révérend, voir Salmon (André), « Note sur une excursion à Nouâtre, Pouzay et Marcilly », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 5 (1855), p. 124-129 (120-129).

⁹¹² Signalons encore la présence de l'écoissais saint Blanc au 10 août.

peintures murales illustrant sa vie et conserve des reliques qui furent un temps transférées à Poitiers et à Saint-Jean-d'Angély⁹¹³.

Seules apparaissent, sans que l'on puisse déterminer si elles font sens, des initiales « A » et « H » liées par un entrelacs sur le dais abritant sainte Catherine (f. 114). L'ex-libris collé sur le contreplat supérieur nous informe que le manuscrit fut en possession, après 1769, de François Ruillé l'aîné, géomètre, expert arpenteur priseur au Mans⁹¹⁴. En 1835, le manuscrit est mentionné dans un relevé dactylographié des fonds de la bibliothèque d'Épinal précisant que l'ouvrage a intégré les collections suite à un « échange » dont la teneur n'est pas précisée⁹¹⁵.

Guillaume Piqueau et le répertoire iconographique fouquettien

Le manuscrit contient vingt-huit miniatures en pleine page inscrites dans la justification du texte. Elles sont encadrées par des bordures florales sur les quatre marges – certaines peintes sur un fond or – agrémentées de grotesques et drôleries. La miniature de l'Annonciation (f. 25) a bénéficié d'une attention particulière (fig. 297). Elle se développe sur toute la surface du feuillet, la Vierge et l'ange Gabriel étant enchâssés dans

⁹¹³ Salmon, 1855, p. 125.

⁹¹⁴ Je remercie vivement Mme Claudia Rabel pour avoir identifié ces armoiries. L'ex-libris de Ruillé l'aîné a été gratté par un possesseur ultérieur mais on en trouve une reproduction complète dans Farcy (Paul de), « Les ex-libris mançaux antérieurs au XIX^e siècle », *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, deuxième série, 23 (1907), p. 160 (129-161). Les armes, soutenues par deux béliers, se lisent *d'argent au bouquet de fleurs* (non identifiées) *lié d'un nœud de ruban de gueules au chef de même chargé de trois étoiles d'argent*. Sur la carrière de François Ruillé ; voir Mignot (Yorick), « L'utilisation du plan en justice au XVIII^e siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 114-1 (2007), p. 33-56. On y apprend notamment que, le 16 mars 1769, François Ruillé est reçu à l'office d'arpenteur géomètre expert à la sénéchaussée du Maine (Le Mans, Arch. dép. de la Sarthe, B 867, Acte de réception de deux nouveaux arpenteurs géomètres).

⁹¹⁵ Le manuscrit apparaît dans le tapuscrit effectué par Parisot (Florent), *Bibliothèque d'Épinal, VI^e cahier, Manuscrits-Archives historiques*, 1835, p. 7 (cote 100). La colonne 'provenance' indique « échange » sans plus de précision. Deux anciennes cotes, « Ancien 1255 » et « F. S. n° 17 », sont mentionnées. Il ne nous a pas été possible de retrouver trace de ces cotes renvoyant peut-être à des catalogues plus anciens. Je remercie vivement Mme Sophie Armbruster, assistante de conservation à la BMI, d'avoir facilité et enrichi mes recherches sur ce manuscrit.

une architecture complexe vue en trompe-l'œil. En 1993, Nicole Reynaud rapproche les miniatures de la main du Maître du missel de Yale, attribution suivie par François Avril en 2003⁹¹⁶. Le style pictural des enluminures et leur mise en page, établie à partir du répertoire fouquettien, trahissent effectivement la main de Guillaume Piqueau. L'imprégnation des *Heures d'Étienne Chevalier* se ressent encore dans le travail de l'enlumineur mais elle est plus diffuse que par le passé. Le dessin de Marie dans l'Annonciation (f. 25) et la Visitation (f. 36v), manteau agrafé au cou dont le tissu tombe en longs plis longilignes et en courts plis cassés au contact du sol, fait écho à celui de la Visitation et du Couronnement de la Vierge des *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 42). D'autres miniatures nous ramènent de façon plus ou moins directe au réseau serré d'emprunts et de modèles tirés du grand maître tourangeau. Le dessin de l'ange Gabriel, un genou au sol et bras croisés sur le torse, se retrouve dans l'Annonciation (f. 264v) du *Missel* de Yale et dans deux livres d'heures réalisés par le Maître du Boccace de Munich⁹¹⁷ (fig. 222). Ces modèles déclinent un prototype inventé par Jean Fouquet que l'on observe dans l'Annonciation (f. 29) des *Heures Raguier (?) – Robertet* (fig. 179 ; voir, à titre d'exemple, les fig. 156, 193, 293 et 297). La mise en page de l'Assomption (f. 58) se répète à plusieurs reprises dans l'œuvre de Guillaume Piqueau, dans celui du Maître du Boccace de Munich et du Maître de Jean Charpentier⁹¹⁸. Les miniatures, proches de celle peinte par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier*, se font probablement l'écho du tableau aujourd'hui perdu de l'*Assomption* peint par Fouquet vers

⁹¹⁶ Avril et Reynaud, 1993, p. 155 et 361 et Avril, 2003, p. 386.

⁹¹⁷ *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 21 et *Heures à la devise 'Hale ce moine'* (note 238), f. 30.

⁹¹⁸ Guillaume Piqueau, *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534, f. 105) et *Missel* (note 22), f. 293v ; Maître du Boccace de Munich, *Heures de Louis Malet de Graville* (note 123), f. 101 et *Heures à la devise 'Hale ce moine'* (note 238), f. 91v et Maître de Jean Charpentier, *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 800), f. 99 ; *Livre d'heures à l'usage de Rome*, collection privée (note 458), f. 75 et Feuillet de l'*Assomption*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms 21.

1465-1466 pour Jean Bernard, archevêque de Tours, et destiné à l'église de Candes⁹¹⁹. La composition de la Vierge à l'Enfant (f. 98v) montre le Christ nu allongé dans les bras de sa mère, bras gauche posé sur la jambe gauche repliée et bras droit suspendu dans le vide (fig. 298). L'image connaît également de multiples déclinaisons dans l'œuvre des disciples fouquettiens et fait probablement référence à un modèle inventé par le grand peintre tourangeau⁹²⁰ (ill. 65 et fig. 77, 209 et 275).

D'autres enluminures indiquent que Guillaume Piqueau connaît les dessins utilisés par les suiveurs les plus chevronnés de l'atelier, notamment ceux prisés par le Maître du Boccace de Munich et de Jean Bourdichon. La Crucifixion (f. 30), recentrée autour du Christ entouré de Marie et de saint Jean, n'est pas connue dans l'œuvre de Jean Fouquet. Toutefois, ce choix de composition est amplement mis à profit par Guillaume Piqueau et abonde dans l'œuvre des disciples de Fouquet⁹²¹. L'agencement des personnages de la Pentecôte (f. 54), où les apôtres sont assis sur des bancs disposés en deux lignes obliques et la Vierge placée au centre sous une alcôve, découle d'une longue tradition au sein de l'atelier de Jean Fouquet⁹²² (fig. 299). Les deux apôtres placés au premier plan, l'un vu de dos les mains en prière et l'autre de face les bras écartés en un geste de surprise, se

⁹¹⁹ Raulin (Yves de), « Jean Fouquet peintre de l'archevêque Jean de Bernard », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (Juin 1936), p. 322-325 et fig. 2 (321-344) ; voir aussi Avril, 2003, p. 419, n° 6.

⁹²⁰ Voir également Avril et Reynaud, 1993, p. 329 ; Avril, 2003, p. 360 et p. 77 et 325 du présent mémoire. Outre la miniature du manuscrit d'Épinal, on retrouve le modèle du Christ enfant dans les *Heures à l'usage de Rome* de Madrid (note 126), f. 175 ; *Heures de Louis de Laval* (note 722), f. 44v ; *Heures à l'usage de Rome* de la BnF (note 372), f. 239 et dans le *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534), f. 29.

⁹²¹ Guillaume Piqueau l'utilise dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, (note 460), f. 56 ; *Heures Brette*, (note 493, f. 49) et le *Livre d'heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534), f. 59v. On retrouve ce choix de mise en page dans le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (note 454), f. 71 ; *Livre d'heures*, collection privée (Paris, Librairie Lardanchet, 1965, cat. 58, lot 112 puis Lardanchet, 1967, cat. 60, lot 103 ; voir Reynaud, 2006, p. 123n12) ; *Heures dites de Diane de Croy* (note 112), f. 60 ; *Heures dites de sainte Catherine aux paons* (note 98, f. 104) ; *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 44 ; *Heures à la devise 'Hale ce moine'* (note 238, f. 58v) ainsi que dans l'œuvre du Maître de Jean Charpentier (Poitiers, Bibliothèque municipale, Ms 55, f. 44 ; New York, Pierpont Morgan Library, Morgan 366, f. 81 ; Paris, BnF, Latin 1202, f. 47 et Angers, Bibliothèque municipale, Ms 2048, f. 67).

⁹²² *Heures à l'usage de Rome* de la BnF (note 372), f. 113v ; *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111), f. 49 ; *Heures dites de sainte Catherine aux paons* (note 103), f. 108v ; *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 45v ; *Heures à la devise 'Hale ce moine'* (note 238), f. 60 ; *Heures Louis Malet de Graville* (note 123), f. 76 et Feuillet de la *Pentecôte*, Philadelphie, Barnes Foundation, BF 795 ; sur ce dernier feuillet, voir Gras (Samuel) et Herman (Nicholas), « Three Miniatures by the Young Jean Bourdichon in the Barnes Foundation, Philadelphia », *Manuscripta*, 59 : 2 (2015), p. 264-269 et fig. 16.

retrouvent inversés dans les *Heures dites de Diane de Croy* (f. 61v) et trahissent une source d'inspiration commune⁹²³ (fig. 300).

Les méthodes de travail de Guillaume Piqueau : le montage et la copie

Certaines miniatures des *Heures* d'Épinal soulignent la pérennité des compositions utilisées par Guillaume Piqueau dans l'illustration des manuscrits qui lui sont confiés. L'assemblage de motifs tirés des carnets fouquettiens est une technique très appréciée de l'enlumineur. La miniature de saint Julien (f. 111) offre une parfaite illustration de ces combinaisons car elle associe trois modèles différents. Guillaume Piqueau reprend le modèle du saint Julien (f. 302) peint dans les *Heures de Laval* et place son personnage dans une galerie s'enfonçant brusquement par un angle à quatre-vingt-dix degrés (fig. 301 et 302). Nous l'avons vu, cette architecture est utilisée à plusieurs reprises par le peintre et par d'autres disciples de Jean Fouquet et fait penser qu'un modèle commun était mis à disposition des membres de l'atelier⁹²⁴ (fig. 154, 156 et 157). Le coude de la galerie se prolonge à l'arrière-plan par une tonnelière qui s'observe à nouveau dans le bain de Bethsabée (f. 72), détail repris de la miniature de saint Luc (f. 15) des *Heures Ragulier (?) – Robertet* peinte par Jean Fouquet (fig. 29).

Les miniatures de saint Hubert (*Heures de Laval*, f. 305) et saint Julien du Mans (*Heures de Laval*, f. 302 et Épinal, f. 111) permettent d'insister sur les modulations permanentes effectuées par l'enlumineur à partir d'un stock d'images abondamment exploité (fig. 270, 301 et 302). En effet, le modèle de saint Hubert est extrêmement proche de celui utilisé pour les deux autres miniatures. L'imposant pilier soutenant la voûte en berceau n'est en réalité qu'une image tronquée de la galerie à angle droit avec

⁹²³ *Heures dites de Diane de Croy* (note 112).

⁹²⁴ Notes 372-373 et 435.

ouverture des miniatures de saint Julien, l'enlumineur ajustant et réinterprétant continuellement ses modèles afin de créer de nouvelles compositions.

L'Annonciation (f. 25), encadrée d'une riche façade architecturale posée sur un stylobate, est construite sur une trame identique à celle (f. 46) des *Heures de Jehan Boudet* (fig. 293 et 297). L'ange Gabriel et Marie sont placés sous une rotonde au décor Renaissance avec un sol au carrelage quadrillé. La coupole, ornée d'un motif en forme de larmes, est soutenue par des pilastres à chapiteau antique et des plaques de marbre colorées. Le peintre distingue les deux miniatures par un agencement différent. Dans les *Heures d'Épinal*, l'autel est recouvert d'une nappe blanche à bord rouge au fond duquel se trouve un retable doré alors que, dans les *Heures de Jehan Boudet*, l'autel est placé sous un grand baldaquin vert et recouvert d'un ciboire. La fausse architecture, très travaillée, renvoie aux cadres en trompe-l'œil peints dans les *Heures de Laval*, et plus particulièrement à ceux réalisés pour les miniatures des saints Hubert et Jérôme (fig. 268 et 270). Guillaume Piqueau reprend de ce dernier le motif des lions écrasés sous le poids de la façade, le petit animal faisant encore office de marchepied dans la miniature du suffrage de saint Adrien (f. 108).

Une nouvelle approche dans la peinture de Guillaume Piqueau

La miniature de saint Jean-Baptiste (f. 102) peinte par Guillaume Piqueau illustre à merveille le chemin stylistique parcouru par le peintre en presque vingt ans de carrière tout en s'inscrivant dans son œuvre et non dans celle d'un suiveur (fig. 303). Le dessin utilisé souligne la pérennité des modèles utilisés par l'enlumineur : le modèle du Baptiste agenouillé en prière devant l'Agneau placé en haut d'un rocher apparaît dès la fin des années 1460 dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 161), dans le *Livre*

d'heures à l'usage de Rome (f. 2) conservé à Montpellier et dans un médaillon du *Missel* de Yale⁹²⁵ (fig. 195 et 196). Dans les livres d'heures les plus anciens, l'enlumineur s'appuie sur un dessin très graphique, sec et nerveux. La forme des corps est délimitée par une ligne au trait noir et les volumes sont travaillés par de courtes hachures noires parallèles pouvant se croiser. Chaque objet dans l'image se distingue clairement par des formes cernées par un trait noir et des couleurs posées en aplat. Les plans se succèdent de façon étagée en différents espaces horizontaux. La technique picturale développée dans le manuscrit d'Épinal garde, sur certains points, des similitudes avec la période de jeunesse du peintre. Les visages ont la même cassure à la base du nez, les joues sont amples et un large espace est laissé entre le nez et les oreilles. Les lèvres sont fines et tombantes alors que les paupières, cils, pupilles, arcades et sourcils sont détaillés. Guillaume Piqueau marque les plis des vêtements par un trait noir se dédoublant en forme de Y, et le feuillage des végétaux est traité par une multitude de petites touches vertes, posées en pointillé. Toutefois, dans les années 1480, les têtes sont plus fouillées par la multiplication de petites touches très serrées. Les visages sont modelés par une gamme chromatique plus large allant du blanc au gris, en passant par le rouge pour les carnations, le bleu des pupilles et l'ocre pour certaines peaux mates. Si les visages vus de face et de profil étaient privilégiés en début de carrière, ceux peints de trois-quarts dans les années 1480 sont bien mieux maîtrisés. La perspective atmosphérique est rendue à l'aide d'une ligne d'horizon plus basse permettant d'agencer les plans de façon plus douce, moins écrasée. Dans la miniature de saint Jean-Baptiste des *Heures* d'Épinal, la réduction progressive de trois monts escarpés indique que le peintre a retenu, parmi les techniques de Jean Fouquet, celle consistant à recréer la profondeur en diminuant l'aspect d'un

⁹²⁵ *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (note 460), *Missel* de Yale (note 22) et *Livre d'heures à l'usage de Rome* (note 475). La similitude entre ce dernier manuscrit et le *Missel* de Yale a été signalée dans Riou et Blondeau, 2013, p. 154 (notice de Chystèle Blondeau).

élément aligné plusieurs fois dans une enluminure⁹²⁶ (fig. 303). La gamme chromatique utilisée par le peintre pour retranscrire les effets de lumière est plus riche, passant de l'orange au violet foncé. À l'image des monts du paysage de saint Jean-Baptiste, les couleurs se fondent entre chaque plan et contribuent au rendu de la perspective atmosphérique. Les effets de lumière sont dus à l'or qu'il agence sciemment de manière à se substituer aux hachures noires des débuts. Les corps sont mieux modelés et se fondent harmonieusement dans le paysage. Ici, le peintre réajuste la position de saint Jean-Baptiste par rapport aux exemples plus anciens en relevant la jambe droite du saint, posture qui multiplie les plis des drapés et confère plus de volume. Guillaume Piqueau abandonne également les cailloux et grosses pierres qui, en début de carrière, encombraient les sols et les chemins et embrouillaient la lecture de l'image.

Une relation plus étroite avec Jean Bourdichon

La miniature de saint Jean l'évangéliste (f. 16v) des *Heures d'Épinal* permet de comprendre comment a évolué la technique picturale notamment dans le recours à une nouvelle mise en espace des personnages dans des paysages dont l'élaboration doit beaucoup à Jean Bourdichon (fig. 304). La miniature se rapproche intimement de celle peinte par ce dernier (f. 13) dans les *Heures de Bloomington* où il fait montre de ses connaissances en matière de perspective, apprises auprès de Jean Fouquet, en représentant un espace profond et organisé avec cohérence (fig. 210). Le saint écrit, un livre posé sur ses genoux. Il est assis sur un îlot entièrement entouré par la mer délimitée au premier plan par une vue du rivage. L'horizon bas et le dégradé des tons pâlisant vers le lointain

⁹²⁶ Sur cette technique très prisée de Jean Fouquet, voir notamment l'analyse de Nicole Reynaud, 2006, p. 28. L'auteur précise que l'enfilade d'arbres décroissants est un des procédés favoris de Fouquet pour rendre immédiatement perceptible la profondeur de l'espace.

inscrivent la miniature dans la lignée de celle exécutée par Jean Fouquet pour le saint Jean des *Heures d'Étienne Chevalier*⁹²⁷. Peinte sur une trame similaire, la miniature de Guillaume Piqueau montre de fortes accointances avec celle de Bourdichon tout en soulignant les limites techniques du peintre face au savoir-faire de son confrère. Dans les deux cas, le paysage d'arrière-plan est traité par une perspective atmosphérique subtilement rendue par un dégradé de tons mauve et bleu s'éclaircissant vers l'horizon. Les reflets de lumière du soleil couchant, sont visibles sur les parois de la roche, sur la côte et sur les murailles de la ville, éclairés par le scintillement de l'or d'où émane la douce lumière du crépuscule. Toutefois, Guillaume Piqueau ne reprend pas le bras de mer et l'avancée de côte au premier plan, et élargit le cadre de sa peinture par une vue plongeante, artifice qui lui permet de dégager l'arrière-plan de la scène mais donne une vue éloignée et trop fuyante du petit îlot. Il surcharge également l'image d'un proéminent rocher qui casse la continuité du panorama. Chez Jean Bourdichon, le rapport à l'image est plus direct et la succession des plans est plus subtile. Si le spectateur est repoussé sur l'autre bord du bras de mer, le jeune disciple de Fouquet nous fait pénétrer dans l'intimité du saint par un cadrage resserré sur lui, avec une vue de face au même niveau que le jeune évangéliste. L'espace est plus restreint, avec un paysage retranscrit à l'échelle du personnage, donnant au spectateur l'illusion d'être placé au plus près de la scène.

Les miniatures des *Heures d'Épinal* indiquent que Guillaume Piqueau est loin d'être insensible à la peinture de Jean Bourdichon. Installés à Tours, ils ont forgé leurs premières armes dans l'atelier de Jean Fouquet, répondant aux demandes d'une clientèle locale exigeante. Les deux peintres se sont vraisemblablement côtoyés et ont rayonné dans le même milieu. Nous l'avons vu, les cavaliers de Guillaume Piqueau dans la miniature d'Héraclius rapportant la Croix à Jérusalem du *Missel* de Yale sont agencés et

⁹²⁷ Sur la miniature de saint Jean des *Heures d'Étienne Chevalier* (note 13) ; voir Reynaud, 2006, cat. 1, p. 26-31.

dessinés de manière identique dans la miniature de Quintus Fabius traversant le forum (f. 51v) que Bourdichon réalise dans un *Tite-Live* au cours des années 1470⁹²⁸ (ill. 52 et 53). La manière dont les deux peintres exploitent les dessins de Jean Fouquet souligne leur proximité avec le maître tourangeau et donne un aperçu des relations établies entre les deux enlumineurs dans l'atelier. Les compositions du *Jouvencel* de l'Escorial, peintes par Guillaume Piqueau, sont extrêmement proches de celles illustrant le manuscrit de Wolfenbüttel, conjointement illustré, selon Nicholas Herman, par le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon⁹²⁹. Les fortes similitudes iconographiques se répètent entre les mises en page des miniatures de *L'estrif de fortune et de vertu* peintes par Guillaume Piqueau et les exemplaires conservés à Londres et Saint-Pétersbourg dont les illustrations sont attribuées à Jean Bourdichon⁹³⁰. Les *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington viennent confirmer les rapports envisagés entre les deux peintres, Jean Bourdichon ayant réalisé la miniature de saint Jean dans un manuscrit principalement enluminé par Guillaume Piqueau⁹³¹. Les correspondances et collaboration montrent que les occasions ont été nombreuses pour Piqueau de se confronter à la peinture de Jean Bourdichon. Les *Heures* d'Épinal tendent à prouver que les relations vont s'intensifier avec le temps. Dans ce manuscrit, Guillaume Piqueau tire bénéfice de ses rapports avec le disciple zélé de Jean Fouquet pour le traitement de la lumière, totalement nouveau dans son œuvre. Encore absents du *Missel* de Yale, les ciels nuageux et crépusculaires, rendus à l'aide d'un fond jaune sur lequel il travaille le mauve, le gris, le bleu et le vert foncé apparaissent timidement dans les *Heures de Laval* (f. 309v et 311v) et le *Jouvencel* de l'Escorial (f. 5v et 23). La lumière vespérale des *Heures* d'Épinal, retranscrite par des petites touches d'or sur les objets réfléchissant les rayons du soleil – le feuillage, les

⁹²⁸ Voir pages 267-269 et ill. 52 et 53.

⁹²⁹ Voir page 347.

⁹³⁰ Voir pages 226-227.

⁹³¹ *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534) ; voir également Stratford, 2002, p. 96-97.

façades et cheminées des maisons, les armures et objets métalliques ou la pierre – et les fonds abstraits à base de jaune sont tout à fait remarquables (f. 16, 50, 58, 98, 101, 102 et 106 ; fig. 303 et 304). Certes, dans le milieu artistique fouquettien, un exemple précoce de ciels traités à l'aide d'un bleu opaque où les nuages sont rendus par la couleur or est donné dans le *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF, peint dès les années 1450 par un enlumineur proche de Jean Fouquet⁹³². Toutefois, les efforts portés sur le rendu du clair-obscur et le modelé des formes dans la semi-pénombre sont une préoccupation majeure de Jean Bourdichon⁹³³. Cette question parcourt son œuvre ; elle se remarque déjà dans la miniature de l'Annonce aux bergers, tirée d'un livre d'heures aujourd'hui démembré dont les feuillets sont conservés dans différentes collections, et trouvent son aboutissement dans les miniatures des *Heures de Frédéric III d'Aragon* où apparaissent ces larges aplats de jaune sur lesquels d'autres couleurs sont posées⁹³⁴. Dans les *Heures d'Épinal*, le paysage est traité par une perspective atmosphérique d'une grande délicatesse où les couleurs naturelles du premier plan font peu à peu place à des dégradés de tons mauves et bleus blanchissant sur le lointain. Ce type de mise en page où les personnages se détachent en avant de paysages artificiels aux lointains bleuis et s'éclaircissant est, là encore, pour Nicole Reynaud, propre à la peinture de Bourdichon⁹³⁵. La technique se retrouve dans ses œuvres de jeunesse avec les *Heures* de Francfort-sur-le-Main, celles du Getty Museum et dans les feuillets d'un livre d'heures aujourd'hui démembré⁹³⁶.

D'autres éléments stylistiques et iconographiques confirment l'influence grandissante de Jean Bourdichon sur Guillaume Piqueau entre la fin des années 1470 et le

⁹³² *Livre d'heures à l'usage de Paris* de la BnF (note 454), f. 26v, 47v, 60v, 71, 85, 184v et 191.

⁹³³ Avril et Reynaud, 1993, p. 295.

⁹³⁴ Feuille de l'*Annonce aux bergers*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 28942 ; voir Avril, Reynaud et Cordellier, 2011, cat. 93-94, p. 287-290 (notice de Katharina Georgi) et Gras et Herman, 2015, p. 264-269. *Heures de Frédéric III d'Aragon*, Paris, BnF, Latin 10532, vers 1501-1504 ; sur le manuscrit, voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 163, p. 294-295.

⁹³⁵ Avril et Reynaud, 1993, p. 294 et 299.

⁹³⁶ *Heures à l'usage de Rome* de Francfort-sur-le-Main (note 117) ; *Heures Katherine*, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms 6, vers 1480-1485 ; sur ce manuscrit voir *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 73, p. 306-307 (notice de Nicholas Herman) et les feuillets du livre d'heures démembré (note 934).

début des années 1480. Les visages aux teintes ivoirines et aux carnations rosées renvoient à la technique de Bourdichon, « riche d'ombres grises et effleuré d'un léger rose »⁹³⁷ (fig. 297 et 304). Les rehauts d'or en quadrillage, typiques de Jean Bourdichon, montrent également la voix à Guillaume Piqueau qui accorde un plus grand intérêt au travail de l'or dans le rendu des ombres et lumière sur les vêtements. Le vocabulaire ornemental Renaissance, très présent dans l'œuvre de Jean Bourdichon à la fin des années 1470⁹³⁸, se fait également plus présent dans l'œuvre de Guillaume Piqueau, et notamment dans les *Heures* d'Épinal. L'Annonciation de Francfort et plusieurs scènes de la Pentecôte de Bourdichon (Getty Museum, f. 26 et Philadelphie, Fondation Barnes, BF 795) se déroulent dans des oratoires traités avec des éléments d'architecture Renaissance, scandés de pilastres à chapiteau antique et de plaques de marbre où les veines sont détaillées, couverts d'une voûte à caissons et terminés dans l'abside par un cul-de-four en forme de coquille. Ce langage iconographique, abondant dans les *Heures* d'Épinal, s'imposera avec force dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne*. La miniature du Portement de Croix (Épinal, f. 94) confirme un peu plus les rapprochements avec le disciple de Fouquet (fig. 305). Guillaume Piqueau propose un cadrage resserré, ou *dramatic close up*, propre à Jean Bourdichon⁹³⁹. L'épisode de la Passion, recentrée sur le Christ vu à mi-corps et portant sa croix, trouve des équivalents dans celles que Jean Bourdichon réalise dans les *Heures* de Binghamton ou celles d'une collection privée⁹⁴⁰ (fig. 306). Le visage souffrant, le Christ est suivi de Marie et de saint Jean éplorés. Le choix de rapprocher au premier plan l'image du Christ élimine tout détail inutile à la lecture afin de concentrer l'émotion sur le personnage principal.

⁹³⁷ Avril et Reynaud, 1993, p. 295.

⁹³⁸ Avril, 2003, cat. 47-48, p. 377-381.

⁹³⁹ Voir page 360.

⁹⁴⁰ Atelier de Bourdichon, *Livre d'heures*, New York, Binghamton University et *Portement de Croix*, Londres, Sotheby's, *Western and Oriental Manuscripts*, 6 décembre 2011, lot 25.

LA VITA CHRISTI DE LUDOLPHE DE SAXE (PARIS, BNF, FRANÇAIS 407, DATEE 1482)

Destinée à la reine Charlotte de Savoie, la *Vita Christi* est un manuscrit fondamental dans le recouplement des identités du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne. En effet, l'ouvrage est répertorié dans un compte de l'argenterie daté de janvier 1482 où l'on apprend que la reine rémunère Guillaume Piqueau, « enlumineur demourant à Tours, pour avoir enluminé ledit livre et fait plusieurs lettres et paraffes, par marché fait, XII [livres] »⁹⁴¹. Nous l'avons signalé, le qualificatif d'enlumineur et le montant alloué pour la réalisation du travail donnent à penser que le paiement correspond au prix de la miniature introduisant le premier des deux volumes de la *Vita Christi* et pas seulement à la rétribution de la décoration secondaire⁹⁴². L'identité des maîtres aux différents noms de conventions avec Guillaume Piqueau est d'autant plus recevable que la miniature placée en tête du second volume est due à Jean Colombe dont nous savons que les coopérations artistiques avec l'enlumineur tourangeau ont été régulières tout au long de sa carrière⁹⁴³. Tous deux ont connu le milieu fouquettien, ont collaboré avec un ornemaniste dont la main apparaît dans des manuscrits enluminés par leurs soins et, surtout, travaillent de concert dans les *Heures Brette*, dans le *Missel* de Yale, dans *L'Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses* et les *Heures de Laval*. Au vu de ces nombreuses collaborations, la mise en commun de leurs efforts dans la *Vita Christi* destinée à Charlotte de Savoie n'a rien de surprenant et paraît naturelle.

⁹⁴¹ Note 388

⁹⁴² Voir p. 164 -170.

⁹⁴³ Note 412, f. 1, Scènes de la Vie du Christ.

Une miniature en pleine page

Guillaume Piqueau divise la miniature frontispice en deux registres superposés. Dans le premier, séparé en deux parties, se trouvent l'Annonciation et la Nativité/Annonce aux bergers tandis que l'espace inférieur est occupé sur toute la largeur par l'Adoration des Mages (fig. 307). La subdivision est marquée au premier niveau par une architecture très travaillée à deux arcades et trois colonnes, procédé exploité à de nombreuses reprises par Guillaume Piqueau dès le milieu des années 1470 et dans les années 1480 (*Heures de Laval*, *Heures de Jehan Boudet* et *Heures d'Épinal*). La colonne ornée d'un feuillage en spirale apparaît à l'identique dans plusieurs miniatures (*Jouvencel*, f. 167 et *Abrégé des croniques de France*, f. 1 ; fig. 286 et 291). L'archange Gabriel, aux ailes vertes, le nimbe tracé par un fin liseré d'or, est positionné de trois-quarts. Il tient de sa main droite un sceptre et pointe l'index de la main gauche vers le ciel, selon un dessin qu'il a déjà retenu ailleurs (fig. 193 et 293). Toutefois, ce sont les *Heures de Christophe (?) de Champagne* qui offrent le plus grand nombre de points communs avec la miniature de la *Vita Christi*. La confrontation des peintures conduit à une observation surprenante : la mise en page, la technique picturale, le dessin, le traitement des visages et la gamme chromatique utilisés sont identiques et indiquent que les deux manuscrits ont été réalisés par le même peintre. La Nativité de la *Vita Christi* est proche de celle du livre d'heures (f. 54v) par le dessin de Marie dont le manteau descend en longs plis verticaux jusqu'au sol, également par la position inversée de Joseph, genou au sol et s'appuyant sur un bâton, et par la représentation de l'Enfant, entouré d'un halo lumineux, allongé sur un tissu à même le sol (ill. 73 et 74).



Ill. 73. Guillaume Piqueau, *Vita Christi* (Ludolphe de Saxe), Paris, BnF, Français 407, f. 1, détail de la Nativité, daté 1482

Ill. 74. Guillaume Piqueau, *Heures de Christophe (?) de Champagne*, collection privée, f. 54v, Nativité (détail), décennie 1480



Ill. 75. Guillaume Piqueau, *Vita Christi* (Ludolphe de Saxe), Paris, BnF, Français 407, f. 1, détail de l'Adoration des Mages, daté 1482

Ill. 76. Guillaume Piqueau, *Heures de Christophe (?) de Champagne*, collection privée, f. 70, Adoration des Mages (détail), décennie 1480

L'Adoration des Mages est analogue au modèle peint dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 70) par le dessin de la Vierge assise face aux Mages, une écharpe blanche passée autour du cou, et par les Mages agenouillés devant Marie (ill. 75 et 76). Certaines finitions se retrouvent d'une miniature à l'autre : l'enlumineur peint de blanc les sourcils du plus âgé et rehausse d'or la barbe et la chevelure du second. La comparaison de la technique picturale, où la représentation des personnages répond à des procédés similaires confirme le rapprochement des deux manuscrits. Les visages sont dépeints avec la joue et un front larges. Les cheveux sont dégagés sur les côtés par une raie au milieu et les boucles – notamment pour la Vierge et les anges – sont détaillées par de petites virgules couleur ocre sur un fond jaune, l'éclat de la chevelure pouvant être ravivé par de fines touches d'or, tel le mage du second plan (ill. 75 et 76). Les amples vêtements et les plis des drapés sont analogues ; ceux du Mage au premier plan se multiplient et forment des sillons très profonds, travaillés par de courtes hachures parallèles parfois croisées. Le peintre maîtrise le rendu de la perspective atmosphérique par un jeu subtil dans les dégradés de tons. Les couleurs sont atténuées avec la distance et blanchissent sur l'horizon alors que les reflets de lumière sont savamment agencés par de courtes touches couleur or. La miniature de la *Vita Christi* et celles des *Heures de Christophe (?) de Champagne* ont indéniablement été réalisées par le même peintre, à savoir Guillaume Piqueau. Nous allons le voir, les *Heures de Christophe (?) de Champagne* foisonnent de similitudes avec l'œuvre du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale et confirment le recoupement de tous les noms d'emprunt sous le patronyme de Guillaume Piqueau.

LES HEURES DE CHRISTOPHE (?) DE CHAMPAGNE (COLLECTION PRIVEE, DECENNIE 1480)

En 1993, les *Heures de Christophe (?) de Champagne*, à l'usage d'Angers, étaient acquises par le collectionneur et antiquaire Heribert Tenschert. À cette occasion, elles étaient rattachées à la production ligérienne et au milieu artistique fouquettien par Eberhard König qui rapprochait leurs miniatures du peintre responsable du *Retable du Liget*, identifié depuis avec Jean Poyer⁹⁴⁴. L'auteur tirait également des parallèles avec les enluminures d'une version des *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* et avec celle du *Tite-Live de Versailles*, deux manuscrits attribués depuis 2003 au Maître du Boccace de Munich et à Jean Bourdichon⁹⁴⁵. En 2011, l'antiquaire Dr. Jörn Günther proposait simultanément à la vente les *Heures de Christophe (?) de Champagne* et les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, ces dernières ayant été peintes par le Maître du Mamerot de Vienne/Maître du Missel de Yale⁹⁴⁶. La confrontation des manuscrits offrait alors la possibilité inédite de comparer leurs mises en page. Günther constatait que les péricopes évangéliques et l'Office des morts sont introduits par des miniatures très proches d'un ouvrage à l'autre et soulevait la question d'un rapprochement de mains⁹⁴⁷. Plus récemment, en 2014, Christine Seidel a signalé les similitudes du calendrier des *Heures de Christophe (?) de Champagne*, complet, où les saints sont fêtés en alternant le rouge et le bleu, avec ceux des *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington, des *Heures de Jehan Boudet*, des *Heures à l'usage de Bayeux* d'Épinal – trois manuscrits ici rattachés à

⁹⁴⁴ König, 1993-1994, cat. 73, p. 396-422 repris dans König, 1996, cat. 62. Sur le manuscrit ; voir note 25.

⁹⁴⁵ König, 1993-1994, p. 396, 407 et 421-422. *Retable du Liget* (note 662) ; *Antiquités Judaïques* et *De la guerre des Juifs* (note 598) et *Tite-Live de Versailles* (note 665).

⁹⁴⁶ Catalogue de vente par Dr. Jörn Günther Rare Books AG, *Faith and Knowledge. A selection of Illuminated Manuscripts, Miniatures, and Early printed Books*, Brochure 12, 2011. Les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* apparaissent au n° 15, p. 24-25 et les *Heures de Christophe (?) de Champagne* au n° 18, p. 28-30.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 25 et 29-30.

Guillaume Piqueau – et d'un *Livre d'heures à l'usage de Rome* conservé à La Haye dans lequel est intervenu le Maître du Boccace de Munich⁹⁴⁸. Seidel indique que l'enlumineur des *Heures de Christophe (?) de Champagne* est également celui en charge des deux premiers d'entre eux et remarque sa grande parenté stylistique avec l'enlumineur de la *Vita Christi*, des éléments qui la conduisent à soutenir notre hypothèse de recouper sous une même main Guillaume Piqueau et le Maître de Christophe de Champagne⁹⁴⁹. Si elle souligne les liens très étroits entre l'œuvre de Guillaume Piqueau (Maître de Christophe de Champagne) et celui du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale, l'auteur ne regroupe pas tous les manuscrits sous un même pinceau et dissocie deux carrières distinctes. Elle propose de voir le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale comme un peintre ayant formé le Maître de Christophe de Champagne / Guillaume Piqueau, supposant des liens familiaux entre les deux enlumineurs⁹⁵⁰. Cette dissociation nous paraît désormais inutile par tous les éléments historiques et artistiques avancés ici. Guillaume Piqueau est mentionné comme « enlumineur » dès le début des années 1460 dans les astreintes du guet à Tours, à un âge et avec une qualification montrant qu'il était capable de répondre à ses premières commandes, et est rétribué en 1482 par Charlotte de Savoie pour avoir œuvré dans la *Vita Christi*. Par ailleurs, nous l'avons vu, et les *Heures de Christophe (?) de Champagne* le souligneront encore, la production du peintre est extrêmement homogène et cohérente dans les sources iconographiques et les techniques employées.

⁹⁴⁸ Seidel, 2014, p. 94. *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534) ; *Heures de Jehan Boudet* (note 891), *Heures à l'usage de Bayeux* (note 910) et *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111).

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 106-108.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 126-128.

Un livre d'heures pour la famille de Champagne ?

En 1993, Eberhard König s'interroge sur l'identité du chevalier apparaissant en armure dans la miniature de la Pietà (f. 20v)⁹⁵¹. Introduit par saint Christophe, le jeune homme est agenouillé en prière à la gauche de saint Jean, en léger retrait (fig. 308). Des armoiries, *aux 1 et 4 de sable fretté d'argent au chef d'or chargé d'un lion issant de gueules, aux 2 et 3 d'or à la croix de sable*, apparaissent sur son tabar et dans l'initiale O du Jugement dernier (f. 180v ; fig. 315). Le chercheur allemand les rapproche de la famille angevine de Champagne et précise que trois membres pourraient être à l'origine de la commande : Pierre I^{er} de Champagne⁹⁵² (vers 1395-1485), son fils Guy de Champagne, seigneur de Ravault (1455-1525) et son petit-fils Christophe de Champagne, né au plus tôt vers 1475-1480⁹⁵³. La présence de saint Christophe dans la Pietà (f. 20v) et dans les suffrages (f. 194) inviterait à voir une commande passée par le petit-fils, ce qui ne s'accorde pas avec le style des miniatures, datables des années 1480. Par ailleurs, le prénom d'un commanditaire ne reprend pas systématiquement – loin de là – celui de son saint patron⁹⁵⁴. Pour Christine Seidel, la présence conjointe, sur le cadre architectural de la miniature de la Nativité (f. 54v), de saint Pierre et de saint Christophe permet de croire que le livre d'heures a été commandé par Pierre I^{er} de Champagne peu avant sa mort, en hommage à la naissance de son petit-fils aîné Christophe, probablement né autour de 1475-1480⁹⁵⁵. Toutefois, si les arguments de nos confrères allemands permettent de

⁹⁵¹ König, 1993-1994, p. 396-398.

⁹⁵² Pierre I^{er} de Champagne, prince de Montorio et d'Aquila au royaume de Naples, premier Baron du Maine, chevalier de l'ordre du Croissant, grand-maréchal et vice-roi de Sicile et d'Anjou.

⁹⁵³ Sur la vie de ces trois personnages, voir Saint Allais (Nicolas Viton de saint), aidé de M. Jean-Baptiste Pierre Jullien de Courcelles, Lespines (abbé de), de Saint-Pons et al., *Nobiliaire universel de France, ou Recueil général des généalogies historiques des maisons nobles de ce royaume*, 21 vol., t. 14, Paris : Bachelin-Deflorenne, 1876, p. 380 et suivantes et De La Chesnaye Des Bois (François-Alexandre Aubert) et Badier (Jacques), *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*, 15 vol., t. 5, Paris : Schlesinger frères, 1864 (3^{ème} é.), p. 105 et suivantes.

⁹⁵⁴ Une observation déjà formulée par König, 1993-1994, p. 398.

⁹⁵⁵ Seidel, 2014, p. 49-50.

comprendre la partie Champagne, ils n'expliquent pas la présence des armes de Retz, *d'or à la croix de sable*, deux familles liées par l'union d'Anne de Champagne († 1501) et de René de Montmorency-Laval, dit René de Rais (ou de Retz ou René de La Suze ; † 30 octobre 1473)⁹⁵⁶. La question est donc plus complexe qu'il n'y paraît, d'autant plus qu'un (trop) rapide examen du manuscrit nous laisse penser que les parties 2 et 3 des armoiries ont peut-être été repeintes, recouvrant un meuble malheureusement indéchiffrable à l'œil nu⁹⁵⁷.

Une iconographie solidement ancrée dans le passé

La comparaison des miniatures des *Heures de Christophe (?) de Champagne* avec les manuscrits du début de carrière du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale permet de « retracer » la carrière de Guillaume Piqueau jusqu'à ses premiers travaux et souligne la continuité iconographique de son œuvre. Il est en effet possible de tirer des parallèles entre le travail de jeunesse des années 1460 et les miniatures les plus tardives des années 1480. La peinture de saint Matthieu (f. 17) des *Heures de Christophe (?) de Champagne* est à cet égard confondante (ill. 57). Assis sous un baldaquin rose, l'évangéliste vérifie la taille de sa plume sous l'œil de l'ange soutenant les saintes écritures. Les modèles de l'ange et de l'évangéliste sont exploités quinze à vingt ans

⁹⁵⁶ Jean-Luc Deuffic propose, à titre d'hypothèse, de voir dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne* une commande d'Anne de Champagne († 1501) et de René de Montmorency-Laval, dit René de Rais (ou de Retz ou René de La Suze ; † 30 octobre 1473) ; voir le site de Jean-Luc Deuffic, *Heures manuscrites identifiées*, <https://sites.google.com/site/heuresbookofhours/c>. Toutefois, les armes de René de Rais se lisent *d'or, à la croix de gueules, chargée de cinq coquilles d'argent, et cantonnée de seize alérions d'azur ; au franc-canton d'argent au lion de gueules* et l'hypothèse n'explique pas la présence marquée des saints Pierre et Christophe.

⁹⁵⁷ J'exprime ici toute ma gratitude à M. Dr. Jörn Gunther qui, lors de la foire d'art et d'antiquités *The European Fine Art Fair* (TEFAF) organisée du 15 au 24 mars 2013 à Maastricht, m'a permis de consulter pendant quelques instants le manuscrit.

auparavant dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* et se retrouvent dans le suffrage de saint Ambroise des *Heures de Laval* (ill. 54 à 56).

Le modèle de saint Marc écrivant sous un baldaquin (*Heures de Christophe (?) de Champagne*, f. 18v) est proche de celui des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 15, saint Luc) malgré l'agencement différent de la pièce et l'ajout de besicles (fig. 309 et 310). La confrontation de ces deux miniatures permet également d'observer le chemin stylistique parcouru par le peintre. La jonction entre le cou et les épaules de l'évangéliste est mieux réalisée, les couleurs sont plus diffuses et la perspective fuyante du meuble est maîtrisée. Les *Heures de Christophe (?) de Champagne* témoignent de la constance chez Guillaume Piqueau à transposer ses dessins d'un manuscrit à l'autre durant toute sa carrière. Les motifs du banc à haut dossier incliné (f. 15v, saint Luc) et de la roue à livres à forme conique où le pied est bagué à mi-hauteur (f. 19, saint Marc) en sont deux bons exemples (fig. 309). Ces objets réapparaissent dans les miniatures des évangélistes Matthieu (f. 16v) et Marc (f. 18v) des *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*, dans le frontispice (f. 1) du *Tristan en prose* de la BnF, dans les saints Luc (f. 14v), Matthieu (f. 16) et Marc (f. 17v) des *Heures Coëtivy (?)* et dans la sainte Catherine (f. 319v) du *Missel* de Yale (ill. 56 et fig. 177-178).

La Pentecôte (f. 52v), élaborée suivant la disposition fouquettienne des apôtres disposés en deux lignes obliques autour de la Vierge, se déroule dans une pièce dont l'architecture est analogue à celle représentée dans les *Heures* de Bloomington (f. 61). La mise en page de la dormition de la Vierge (f. 83v) s'inspire du modèle proposé par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* et trouve son pendant dans le *Missel* de Yale (f. 293v). La Vierge repose sur un lit à baldaquin, une bougie allumée à la main. Deux apôtres sont plongés dans la lecture des Écritures au premier plan tandis que de l'autre côté du lit se pressent les apôtres. Parmi eux, Pierre et Jean tendent le bras vers

Marie, la bougie du premier ayant disparu dans la miniature des *Heures de Christophe (?) de Champagne*⁹⁵⁸ (ill. 77 et 78).



Ill. 77. Guillaume Piqueau, *Heures de Christophe (?) de Champagne*, collection privée, f. 83v, Dormition de la Vierge (détail), décennie 1480

Ill. 78. *Missel*, New Haven, Yale, Beinecke Library, f. 293v, Dormition de la Vierge (détail), vers 1475

La mise en parallèle de la miniature de saint Marc (f. 19) des *Heures de Christophe (?) de Champagne* avec celle de saint Luc (f. 14v) dans les *Heures Coëtivy (?)* apporte d'intéressantes informations sur l'évolution picturale du peintre (fig. 311 et 312). Éloignées de près de vingt ans dans la carrière de Guillaume Piqueau, ces deux enluminures montrent que le peintre tire ses motifs de carnets à dessins dont le contenu évolue relativement peu mais qu'il sait mettre au goût du jour. Les peintures s'appuient en effet sur un dessin analogue : l'évangéliste, installé sur un marchepied, écrit sur un pupitre dans une pièce de conception architecturale similaire. La vue de profil du saint, le placement des mains, la façon de rendre les drapés, le traitement des ombres et de la lumière ainsi que la gamme chromatique sont extrêmement proches d'une miniature à l'autre. Certains objets sont identiques, à l'image du lutrin, composé d'un plateau incliné avec rebord, d'un pied fait de la juxtaposition de colonnettes baguées à la perspective maladroitement exécutée, le tout posé sur une estrade élevée de deux marches. Toutefois,

⁹⁵⁸ Signalons que le modèle de l'apôtre agenouillé au premier plan, bras croisés sur le torse, un livre ouvert posé sur les genoux, se retrouve par deux fois dans l'œuvre de Jean Colombe : *Les Heures de Guyot le Peley* (note 785), f. 84 et dans les *Heures d'Anne de France* (note 804), f. 157v ; voir également Seidel, 2014, p. 55-57 et fig. 8.

Guillaume Piqueau modernise l'image en changeant la plupart des éléments du décor. Il remplace le siège recouvert d'un ample tissu par un siège en pierre dont les accoudoirs sont ornés de volutes Renaissance. La petite nature morte peinte sur l'étagère du mur du fond, reprise des *Heures Ragulier (?) – Robertet* de Jean Fouquet (f. 15 ; fig. 29), fait place à une frise de mascarons et de guirlandes festonnées, motifs là encore puisés dans le récent vocabulaire de la Renaissance italienne.

Des liens ressérés avec l'œuvre de Jean Bourdichon

L'influence de Jean Bourdichon sur Guillaume Piqueau se fait de plus en plus manifeste dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne* et se combine avec celle de Jean Fouquet quand elle ne s'y substitue pas. L'Annonciation (f. 27), à l'image de celle peinte par Jean Fouquet dans les *Heures Ragulier (?) – Robertet* (f. 29), se déroule dans une pièce de style Renaissance où la perspective est centrale, les points de fuite se rejoignant dans l'axe de la voûte en berceau ouverte sur un jardin extérieur⁹⁵⁹. Toutefois, l'index pointé vers le ciel de l'ange Gabriel fait écho à un modèle apprécié de Jean Bourdichon et montre que les influences du peintre se sont diversifiées, ce que tendent à prouver plusieurs enluminures du manuscrit⁹⁶⁰. L'Annonce aux bergers (f. 63) est une citation d'un modèle apprécié de longue date dans l'atelier fouquettien⁹⁶¹ (ill. 6 et 8 et fig. 313). Cependant, la miniature baigne dans une lumière crépusculaire qui la rapproche intimement de celle peinte dans un livre d'heures aujourd'hui démembré par le jeune Jean Bourdichon au moment où ce dernier entame, entre la fin des années 1470 et le début des

⁹⁵⁹ König, 1993-1994, p. 407 et Seidel, 2014, p. 44-45 et fig. 5.

⁹⁶⁰ Voir par exemple les *Heures Katherine* (note 936), f. 26 ; le *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Washington, The Library of Congress, Ms 57, f. 26 et les *Heures de Pierre de Pontbriant*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2705, f. 21v, vers 1485-1500 ; sur les manuscrits, voir *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 29, p. 152 (notice de Pierre-Gilles Girault) et cat. 73, p. 306-307 (notice de Nicholas Herman).

⁹⁶¹ *Heures dites de Marie Stuart* (note 45), f. 65 ; *Livre d'heures à l'usage de Paris* de Yale (note 113), f. 54v et *Heures à l'usage de Rome* de La Haye (note 111), f. 63.

années 1480, des recherches sur le rendu du clair-obscur⁹⁶² (fig. 314). Les rapports avec l'enluminure exécutée par Jean Bourdichon se confirment par les modèles identiques du berger au bonnet, une main posée sur l'épaule de son compagnon et l'autre tendue vers l'ange céleste, et par le berger vu de profil appuyé sur un bâton, peints au second plan. À l'image de son confrère, Guillaume Piqueau s'attache à rendre la distribution de l'éclairage plus diffus par l'obscurité naissante grâce à un jeu accru de hachures au trait noir sur les vêtements, la lumière céleste apportée par l'ange étant signifiée par des reflets dorés sur le feuillage des arbres, les visages et les habits des bergers. Guillaume Piqueau s'inspire encore de Jean Bourdichon dans le rendu de la perspective atmosphérique. Les plans se succèdent par un dégradé de tons vers le lointain, le vert naturel de la prairie se fondant dans le bleu et le violet du lointain, les couleurs s'éclaircissant sur l'horizon. Ces nouveaux effets picturaux, dont on trouve les prémices dans les *Heures* de Bloomington (f. 45, 59v, 63 et 93) et les *Heures Brette* (f. 32v, 49v, 66, 118 et 148), est une attention propre aux manuscrits que le peintre enlumine au cours des années 1480. Le goût de la couleur nette, l'importance des rehauts d'or, l'expression douce et légère du visage de la Vierge et des anges, dont l'aspect ivoirine et le modelé des carnations sont rendus par des ombres grises et des touches de blanc effleurées de rose, correspondent également aux recherches plastiques entreprises par Jean Bourdichon dès les années 1475 et dont l'aboutissement se révélera magnifiquement à partir des années 1500 dans les *Heures de Louis XII*⁹⁶³.

L'imprégnation et la copie des enluminures peintes par Jean Bourdichon dans l'œuvre de Guillaume Piqueau est un argument décisif en faveur d'un rapprochement des deux enlumineurs au cours de leur carrière. La miniature de saint Jean (f. 13) est une

⁹⁶² Sur ces feuillets de manuscrits ; voir également les notes 922 et 934.

⁹⁶³ Sur les *Heures de Louis XII*, manuscrit aujourd'hui dépecé dont nous conservons des feuillets enluminés, voir *A Masterpiece Reconstructed : The Hours of Louis XII*, Thomas Kren et Mark Evans (éd.), avec des contributions de Thomas Kren, Mark Evans, Janet Backhouse, et Nancy Turner, Los Angeles : J. Paul Getty Museum et Londres : Victoria and Albert Museum, 2005.

déclinaison de celle réalisée par Jean Bourdichon (f. 13 ; fig. 210) dans les *Heures* de Bloomington, dont nous avons vu qu'elle fut déjà prise comme modèle dans les *Heures* d'Épinal (f. 16v ; fig. 304).



Ill. 79. Guillaume Piqueau, *Heures de Christophe (?) de Champagne*, collection privée, f. 13, Saint Jean (détail), décennie 1480

Ill. 80. Jean Bourdichon, *Livre d'heures à l'usage de Tours*, Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Medieval and Renaissance 29, f. 13, Saint Jean (détail), vers 1475

La version peinte dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne* montre les progrès réalisés par le peintre qui a recentré sa miniature sur le jeune évangéliste en choisissant une vue frontale et non plongeante (ill. 79 et 80). Il a également supprimé le proéminent rocher – encore visible dans la miniature d'Épinal (fig. 304) – repris le vaste panorama divisé par une avancée d'eau et conservé l'alignement de monts vus de façon décroissante sur la gauche. La copie du modèle de saint Jean est plus précise encore, le peintre ayant soigneusement reproduit la tunique recouverte d'un ample manteau passé sur l'épaule droite, le livre posé sur les genoux, plume à la main, et la délicate position

des pieds de l'évangéliste avec le pied droit ramené vers le buste et la jambe gauche tendue vers l'avant.

La confrontation du Jugement Dernier des *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 180v), iconographie assez rare dans le milieu fouquettien, avec celui des *Heures Katherine* du Getty Museum (f. 83), peintes par Jean Bourdichon au début des années 1480, conforte également l'hypothèse de contacts entre les deux enlumineurs⁹⁶⁴ (fig. 315 et 316). Guillaume Piqueau reprend l'ossature proposée par Jean Bourdichon avec le Jugement divisé entre le Christ et les personnages saints placés au-dessus de la résurrection des morts. Jésus, montrant les stigmates, est revêtu d'un manteau passé sur le corps. Il se tient assis sur un arc-en-ciel, les pieds reposant sur un second arc qui a disparu dans la miniature de Guillaume Piqueau. Dans chaque image, les personnages placés autour du Christ sont traités dans un camaïeu de bleu relevé d'or. Les anges de la Passion, présents dans la miniature de Bourdichon, ont disparu au profit de deux anges sonnant l'olifant, de la Vierge Marie et de saint Jean-Baptiste intercesseurs dans la peinture de Guillaume Piqueau. Le Saint Michel en pied peint devant une assemblée d'anges des *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 188) est tout aussi révélateur des connexions établies avec Jean Bourdichon. En effet, ce dernier exploitera cette mise en page pour introduire le suffrage de l'archange (f. 163v) dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, ce qui permet de croire qu'un modèle similaire était déjà utilisé par le peintre au moment de la réalisation des *Heures de Christophe (?) de Champagne*⁹⁶⁵ (fig. 317 et 318). Dans la miniature de Guillaume Piqueau et dans celle de Jean Bourdichon, le saint est vu en pied, coiffé d'un diadème crucifère, tout comme les anges qui l'accompagnent. L'archange, deux ailes vertes déployées dans le dos, se présente magnifiquement cuirassé d'une armure finement ciselée d'or, un glaive et un bâton crucifère à la main. Le cas se

⁹⁶⁴ *Heures Katherine* (note 936).

⁹⁶⁵ *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (note 661) ; le parallèle a été signalé par König, 1993-1994, p. 414 et Seidel, 2014, p. 63 et fig. 9.

répète avec la miniature de saint Martin qui est une déclinaison de celle proposée par Jean Fouquet dans les *Heures d'Étienne Chevalier*. Dans les *Heures de Christophe (?) de Champagne*, le cadrage resserré de l'enluminure sur le cavalier et son cheval vu de trois-quarts, replaçant l'épée dans son fourreau après avoir tranché son manteau pour le partager avec un déshérité, rapproche intimement la peinture de celle exécutée par Jean Bourdichon dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (f. 189v), et souligne un peu plus les relations constatées ici entre les deux enlumineurs⁹⁶⁶. Les rapports stylistiques entre Guillaume Piqueau et Jean Bourdichon mis ici en lumière s'enrichissent d'une inspiration commune dans la façon d'encadrer la miniature. La miniature de saint Sébastien (f. 194v) est un des très rares exemples dans l'œuvre de Guillaume Piqueau d'une peinture dotée d'un cadre plat vu en léger relief, auquel il préfère des encadrements affectant l'aspect d'une structure architecturale complexe peinte en trompe-l'œil. La formule apparaît dans les *Heures de François de Bourbon-Vendôme*, où interviennent le Maître éponyme, le Maître du Boccace de Munich et Jean Bourdichon, et qui connaîtra une fortune considérable dans l'œuvre futur de ce dernier⁹⁶⁷.

La présence de Guillaume Piqueau auprès de Jean Bourdichon permettrait d'expliquer la reprise précise de certaines de ses compositions et, dans le même temps, l'évolution picturale du peintre. Une coopération entre les deux peintres est prouvée par les *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington et par l'utilisation commune du répertoire iconographique de Jean Fouquet à une époque où les deux enlumineurs achevaient leur formation⁹⁶⁸. Il est possible que les relations professionnelles se soient prolongées assez

⁹⁶⁶ Les comparaisons effectuées ici pourraient s'enrichir de la miniature de la Présentation au temple des *Heures de Christophe (?) de Champagne* (f. 76v) dont la mise en page est similaire à celle choisie par Jean Bourdichon dans les *Heures de Louis XII*, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms 79b, verso, vers 1498-1499 ; sur le manuscrit, voir note 963.

⁹⁶⁷ *Heures de François de Bourbon-Vendôme* (note 908). Sur l'utilisation d'un cadre simulant un tableau dans l'œuvre de Jean Bourdichon ; voir Avril, 2003, p. 345.

⁹⁶⁸ *Heures à l'usage de Tours* de Bloomington (notes 533-534).

longtemps dans la carrière des deux peintres, même si, à l'heure actuelle, aucun manuscrit datable des années 1480 ne vient attester de nouvelles collaborations.

Une miniature exceptionnelle : La mort sortant du tombeau

L'Office des morts des *Heures de Christophe (?) de Champagne* est introduit (f. 124) par une représentation spectaculaire de la Mort sortant du tombeau (fig. 319). Encadrée par une architecture en trompe-l'œil, l'image montre un cimetière, clos par un mur de pierre, dont l'entrée est ornée d'une sculpture de la Crucifixion. Un tombeau de marbre vu en perspective oblique occupe le premier plan. Assise sur l'auge, la Mort tient trois flèches dans ses mains, un linceul blanc recouvre sa tête et repasse entre les jambes. Le corps est décharné et montre des chairs desséchées collées aux os sous une peau brunâtre. Cette représentation de la Mort sortant du tombeau rejoint les quelques rares miniatures aujourd'hui connues peintes dans le Centre-Ouest de la France⁹⁶⁹. Vers 1442-1443, Barthélémy d'Eyck propose une version spectaculaire pour le *Memento Mori* (f. 53) des *Heures de René d'Anjou*⁹⁷⁰. Au cours des années 1455-1460, le Maître de Charles de France réalise une version au réalisme effroyable dans un *Livre d'heures à l'usage de Poitiers*, reprise quelques années plus tard par Georges Trubert⁹⁷¹. Toutefois, le transi au sourire grimaçant peint par Guillaume Piqueau ne s'inspire pas des dessins proposés par ses confrères. Un modèle prestigieux a dû être utilisé par le peintre car l'image apparaît –

⁹⁶⁹ Sur le sujet ; voir les informations fournies par König, 1993-1994, p. 413 et 417 ; Avril, 2007, p. 16-17, fig. 23-25 et Seidel, 2014, p. 59-60.

⁹⁷⁰ *Livre d'heures de René d'Anjou*, aussi appelées *Heures Egerton*, Londres, British Library, Ms Egerton 1070, f. 53, Memento Mori (campagne menée par Barthélémy d'Eyck vers 1442-1443) ; voir dernièrement *Royal Manuscripts, The Genius of Illumination*, Scot McKendrick, John Lowden et Kathleen Doyle (éd.), avec des contributions de Joanna Fronska et Deirdre Jackson, Londres : British Library, 2012, cat. 144, p. 404-405 (notice de Jackson Deirdre).

⁹⁷¹ *Livre d'heures à l'usage de Poitiers*, Paris, BNF, N.a.l. 3191, f. 100, La mort sortant du tombeau, vers 1455-1460 ; voir Avril et Reynaud, 1993, cat. 80, p. 158-160. Pour François Avril, Georges Trubert a connu la version peinte par le Maître de Charles de France car il en donne une version dans un livre d'heures conservé à Waddesdon Manor, Ms 21, f. 149 ; voir Avril, 2007, p. 25-26.

avec de très légères variantes, les flèches et le linceul ayant disparu – quinze à vingt ans plus tôt dans les *Heures dites d'Éléonore de Habsbourg* (f. 116v ; fig. 320) puis dans le *Missel* de Yale (f. 56, marge inférieure) pour figurer un homme nu pénétrant dans un bassin. Le plagiat quasi systématique de modèles inventés par Jean Fouquet permet-il de croire que les versions peintes par Guillaume Piqueau tirent leur origine du grand peintre tourangeau ?

L'imprégnation du travail de Jean Fouquet dans les œuvres tardives de Guillaume Piqueau reste forte mais la Mort sortant du tombeau ne se retrouve dans aucune œuvre des enlumineurs les plus chevronnés de l'atelier, ce qui paraît étonnant pour une scène qui aurait dû marquer ses proches disciples. Toutefois, introduire l'Office des morts par l'image de la Mort n'est pas un procédé inconnu des enlumineurs fouquettiens. Ce sujet apparaît une première fois dans les *Heures de Bourbon-Vendôme* où trois transis s'en prennent aux plus hauts dignitaires du pouvoir et de l'Église⁹⁷². La Mort apparaît également sur un bœuf, lance à la main, dans un *Livre d'heures à l'usage de Tours* (f. 76) réalisé dans l'entourage du Maître de Jean Charpentier, enlumineur profondément influencé par Jean Fouquet⁹⁷³. On la retrouve encore vue en pied, une immense faux et trois flèches à la main, dans les *Heures du Pou-Veauce* (f. 151v), manuscrit enluminé par Jean Bourdichon, le Maître du Boccace de Munich et le Maître des Heures de François de Bourbon-Vendôme⁹⁷⁴. Par ailleurs, Jean Colombe introduira à plusieurs reprises l'Office des morts par l'image d'un transi. Il en offre notamment une magistrale interprétation dans les *Heures de Guyot le Peley*⁹⁷⁵ (f. 116 ; fig. 321). Selon François Avril, le berruyer

⁹⁷² *Heures de Bourbon-Vendôme* (note 908) ; reproduction dans *Tours 1500 ...*, 2012, p. 279.

⁹⁷³ Maître du Morgan 366, *Livre d'heures à l'usage de Tours*, New-York, New-York Public Library, MA 150, vers 1475-1480 ; sur le manuscrit voir Alexander, Marrow, Freeman Sandler, Moodey et Petev, 2005, cat. 59, p. 270-271, avec reproduction (notice de Roger S. Wieck).

⁹⁷⁴ *Heures du Pou-Veauce* (note 158).

⁹⁷⁵ Avril, 2007, p. 16-17. L'image réapparaît, appauvrie, dans les *Heures d'Anne de France* (note 804), f. 245 et un *Livre d'heures à l'usage de Rome*, New York, New York Public Library, MA 113, f. 181, vers 1485-1490. Sur les *Heures de Guyot Le Peley* ; voir note 785.

s'est sans doute inspiré de la miniature peinte dans les années 1455-1460 par le Maître de Charles de France car ce dernier, après avoir été actif à Poitiers, s'est installé à Bourges, dans la ville même de Colombe, pour y travailler au service de Charles de France, duc de Berry, frère cadet du roi Louis XI⁹⁷⁶. En réalité, nous suggérons ici que le dessin utilisé par Jean Colombe s'inspire plutôt du modèle utilisé par Guillaume Piqueau et non du Maître de Charles de France. Certes, l'inclinaison de la tête est différente, le linceul prend un autre aspect, le sarcophage est perpendiculaire et non oblique et la description du cimetière est bien plus fouillée chez le berruyer. Toutefois, la scène est replacée dans un cimetière clos, la Mort passe sa jambe droite au-dessus du tombeau dans un geste similaire et son bras droit est placé dans le prolongement de la jambe droite. L'hypothèse d'un modèle commun aux deux peintres se confirme au regard de la miniature (f. 186) exécutée dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome* actuellement conservé dans une collection privée peint par Colombe et son entourage⁹⁷⁷ (fig. 322). Le dessin est cette fois-ci très proche de celui utilisé par Guillaume Piqueau. Jean Colombe apporte quelques modifications dans les plis du manteau et dans la représentation du paysage. De surcroît, cette miniature a été peinte à un moment où l'influence de Jean Fouquet sur le berruyer est majeure car plusieurs des miniatures réalisées dans ce livre d'heures font écho aux *Heures Raguier (?) – Robertet*. Le berruyer reprend la spectaculaire vue de face du bœuf de saint Luc, le dessin de l'ange présentant le livre des Écritures à saint Mathieu, l'architecture Renaissance de la miniature de l'Annonciation et copie fidèlement, mais de façon appauvrie, la mise en page de la Visitation⁹⁷⁸. L'hypothèse d'une image de la Mort sortant du tombeau inventée par Jean Fouquet prend alors un peu plus d'épaisseur. De

⁹⁷⁶ Avril et Reynaud, 1993, cat. 80 à 83, p. 156-163.

⁹⁷⁷ *Livre d'heures à l'usage de Rome*, collection privée, f. 186, décennie 1470 (?); Londres, Sotheby's, *Catalogue of Twenty Western Illuminated Manuscripts from the Fifth to the Fifteenth Century from the Library at Donaueschingen*, 21 juin 1982, lot 19, p. 114-119.

⁹⁷⁸ *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110), respectivement aux f. 15, 17, 29 et 40 et Atelier de Jean Colombe, *Livre d'heures à l'usage de Rome* (note précédente), respectivement aux f. 15v, 17v, 28 et 57v.

surcroît, deux miniatures peintes dans des livres d'heures tourangeaux actuellement conservés dans des collections privées confirment l'influence de cette composition dans le milieu artistique fouquettien⁹⁷⁹ (fig. 323 et 324). Les bordures florales et initiales ornées de ces deux enluminures sont typiques de la production tourangelles du troisième quart du XV^e siècle. Les couleurs ternes et le ciel violet de l'unique miniature (f. 232) conservées dans le second manuscrit, au calendrier tourangeau, trahissent pour Claude Schaefer une main ayant connu les *Heures du Pou-Veauce*, où la Mort à la faux introduit l'Office des morts⁹⁸⁰. Les deux miniatures de la Mort sortant du tombeau s'appuient sur un dessin extrêmement proche de celui utilisé par Guillaume Piqueau et Jean Colombe. Elles semblent avoir été exécutées à partir d'un modèle commun et nous invitent à croire qu'une peinture fut suffisamment célèbre pour influencer le travail de plusieurs enlumineurs locaux. À cette époque, à Tours, Jean Fouquet est un des artistes à la renommée suffisante pour entraîner de telles répercussions.

⁹⁷⁹ *La Mort sortant du tombeau*, feuillet découpé, Maggs Bros, *Catalogue 1262 : Illuminated Leaves and Historical Documents, Christmas*, 1998, lot 33 et *Livre d'heures à l'usage de Rome et Paris* (calendrier à l'usage de Tours), f. 232, ventes à Londres, Sotheby's, *Western Illuminated Manuscripts*, 18 mai 1981, lot 1, p. 12-15 et 8 décembre 1981, lot 114, p. 152-155.

⁹⁸⁰ Schaefer, 1994, p. 260-263, cat. 6.1.18, p. 333 et fig. 179. Les observations sont tirées à partir de la miniature du *Livre d'heures à l'usage de Rome et Paris*, collection privée (ventes à Londres, Sotheby's, 18 mai 1981 et 8 décembre 1981) et *Heures du Pou-Veauce* (note 158).

LE MAITRE DE MACE PRESTESAILLE

En 1993, Nicole Reynaud attribue à un imitateur du Maître du missel de Yale – désormais Guillaume Piqueau – les feuillets enluminés d’un manuscrit destiné à Macé (variante de Mathieu ou Mathurin) Prestesaille (ou Presteseille), tout en rapprochant le saint Sébastien (f. 164v) du maître lui-même⁹⁸¹ (fig. 330). En réalité, l’étude approfondie des miniatures révèle une main bien distincte de celle de Guillaume Piqueau et qui se retrouve dans quelques manuscrits à destination tourangelle⁹⁸². Au style assez pauvre et secondaire, ce peintre exécute des enluminures dans des livres liturgiques et se voit gratifié de quelques travaux pour des membres proches de la cour du roi de France. La carrière de l’enlumineur, qu’il est possible d’esquisser à partir de sept manuscrits, montre un peintre qui s’affirme comme un représentant à part entière de la peinture à Tours du temps de Jean Fouquet, du Maître de Jeanne France et de Guillaume Piqueau.

LE LIVRE POUR MEMOIRE ET SOUVENANCE DE MACE PRESTESAILLE (PARIS, BNF, LATIN 1179, DATE 1475)

Un court texte rédigé d’une écriture soignée au début du manuscrit (f. 3-4), alternant le rouge et le bleu sur chaque ligne, nous informe que l’ouvrage a été parachevé le 30 mai 1475 et a « été fait et compilé [...] pour mémoire et souvenance des trespassez et principalement pour Jehanne », femme de Macé Prestesaille, et « souvenance des enfans »⁹⁸³. Le sieur Prestesaille fait encore copier, après les suffrages, une série de notes

⁹⁸¹ Avril et Reynaud, 1993, cat. 79, p. 154-155.

⁹⁸² Pour une vue d’ensemble des manuscrits attribués à l’enlumineur ; voir note 33.

⁹⁸³ Le texte a été retranscrit dans son intégralité dans Couderc (Camille), *Album de portraits, d’après les collections du département des manuscrits*, Paris : Berthaud, 1908, p. 52-54, pl. CXVII.

datées de 1468 à 1475, apportant des informations sur les actes de naissance, les baptêmes et les décès de sa femme et de ses enfants (f. 8-16v). On sait peu de choses sur Macé Prestesaille, le commanditaire du manuscrit. De condition modeste, habitant de Chemillé, il semble être un proche de Jean de Bueil : les accouchements de ses enfants se font « au lieu dit de l'ange », dans la résidence des Bueil et plusieurs des parrains et marraines travaillent pour le comte de Sancerre⁹⁸⁴. Paroissien de Saint-Saturnin, plusieurs des membres de sa famille et de sa belle-famille ont été enterrés dans le cimetière de l'église éponyme⁹⁸⁵.

En 1927, Victor Leroquais présente ce manuscrit comme étant un livre d'heures à l'usage de Tours, bien que l'auteur en souligne la « structure particulière »⁹⁸⁶. En effet, l'ouvrage ne contient ni les Heures de la Vierge, ni les psaumes de la pénitence, ni les litanies, et met principalement l'accent sur la mémoire des défunts, en souvenir de Jehanne et des enfants décédés. Les textes choisis confirment que l'ouvrage répond à des demandes précises de la part du commanditaire, en réunissant notamment l'office et la messe des morts, le canon de la messe, des oraisons à la Vierge et aux saints protecteurs⁹⁸⁷. En 1993, bien qu'il soit de « composition très spéciale », Nicole Reynaud reprend le terme de livre d'heures, tout comme, depuis 2011, le site *Gallica* de la BnF⁹⁸⁸. En 2012, à l'occasion de l'exposition *Tours 1500. Capitale des arts*, la composition

⁹⁸⁴ Chevalier, 1975, p. 565 et *Tours 1500 ...*, 2012, p. 354. Voir également les occurrences apparaissant sur le site des Bibliothèques Virtuelles Humanistes, *De minute en minute*. [En ligne] : <http://www.bvh.univ-tours.fr/Minutes/recherche.asp>, taper « Macé Prestesaille » dans l'index de recherche.

⁹⁸⁵ Son épouse, Jehanne, « deceda et furent ensepulturez le lendemain jour de dimanche en une fousse en lesglise de Saint Saturnin de Tours pres ses feuz pere et mere » (f. 13v) et que « La première fille de la dicte deffuncte trespasa le jour dung lundi en leage de quinze moys et fut ensepulturée en lesglise Saint Saturnin a Tours La seconde fille de la dicte deffuncte trespasa le jour de saint Gacien xviiiie jour de decembre mil IIIc lxxi en leage de deulx moys et demy et fut ensépulturée en ladicte église » ; voir également Hadley (Margaret), « Cradle and Grave : Commemorating Individual Victims of Infant Mortality », *The Early Modern Child in Art and History* (The Body, Gender and Culture, 18), Matthew Knox Averett (éd.), Londres et New-York : Routledge, 2015, p. 23, 27 et 32 (21-34).

⁹⁸⁶ Leroquais, 1927, I, cat. 44, p. 119-121 ; voir également le catalogue des notices, cat. 30, p. 124-128.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 119 et 121 ; Reinburg (Virginia), *French Books of Hours : Making an Archive of Prayer, c. 1400-1600*, Cambridge : University Press, 2012, p. 65 et *Tours 1500 ...*, 2012, p. 354.

⁹⁸⁸ Avril et Reynaud, 1993, cat. 79, p. 154-155 et *Horae ad usum Turonensem*, en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de France, *Gallica*. [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446945q.r=latin+1179.langFR#>

textuelle du manuscrit invite Pascale Charron à le désigner comme étant un « livre de prières »⁹⁸⁹. Le texte rubriqué en rouge et bleu aux feuillets 3 et 4 qualifie l'ouvrage de « livre pour mémoire et souvenance », terme que nous suivrons ici.

Un programme iconographique réfléchi

Seize miniatures ont été peintes dans le manuscrit dont cinq (f. 1v, 17, 61v, 62, 164v) répondent à la mise en page traditionnelle de l'époque avec un format rectangulaire arrondi sur la partie supérieure et quatre marges ornées de bordure florale (fig. 325, 328 et 330). La miniature montrant Macé Prestesaille et sa famille introduit par saint Michel (f. 2) aurait dû suivre le même schéma (fig. 326). Toutefois, l'enlumineur a empiété sur les marges latérales, négligeant de raccorder l'arrondi sur la partie supérieure de la mise en page originale au nouveau cadre rectangulaire. Le repentir a permis de disposer tous les membres de la famille Prestesaille en une frise continue. La peinture des instruments de la Passion (f. 7v) suit une mise en page différente avec une miniature de format rectangulaire dépourvue de bordures végétales et occupant toute la surface du feuillet (fig. 327). Les neuf miniatures introduisant les suffrages (f. 8, 9, verso des feuillets 8 à 12, 166v et 168), de cinq à huit lignes de hauteur, occupent tout ou partie de la largeur de la justification. De plus petite taille, elles sont mises en valeur par une bordure florale peinte dans la marge gouttière (fig. 329).

À l'image des textes contenus dans l'ouvrage, les images peintes répondent au rôle de commémoration des trépassés dévolu au manuscrit. En effet, le *Livre pour mémoire et souvenance* s'ouvre par deux miniatures vues en diptyque représentant la Pietà face à saint Michel et la famille Prestesaille (f. 1v-2 ; fig. 325-326). L'archange,

⁹⁸⁹ Chancel-Bardelot, Charron, Girault et Guillouët, 2012, cat. 102, p. 354-355 (notice rédigée par Pascale Charron).

présent lors du Jugement dernier pour la pesée des âmes, conduit tous les membres Prestesaille vers la scène christique. Quatre des sept enfants sont décédés au moment de la réalisation du manuscrit mais ils sont représentés, à l'exception du nourrisson, sous l'aspect qu'ils auraient eu en 1475, le peintre offrant une « image atemporelle des Prestesaille rassemblés »⁹⁹⁰. La représentation des enfants morts jeunes mais figurés à l'âge adulte répond à une croyance de l'époque, visiblement partagée par le commanditaire, qui veut que les enfants décédés continuent de grandir au paradis⁹⁹¹. Par ailleurs, chaque membre de la famille apparaît une seconde fois dans les miniatures introduisant les suffrages aux saints. Vêtus de façon identique à celles du diptyque (f. 2), ils sont présentés de façon répétitive, l'enlumineur les montrant agenouillés et en prières à côté de leur saint protecteur⁹⁹² (fig. 329). La Passion, promesse de salut pour le fidèle chrétien, est doublement rappelée par les miniatures introduisant le canon de la messe et celle des *Arma Christi*⁹⁹³ (fig. 327 et 328). Les trois miniatures introduisant les prières aux saints prennent également une importance particulière à la lumière des objectifs assignés par Macé Prestesaille à son *Livre de mémoire et souvenance*⁹⁹⁴. Saint Sébastien, protecteur des épidémies, est vénéré contre les maladies contagieuses généralement regroupées sous le terme de peste, et protège également de la mort subite⁹⁹⁵ (fig. 330). Saint Christophe, qui vient en deuxième position, peut également être évoqué contre les

⁹⁹⁰ *Tours 1500 ...*, 2012, p. 354.

⁹⁹¹ Hadley, 2007, p. 276, parle d'une « view of heavenly bliss ». Pour l'auteur, les textes ont d'ailleurs été choisis en collaboration avec un frère de la communauté de Saint-Saturnin de Tours, Macé Prestesaille espérant la réunion des membres de sa famille lors de la résurrection des âmes.

⁹⁹² f. 8, Saint Mathieu et Macé Prestesaille ; f. 8v, Saint Jean l'évangéliste et Jehanne Prestesaille ; f. 9, Saint Jean-Baptiste et Jehanne Prestesaille (l'aînée) ; f. 9v, Saint Guillaume et Guillaume Prestesaille ; f. 10v, Saint Pierre et Perrine Prestesaille (l'aînée) ; f. 11v, Saint Jean-Baptiste et Jehanne Prestesaille (puînée) et f. 12v, Saint Pierre et Perrine Prestesaille (puînée).

⁹⁹³ *Tours 1500 ...*, 2012, p. 354.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ f. 165 : « Que tu me gardes sainement / De la mauvaise maladie / Qu'on appelle epydemie / Et daultre mauux pareillement » ; voir également Mâle (Émile), *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, 3^e éd., Paris : Librairie Armand Colin, 1925, p. 188-192, 194 et 201 et Rézeau (Pierre), *Les prières aux saints en français à la fin du Moyen Âge : les prières à un saint particulier et aux anges*, Genève : Droz, vol. II, 1983, notamment p. 447-448.

épidémies de peste⁹⁹⁶. La représentation de ces deux saints anti-pestueux – très répandue dans la vallée de la Loire – apparaît d'autant plus compréhensible que dans la seconde moitié du XV^e siècle, la région est frappée à plusieurs reprises de disettes et d'épidémies qui déciment la population du Centre-Ouest de la France⁹⁹⁷. De surcroît, par son intercession, saint Christophe, dont il suffit de voir l'image dans la journée pour ne pas mourir de mort subite, offre au fidèle le privilège de connaître le « suprême viatique », celui de communier avant la mort et d'éviter ainsi « cette terrible mort païenne qu'aucune consolation n'accompagne »⁹⁹⁸. Enfin, la « Belle oraison aux trois maries », introduite par une miniature et sous la protection desquelles « femme ne trespasse, grosse d'enfant, qui la reclame, de bon cuer, mais naist tout en place, par l'octroy de chacune dame » (f. 170v), se justifie par le décès de Jehanne Prestesaille « le xxvi^e jour de novembre mil iiii^c lxxiiii après l'enfantement d'ung fils » (f. 3v)⁹⁹⁹. Macé Prestesaille se préoccupe ainsi, pour lui et ses proches, par le texte et l'image, d'échapper à la mort sans avoir été placé sous la protection de Dieu.

Un peintre inédit : le Maître de Macé Prestesaille

En 1993, Nicole Reynaud rapproche l'exécution des miniatures du Maître du missel de Yale, les attribuant à un collaborateur, à l'exception de celle, de plus belle

⁹⁹⁶ Mâle, 1925, p. 188n1, citant Mainguet (abbé François), *Saint Christophe, sa vie et son culte*, Tours : Imprimerie de Mame, 1891 ; voir aussi Favreau (Robert), « L'inscription de saint Christophe à Pernes-les-Fontaines, un apport à l'histoire du sentiment religieux », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Jean Hubert, Noël Galand, André Grabar, Pierre Pradel, Michel Roblin, William Seston et Jacques Thirion (éd.), nouvelle série, n° 12-13, années 1976-1977, Paris : Bibliothèque nationale, 1978, p. 33-39.

⁹⁹⁷ Favreau (Robert), « Épidémies à Poitiers et dans le Centre-Ouest à la fin du Moyen Age », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 125, livraison 2, Paris : BEC, 1967, p. 349-398.

⁹⁹⁸ Mâle, 1925, p. 184 et p. 194n5 ; voir également Rézeau, 1983, II, p. 156-157.

⁹⁹⁹ Rézeau, 1983, vol. II, p. 359.

facture, représentant saint Sébastien (f. 164v)¹⁰⁰⁰ (fig. 330). L'auteur s'appuie sur certaines caractéristiques picturales propres au peintre, comme l'utilisation du mauve pour le ciel, la gamme chromatique tirant sur le mat et l'habit à rayures porté par l'un des bourreaux. En 2012, Pascale Charron estime qu'un premier enlumineur aux moyens artistiques modestes intervient sur la plus grande partie des miniatures, laissant l'exécution des feuillets 17 (Messe des morts), 164v (Saint Sébastien), 166v (Saint Christophe) et 168 (les trois Maries et leurs enfants) à un peintre mieux qualifié travaillant dans l'atelier ou dans la mouvance du Maître du missel de Yale¹⁰⁰¹. L'homogénéité stylistique de l'ensemble permet d'en attribuer la paternité à un enlumineur, dénommé ici « le Maître de Macé Prestesaille », aidé d'un assistant formé par ses soins et ayant assimilé sa manière. La qualité supérieure des trois miniatures introduisant les prières aux saints (f. 164v, 166v et 168), de même que le raffinement des visages dans les autres peintures fait penser que le Maître de Macé Prestesaille est intervenu à des degrés divers, travaillant en étroite collaboration avec l'enlumineur moins qualifié. Quelques caractéristiques propres à l'atelier peuvent dès à présent être énoncées, notamment la représentation de larges prairies par des aplats de vert délavé et de jaune pâle où s'accumulent de grosses touffes d'herbe pyramidale et de petits bosquets coniques (fig. 325, 327 et 329) et les ciels violacés s'éclaircissant sur l'horizon, sur lesquels se distingue la silhouette de villes peintes en mauve foncé (fig. 328).

¹⁰⁰⁰ Avril et Reynaud, 1993, p. 155. On sent dans l'attribution une certaine réserve, l'auteur précisant que « la manière de l'artiste peut différer considérablement selon la peine qu'il se donne et le destinataire (ou le prix) du livre ».

¹⁰⁰¹ *Tours 1500 ...*, 2012, p. 354-355.

Tours et l'atelier du Maître de Macé Prestesaille

Outre le *Livre pour mémoire et souvenance* de Macé Prestesaille, paroissien de Saint-Saturnin de Tours, les manuscrits attribués ici à l'enlumineur et à ses associés, trois missels à l'usage de Tours, un livre d'heures à destination tourangelle et le bréviaire destiné au tourangeau Bertrand Briçonnet, témoignent très clairement de l'installation du Maître de Macé Prestesaille à Tours du temps de Jean Fouquet, du Maître de Jeanne de France et de Guillaume Piqueau. Le peintre n'est d'ailleurs pas resté insensible au travail de ses pairs. Nicole Reynaud a remarqué l'utilisation de ciels mauves, de couleurs mates et de vêtements à rayures diagonales, typiques de la manière de Guillaume Piqueau. Pascale Charron signale également des liens avec le vocabulaire iconographique de ce dernier, notamment par les colonnes torsées placées dans l'édifice où se déroulent les funérailles (f. 17), motif apprécié de Guillaume Piqueau que l'on retrouve dans le *Missel* de Yale¹⁰⁰². Pour autant, la mise en relation du Maître de Macé Prestesaille avec ce dernier reste pour nous très fragile puisqu'il nous manque le manuscrit qui témoignerait d'une éventuelle collaboration entre les deux hommes et, nous allons le voir, le Maître de Macé Prestesaille semble travailler seul ou accompagné de ses assistants.

D'autres éléments dans sa peinture confirment sa présence à Tours et sa connaissance de la peinture locale. Les bordures peintes du *Livre de mémoire et souvenance* sont ornées d'épaisses acanthes bleues au départ de la tige et or sur le feuillage. Elles sont enrichies de fleurs en boutons ou écloses où dominent la marguerite, la véronique, les pensées et les œillets ainsi que de nombreux fraisiers (fig. 326 et 328-330). Ce type de décoration secondaire répond à l'esthétique tourangelle de l'époque, notamment celle en vigueur dans l'atelier de Jean Fouquet. L'or, très présent dans les

¹⁰⁰² *Tours 1500 ...*, 2012, p. 355.

miniatures, modèle les drapés par de courtes hachures sur les tissus, donnant du volume aux personnages, un procédé fort apprécié de Jean Fouquet et de ses disciples. Le Maître de Macé Prestesaille n'est d'ailleurs pas resté insensible au travail du grand peintre. La composition de la Pietà (f. 1v) s'inspire du tableau peint par Jean Fouquet aujourd'hui conservé dans l'église de Nouans-les-Fontaines dont l'emplacement d'origine nous est inconnu¹⁰⁰³ (fig. 331 et 332). De profonds changements s'observent entre le grand retable d'église et la miniature mais des similitudes profondes trahissent la source de cette dernière. Le Maître de Macé Prestesaille s'appuie sur la scène figurée dans le tableau de Nouans, qui n'est pas l'épisode de la Pietà proprement dit mais celui qui s'intercale entre la descente de Croix et l'embaumement / mise au tombeau, lorsque le corps du Christ est déposé par Joseph d'Arimathie et Nicomède sur les genoux de la Vierge. La mise en page de la miniature s'appuie sur celle élaborée par Jean Fouquet, le Maître de Macé Prestesaille reprenant maladroitement la composition pyramidale formée par le Christ, la Vierge et saint Jean placé au-dessus en léger retrait. Les mains jointes, Marie est agenouillée sur le sol, en Vierge d'humilité. Le corps du Christ, à l'anatomie détaillée, copie la ligne oblique créée par la position de la tête, du bras droit replié, main tombant au sol, et des jambes légèrement recroquevillées dans le dessin de Jean Fouquet. Elle est toutefois plus sinueuse dans la miniature par le bras gauche collé au torse. À l'image du tableau de Fouquet, le groupe trinitaire est encadré par les silhouettes des deux notables juifs. Des détails rapprochent encore le tableau de la miniature, par la reprise du couvre-chef de Nicomède, par la longue chevelure tombant sur les épaules du jeune saint Jean, par les trois rayons lumineux crucifères émanant de la tête de Jésus et par les genoux

¹⁰⁰³ *Pietà* (note 453).

posés au sol en direction du spectateur de Joseph d'Arimatee et de Nicomède, accentuant l'effet de profondeur¹⁰⁰⁴.

Un premier *Missel à l'usage de Tours* conservé à Reims (Bibliothèque municipale, Ms 235, vers 1475-1480)

Le canon de la messe d'un *Missel à l'usage de Tours* conservé à la bibliothèque municipale de Reims est introduit par deux miniatures en pleine page (f. 7v-8), représentant la Crucifixion face à Dieu en majesté¹⁰⁰⁵ (fig. 333 et 334). Les bordures florales peintes sur les quatre marges sont décorées par des acanthes bleu et or enrichies de fleurs en bouton ou écloses, de fruits et de boules d'or bruni entourées de rinceaux filiformes, agencement similaire à celui du *Livre de mémoire et souvenance* de Macé Prestesaille et propre à la Touraine (fig. 322). Le manuscrit se rattache encore au milieu artistique tourangeau par la forme des initiales ornées, au corps bleu sur un fond rouge et rehaussées de motifs floraux couleur or ou argent (f. 1, 12, 97, 116v, 162, 169 et f. 198), technique appréciée dans l'enluminure ligérienne de la seconde moitié du XV^e siècle. Des éléments picturaux permettent de rapprocher les miniatures du *Missel à l'usage de Tours* de l'atelier du Maître de Macé Prestesaille¹⁰⁰⁶. En effet, la mise en page de la Crucifixion (f. 7v) est similaire à celle élaborée pour le *Livre de mémoire et souvenance* (f. 61v) avec un dessin identique pour le Christ, Marie et saint Jean (fig. 328 et 333). Dans les deux miniatures, les drapés sont travaillés de façon un peu sèche et raide et relevés par la

¹⁰⁰⁴ Pascale Charron (*Tours 1500 ...*, 2012, p. 355) a proposé de rapprocher la Pietà du *Livre de mémoire et souvenance* de Macé Prestesaille d'une miniature exécutée par Jean Bourdichon (f. 74) dans un *Livre d'heures à l'usage de Dol* (note 907). En réalité, comme l'a déjà remarqué Nicole Reynaud (cité par Avril, 2003, p. 162), la miniature de Jean Bourdichon fait également écho, « sans la puissance émotionnelle de l'originale », à la *Pietà* de Jean Fouquet (note 453).

¹⁰⁰⁵ Sur la composition du manuscrit ; voir Loriguet (Henri), *Catalogue général des Manuscrits des bibliothèques publiques de France : Départements*, tome XXXVIII, Reims, tome I, Paris : Librairie Plon, 1906, n° 235, p. 226 et le catalogue des notices, cat. 35, p. 148-150.

¹⁰⁰⁶ Le rapprochement a été proposé une première fois par Hadley, 2007, p. 275 et Hadley, 2015, p. 190n2.

couleur or sur le bleu et par du rouge foncé sur le rouge. Le paysage en arrière-plan se réduit à une colline en pente douce où apparaissent les typiques petits buissons triangulaires bossés à l'aide de touches horizontales sur un fond jaunâtre¹⁰⁰⁷. La silhouette d'une ville dont les bâtiments sont peints en violet foncé se devine sur le ciel s'éclaircissant sur la ligne d'horizon de couleur mauve. Des différences de traitement dans les visages apparaissent d'un manuscrit à l'autre. Elles s'expliquent par les dimensions des peintures de chaque manuscrit et peut-être par l'intervention d'un assistant du maître. Les têtes de Marie et saint Jean dans la Crucifixion du *Missel à l'usage de Tours* (f. 7v) se comparent toutefois à celles de la Crucifixion (f. 61v) et aux visages des anges soutenant les Arma Christi (f. 7v) du *Livre de mémoire et souvenance* (fig. 327). Les traits du visage sont tracés en une ligne continue allant de l'arcade à la base du nez avec une bouche légèrement tombante. Le front est haut et dégagé par une raie au milieu et les cheveux tombent à hauteur d'épaules en formant deux masses rebondies. La mise en page de la seconde miniature représentant Dieu en majesté (f. 8) est identique à celle du *Livre de mémoire et souvenance de Macé Prestesaille* (f. 62), l'enlumineur ayant simplement changé la répartition des couleurs.

Un missel pour l'église Saint-Saturnin de Tours ?

Le propre des saints de ce *Missel à l'usage de Tours* conservé à Reims débute avec saint Saturnin et indique peut-être une commande passée par la communauté des carmes de l'église éponyme. L'enlumineur aurait alors répondu à plusieurs commandes passées par des membres rattachés à cette église, à l'image de celle effectuée par Macé

¹⁰⁰⁷ *Livre de mémoire et souvenance de Macé Prestesaille* (note 30), f.1v, Pietà ; f.2, Macé Prestesaille et sa famille introduit par saint Michel, f.7v, Arma Christi et tous les suffrages aux saints et *Missel à l'usage de Tours*, f.7v, Crucifixion.

Prestesaille. La présence du manuscrit dans les collections de la bibliothèque de Reims s'explique peut-être, selon Henri Lorique, par la nomination de l'archevêque Robert de Lenoncourt à Tours (1484) avant qu'il ne rejoigne l'archidiocèse de Reims en avril 1508¹⁰⁰⁸. Signalons également que Robert Briçonnet, neveu de Bertrand Briçonnet – qui fait enluminer un bréviaire par le Maître de Macé Prestesaille – est chanoine de Saint-Martin de Tours en 1475 avant d'être nommé archevêque de Reims en août 1493¹⁰⁰⁹.

UN DEUXIEME MISSEL A L'USAGE DE TOURS CONSERVE A TOURS (BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE, MS. 191, VERS 1475-1480)

Historique et commanditaire

Les peintures du canon de la messe d'un deuxième *Missel à l'usage de Tours* prouvent que l'atelier du Maître de Macé Prestesaille a eu la charge d'enluminer plusieurs missels destinés à des communautés installées dans la ville¹⁰¹⁰. Le manuscrit s'ouvre par un calendrier où se reconnaissent les saints propres à la Touraine, suivi du propre du temps « secundum usum ecclesie Turonensis » (f. 7). L'ouvrage était fort probablement destiné à une communauté religieuse tourangelle si l'on en croit le sanctoral, débutant avec saint Saturnin de Tours, alors qu'une ancienne cote du manuscrit renvoie à la

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 227 ; voir également Chasot de Nantigny (Louis), *Tablettes historiques, généalogiques et chronologiques*, vol. 4, Paris, 1751, p. 254.

¹⁰⁰⁹ Chevalier (Bernard), « La bibliothèque des Briçonnet au début du XVI^e siècle », *Le berceau du livre. Autour des incunables : études et essais offerts au professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, Frédéric Barbier (dir.), Genève : Droz, 2004, p. 177-178 (175-188).

¹⁰¹⁰ *Missel à l'usage de Tours*, Tours, Bibliothèque municipale, Ms 191, vers 1475-1480 ; catalogue des notices, cat. 40, p. 168-170.

bibliothèque de Saint-Gatien de Tours¹⁰¹¹. Le commanditaire n'est pas connu mais les plats de l'ancienne reliure de cuir, remplacée par une de maroquin vert, étaient estampillés 1°) des écussons partis de France et de Savoie 2°) de lions passant 3°) d'aigles éployés à deux têtes 4°) de fleurs de lis inscrites dans des losanges cantonnées à l'extérieur de quatre fleurs de lis et 5°) de salamandres affrontées, tous les motifs étant inscrits, à l'exception des fleurs de lis, dans des rectangles¹⁰¹². Sans que nous ne puissions le confirmer, ce vocabulaire héraldique semble faire écho à Louise de Savoie et son fils François I^{er}. Le manuscrit faisait peut-être partie de leur bibliothèque, ou bien ils ont fait restaurer le missel en faisant apposer des armes, pour ensuite l'offrir à une communauté religieuse tourangelle.

Les miniatures du canon de la messe

Deux miniatures réalisées par l'atelier du Maître de Macé Prestesaille (f. 139v-140) introduisent le canon de la messe, la Crucifixion faisant face à une représentation de Dieu en Majesté (fig. 335). L'exécution soignée des personnages, il est vrai placés dans un paysage réduit à sa plus simple expression, semble être le fait du maître. Le style de l'atelier se reconnaît à travers plusieurs éléments qui lui sont propres. La Crucifixion, vue sous un ciel mauve s'éclaircissant sur l'horizon, a lieu dans un paysage qui se réduit à une pente herbeuse où apparaissent les caractéristiques petits buissons triangulaires brossés en

¹⁰¹¹ Saint-Gatien 116 par l'annotation « 116 » au f. 1 ; à noter également les nombreuses prières dédiées à saint Martin (f. 197, Translation de saint Martin ; f. 224v, Vigile de saint Martin ; f. 225, Office de saint Martin ; f. 225v, Octave de saint Martin et f. 264, Prose de saint Martin).

¹⁰¹² Dorange (Auguste), *Catalogue descriptif et raisonné de la bibliothèque de Tours*, Tours : Impr. Jules Bouserez, 1875, p. 191. La description semble authentique car la reliure est brièvement mentionnée en 1897, avant son changement, par Louis Auguste Bosseboeuf, l'auteur décrivant une couverture de cuir ayant « les plats ornés de lions, d'aigles, de salamandres et de fleurs de lis, ainsi que d'écussons parti de France et de Savoie, qui paraissent se rattacher à l'époque de François I^{er} » ; voir Bosseboeuf (Louis-Augustin) et Palustre (Léon), *La Touraine historique et monumentale : Amboise. Le château, la ville et le canton*, Tours : L. Péricat, 1897, p. 361-362.

une touche, par un empâtement de peinture, sur un fond jaunâtre (fig. 329, 333 et 335). Le dessin de Jésus crucifié sur une poutre maintenue au sol par quatre cales en bois, constante iconographique du Maître de Macé Prestesaille, est très proche de celui employé dans le *Missel à l'usage de Tours* conservé à Reims (fig. 333 et 335). Le Christ a les poings serrés, la tête penchée à droite et les jambes raides, le pied droit cloué sur celui de gauche. Les côtes sont détaillées au trait noir, l'abdomen est fortement creusé et les genoux signifiés par deux virgules pour les rotules. Saint Jean, auréolé d'un fin liseré d'or, a le nez tracé par une ligne continue allant du front à la base du nez, les arcades sourcilières détaillées par deux petites virgules horizontales et les lèvres légèrement tombantes. Le front est haut et dégagé, les cheveux formant deux masses lisses et rebondies sur les épaules. Les mains sont dessinées d'un trait un peu gauche, avec des doigts boudinés, collés les uns aux autres et qui se rejoignent en pointe. Les mises en page de Dieu en majesté montrent, pour leur part, quelques différences minimales (fig. 334 et 335).

UN TROISIEME MISSEL A L'USAGE DE TOURS CONSERVE A TOURS (BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE, RESERVE 7599, DATE 1485)

Un troisième et dernier missel, imprimé sur parchemin et daté de 1485 « secundum usum et consuetudinem ecclesie metropolitanae turonensis » (f. 1), a été enluminé dans l'atelier du Maître de Macé Prestesaille¹⁰¹³. Les attaches ligériennes du missel ne font aucun doute à la lecture des saints célébrés dans le calendrier, Gatien (02/05, 19/10 et 18/12) et Martin (04/07, 11/11 et 13/12) étant fêtés par trois fois, Lidoire par deux fois (04/02 et 13/09). Quelques saints locaux, tels l'ermite tourangeau Avertin

¹⁰¹³ *Missel à l'usage de Tours*, Tours, Bibliothèque municipale, Réserve 7599, daté 1485 ; voir *Tours 1500 ...*, 2012, cat. 90, p. 332 (notice de Pierre Aquilon) et catalogue des notices, cat. 43, p. 180-183.

(05/05), l'évêque Euphrône de Tours (04/08) et Eustache de Tours (18/09) sont également commémorés. Les litanies, célébrant Gatien, Lidoire, Eustache de Tours, Brice, Martin, mais aussi sainte Monégonde de Tours (en dernière position), confirment la destination tourangelle de l'ouvrage.

Les deux miniatures du canon de la messe, peintes sur un bi-feuillet non numéroté inséré au milieu d'un cahier, occupent toute la surface du feuillet (fig. 337). Elles sont dépourvues de décoration marginale, simplement encadrées de baguettes bleues et rouges ornementées de motifs floraux or. La Crucifixion, où le Christ est placé entre la Vierge Marie et saint Jean l'évangéliste, fait face à une représentation de Dieu le Père entouré des symboles des évangélistes. La conservation des enluminures, qui n'avaient jusqu'alors que très peu attiré l'attention, est remarquable. Les peintures ont conservé un bel éclat, les empâtements voulus par le peintre sont visibles par endroit et leur donnent une très grande fraîcheur. Certains traits caractéristiques de l'atelier du Maître de Macé Prestesaille se remarquent ici, notamment le ciel violet s'éclaircissant sur la ligne d'horizon, les petits bosquets triangulaires rapidement brossés en une touche vive et continue, l'anatomie détaillée du Christ, le dessin des mains, des chevelures et des traits du visage ou encore les cales de bois au pied de la croix. Les mises en page reprennent celles des deux missels étudiés précédemment. La miniature de la Crucifixion fait écho à celle peinte dans le *Missel à l'usage de Tours* (f. 7v) conservé à Reims, l'enlumineur allant jusqu'à reproduire les plis sur le pézizonium du Christ et l'agencement des vêtements de Marie et saint Jean. Le Maître de Macé Prestesaille propose de discrètes variations entre les deux copies. Il agence différemment les couleurs, place de petites fleurs au pied de la croix dans le *Missel* de Reims et peint une multitude de petits nuages dans le ciel de celui de Tours. Les similitudes de la miniature de Dieu en majesté avec les deux autres missels sont tout aussi fortes (fig. 335-337). Le trône à quatre montants est

recouvert d'un ample tissu, le dessin de Dieu, avec un manteau passé sur l'épaule gauche et retombant sur la jambe droite, et la répartition des couleurs sont identiques. La grande parenté des peintures des missels de Reims et de l'imprimé sur parchemin de Tours pourrait faire penser qu'ils ont été enluminés dans un laps de temps assez court.

UN LIVRE D'HEURES A L'USAGE DE TOURS, COLLECTION PRIVEE

Le travail du Maître de Macé Prestesaille ne semble pas s'être cantonné à la réalisation de missels. Un livre d'heures conservé dans une collection privée indique que le peintre a également répondu à la demande d'une clientèle locale désireuse de posséder son propre livre de piété¹⁰¹⁴. Les Heures de la Vierge à l'usage de Tours, de même que la présence des saints tourangeaux Gatien et Martin dans le calendrier et dans les litanies, indiquent que le manuscrit était destiné à un habitant de la ville¹⁰¹⁵. Il fut peut-être destiné à Louise Dagoult (Dagault ?) qui annote, au feuillet 96v, « quy le trouvera sage ou fou / le Rande a loyse Dagoult ». Des marques de badges liés à des pèlerinages sur le dernier feuillet – on voit encore dans le parchemin l'empreinte des insignes et des trous de couture pour les y maintenir – personnalisent le livre d'heures.

Le Maître de Macé Prestesaille, peut-être aidé d'un assistant, exécute cinq miniatures en pleine page et onze initiales historiées dans le manuscrit¹⁰¹⁶. Le David pénitent (f. 56), unique miniature visible dans le catalogue Maggs Bros Ltd. lors de la vente effectuée en 1990, ne laisse planer aucun doute sur l'atelier en charge de son

¹⁰¹⁴ Londres, Sotheby's, *Western Manuscripts and Miniatures*, 20 juin 1989, lot 60 puis Londres, Maggs Bros Ltd, *European Bulletin N° 15. Illuminated Manuscripts Miniatures and Single Leaves*, 1990, lot 11, p. 21-23 ; voir également le catalogue des notices, cat. 8, p. 36-39.

¹⁰¹⁵ Saint Gatien (Trans., 02/05 et 18/12) et saint Martin (Trans., 04/07 et 04/11) apparaissent dans les litanies en tant que premier et deuxième confesseurs (f. 66v).

¹⁰¹⁶ L'auteur de la notice, lors de la vente Maggs Bros Ltd. (1990), indique que la Pentecôte (f. 37v), qui suit une mise en page différente des autres miniatures, est de moins belle qualité et a peut-être été réalisée par « an apprentice ».

exécution. Le style de l'enlumineur est très clairement reconnaissable par les couleurs utilisées, avec le ciel violet lavande s'éclaircissant sur la ligne d'horizon, le sol herbeux vert jaunâtre et la gamme réduite de bleu relevé d'hachures dorées, de rose vif et de blanc pour les habits du roi d'Israël. Les visages sont typiques de sa manière avec des arcades sourcilières tracées par deux courtes virgules horizontales, des lèvres légèrement tombantes et des coiffures où le front est dégagé, une raie au milieu de cheveux lisses qui gonflent sur les épaules en deux masses rondes. L'attribution à l'atelier du Maître de Macé Prestesaille se confirme un peu plus par la présence de multiples touffes d'herbes triangulaires brossées d'un trait vif et continu et par le dessin des mains, aux doigts courtauds et serrés, se réunissant en pointe.

LE *BREVIAIRE* DE BERTRAND BRIÇONNET (TOURS, BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE, MS 147-148, ENTRE 1480 ET 1494)

Le destinataire du bréviaire, aujourd'hui séparé en deux volumes, enluminé dans l'atelier du Maître de Macé Prestesaille, montre que le peintre répond parfois à la commande d'une clientèle locale prestigieuse¹⁰¹⁷. Il réalise en effet la miniature de la Résurrection dans un manuscrit destiné à Bertrand Briçonnet, notaire et secrétaire du roi de France et maître des requêtes entre 1459 et 1471¹⁰¹⁸ (fig. 339). Ce dernier fait apposer ses armes dans la marge inférieure du f. 142v (Ms 147), *d'azur à deux « B » réunis par un lacs d'or, entouré de la couronne d'épines*, et écrire à plusieurs reprises sa devise « Hors auray joye » sur un phylactère. Ce haut dignitaire, dont la famille est implantée à Tours et exerce des fonctions politiques et religieuses dans les grandes villes du royaume, devient

¹⁰¹⁷ *Bréviaire* de Bertrand Briçonnet, Tours, Bibliothèque municipale, Ms 147-148, entre 1480 et 1494 ; voir le catalogue des notices, cat. 38-39, p. 161-167.

¹⁰¹⁸ Chevalier, 2004, p. 176-177 et 184 (175-188) et notes pour les renvois bibliographiques.

prêtre vers 1480 et fait don au chapitre de la ville du bréviaire qu'il avait fait copier pour son usage. Une note manuscrite au verso du feuillet de garde du premier volume (Ms 147) nous apprend en effet que « le premier jour d'aoust mil CCCCXIV [sic], maistre Bertrand Bricconnet, prestre, donna et bailla à l'église de Tours ce présent bréviaire pour servir à l'usaige de ladicte église. Priez Dieu pour luy et pour l'escrivain qui a escript ce présent livre. Amen. »¹⁰¹⁹. D'après trois notes manuscrites et l'ancienne cote de l'ouvrage, le bréviaire intégra la bibliothèque de l'église « Saint-Gatien de Tours »¹⁰²⁰.

La main du Maître de Macé Prestesaille se reconnaît distinctement dans la seule miniature du manuscrit, de sept lignes de hauteur et cantonnée dans la largeur d'une colonne d'écriture. Les traits du visage du Christ ressuscité, avec une ligne partant de l'arcade à la base du nez, la coiffure du Christ, aux cheveux plaqués sur le crâne et rebondis aux épaules et ses doigts boudinés répondent aux stéréotypes habituels du peintre, tout comme la façon de dessiner les plis des habits et de tracer les hachures. Malgré l'étroitesse de la miniature, le peintre exécute ses traditionnels bosquets en un empâtement pyramidal de vert. Les bordures peintes et les initiales réalisées dans le bréviaire sont identiques à celles visibles dans les autres manuscrits de l'enlumineur. Grottesques et drôleries campés dans les marges sont sans doute réalisés par le même ornemaniste.

¹⁰¹⁹ Dorange, 1875,
p. 100 et planche n° 147, f. 142v.

¹⁰²⁰ Cf. catalogue des notices, cat. 38, p. 169.

UNE MINIATURE DANS LA *FLEUR DES HISTOIRES* (PARIS, BnF, FRANÇAIS 300, AVANT 1488)

Sept miniatures inscrites dans la largeur d'une colonne d'écriture illustrent un exemplaire du second tome de *La fleur des histoires* de Jean Mansel conservé au sein de la BnF¹⁰²¹. Une huitième miniature de format rectangulaire sur vingt lignes de hauteur fut ajoutée au bas de la table des chapitres, probablement à la demande de Pierre II de Beaujeu¹⁰²². Le sire de Beaujeu fit en effet peindre ses armoiries, *d'azur à trois fleurs de lis à la bande de gueules*, soutenues par deux anges sur un fond d'acanthés bleu et or agrémentées de fleurs de pensées, de véroniques, de marguerites et d'un fraisier (fig. 340). La discrète brisure au lionceau de sable sur la bande de gueules implique une commande passée avant la mort, en 1488, de ses deux frères aînés, le duc de Bourbon Jean II, et Charles, cardinal et archevêque de Lyon¹⁰²³. D'après Anne-Marie Legaré, le manuscrit fut probablement offert à sa belle-mère la reine de France Charlotte de Savoie pour son fils le futur Charles VIII, ce qui remonterait l'exécution du manuscrit avant 1483¹⁰²⁴.

Les sept miniatures illustrant des passages de la *Fleur des histoires* et celle représentant les armoiries des Bourbon n'ont pas été réalisées par le même enlumineur. Elles reflètent le travail de deux peintres appartenant à des foyers artistiques distants dont

¹⁰²¹ *Fleur des histoires* (Jean Mansel), Paris, BnF, Français 300, avant 1483 ; voir le catalogue des notices, cat. 23, p. 100-102.

¹⁰²² Delisle (Léopold), *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale: étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Paris : Imprimerie Impériale, vol. I, 1868, p. 171. Dès 1838, Paris Paulin rattache le manuscrit à la famille de Bourbon, signalant le lionceau de sable rampant ; voir Paris, 1838, II, n° 6922, p. 316-317.

¹⁰²³ Delisle, 1868, p. 170, notes 5 et 10. Les armes de Bourbon avec la brisure au lion de sable sont identiques à celles apposées par Pierre de Beaujeu sur le feuillet 1 d'une version du *Miroir historial* (Jean de Beauvais, traduction de Jean de Vignay) conservée à Paris, BnF, Français 50. Toutefois, en 1900, Léopold Delisle attribue cette fois-ci la commande – sans justifier son hypothèse – à son frère aîné, Jean II, duc de Bourbon ; Delisle (Léopold), « La Fleur des histoires de Jean Mansel », *Journal des savants*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 24 (16-26).

¹⁰²⁴ Legaré, 2001, p. 33-34, 37, 40, 56n19, 58n44 et p. 69 et Legaré, 2004¹, p. 107, 110 et 116.

il faudrait pouvoir expliquer les contacts dans cet exemplaire. Il est en réalité tout à fait envisageable de croire que la miniature héraldique a été ajoutée à la fin de la commande, lorsque le manuscrit a intégré la bibliothèque de Pierre de Beaujeu. En effet, les sept miniatures illustrant le texte ont été réalisées par un peintre dont le style ne correspond pas à une formation tourangelle (fig. 341). La multiplication de courts plis cassés et anguleux (f. 1, 310v, 354v et 387v), la représentation détaillée des scènes d'intérieur (f. 1 et 310v) tout comme les détails et le soin apportés à la représentation des paysages (f. 175 et 387v) trahiraient la formation bourguignonne de l'artiste. La perspective atmosphérique est rendue par un dégradé de couleurs maîtrisé (f. 175) et les têtes des personnages sont travaillées dans des tons froids où la blancheur de la peau contraste avec de puissantes ombres sur les traits du visage. Il ne s'agit pas pour autant d'un artiste du Nord, la décoration secondaire ayant été réalisée avec une application et un soin étrangers aux peintres flamands¹⁰²⁵.

La miniature montrant les armoiries soutenues par deux anges est disposée sur un parterre floral constitué d'acanthes bleu et or, de fleurs et de fraises, le fond blanc étant parsemé de boules d'or bruni entourées de rinceaux filiformes noirs typiques de la vallée de la Loire¹⁰²⁶ (fig. 340). Le dessin des anges apporte des éléments déterminants dans l'attribution de la miniature au Maître de Macé Prestesaille. Les visages longilignes ont le nez dessiné par un long trait partant de l'arcade jusqu'à la base, les cheveux étant plaqués puis gonflés sur la nuque. Les larges plis sont raides et dessinés par de longs traits espacés les uns des autres. La représentation des ailes est traitée de façon similaire à celle des manuscrits précédents où les plumes sont matérialisées par une accumulation de petites touches parallèles. Les deux anges se comparent à ceux tenant les instruments de la

¹⁰²⁵ Communication orale de M. François Avril. Je le remercie chaleureusement d'avoir échangé ses impressions sur ce manuscrit. La main principale à l'œuvre dans le Français 300 lui est inconnue.

¹⁰²⁶ En 2004, Anne-Marie Legaré avait remarqué l'ancrage tourangeau de la bordure ornementale de *La Fleur des Histoires* ; Legaré, 2004², p. 205 et ill. 47.

Passion du *Livre de mémoire et souvenance* (f. 7v) et à celui symbolisant saint Matthieu dans le Tétramorphe des trois *Missel à l'usage de Tours* et nous invitent à attribuer cette miniature au Maître de Macé Prestesaille¹⁰²⁷ (fig. 327, 334-337 et 340). Il est difficile d'expliquer les liens qui uniraient ce dernier à l'enlumineur en charge des autres miniatures du manuscrit. Il s'agit peut-être d'une commande passée par Pierre de Beaujeu auprès d'un peintre établi dans le duché de Bourbon ou sur ses proches frontières, pour laquelle il aurait ensuite fait appel à un enlumineur établi à Tours pour les armoiries. Il a aussi pu récupérer le manuscrit par un proche, sous la forme de cadeau, don ou achat, et faire ajouter ses armoiries, pratique connue du sire de Beaujeu qui fait remplacer les armoiries de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours par les siennes lorsqu'il récupère trois volumes d'une autre version de la *Fleur des histoires*¹⁰²⁸.

¹⁰²⁷ *Livre de mémoire et souvenance de Macé Prestesaille* (note 30) et les *Missel à l'usage de Tours* (notes 1005, 1010 et 1013).

¹⁰²⁸ *La Fleur des histoires* (note 582) ; voir Delisle (Léopold), « La Fleur des histoires de Jean Mansel », *Journal des savants*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 19 (16-26).

CONCLUSION

« Et comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (Marcel proust, *Du côté de chez Swann*)

Du côté de chez trois enlumineurs tourangeaux

Cette thèse s’est attachée à mettre en lumière plusieurs peintres ayant mené carrière à l’époque de Jean Fouquet. Elle jette un nouvel éclairage sur l’enluminure de la vallée de la Loire dans la seconde moitié du XV^e siècle. Une attention particulière a été portée sur les manuscrits rassemblés autour d’un maître anonyme aux différents noms de convention, dénommé tantôt le Maître du Mamerot de Vienne, tantôt le Maître du missel de Yale, tantôt encore le Maître de Christophe de Champagne. Il nous a paru nécessaire de réexaminer l’œuvre attribué à cet enlumineur depuis le premier regroupement effectué en 1974 par Otto Pächt et Dagmar Thoss. Ainsi, le corpus est désormais redistribué entre trois enlumineurs : le Maître de Jeanne de France et le Maître de Macé Prestesaille, dont les carrières inédites prennent forme pour la première fois, et le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne, que nous proposons d’identifier à Guillaume Piqueau, enlumineur tourangeau connu par deux documents d’archives¹⁰²⁹. La démarche attributionniste, soucieuse de rendre aux

¹⁰²⁹ Sur les deux documents d’archives, voir les notes 388 et 409 et les annexes 8 et 9.

enlumineurs leurs œuvres sur la base de critères stylistiques, est bien sûr importante, l'approche étant précieuse et nécessaire. Toutefois, vue comme unique fil conducteur, elle ne répondrait qu'en partie au but que nous nous sommes assigné. L'objectif de notre réévaluation est de proposer de nouveaux regroupements de manuscrits qui font émerger trois carrières d'enlumineurs aux profils bien distincts, dans une volonté de mieux comprendre leur travail et plus globalement le métier de peintre à Tours entre les années 1460 et 1480. La séparation des manuscrits est renforcée par la cohérence que les associations dégagent du point de vue des destinataires, des collaborateurs et des sources iconographiques et picturales employées, autant d'éléments qui consolident une méthode principalement fondée sur l'analyse visuelle des peintures.

À des degrés divers, les trois enlumineurs témoignent de la réception de l'art de Jean Fouquet par ses pairs sans qu'il ne s'agisse d'une assimilation passive¹⁰³⁰. La peinture du Maître de Jeanne de France et de Guillaume Piqueau est très imprégnée des procédés artistiques, stylistiques et iconographiques utilisés par le génie tourangeau, incorporation d'autant plus forte que les deux peintres ont connu un temps de formation auprès de ce dernier. Ils établissent leur gamme chromatique à partir de celle employée par le maître mais l'ajustent, certes en fonction de contraintes comme celle des pigments à disposition, mais aussi en fonction de leurs goûts. Claire et chatoyante chez le Maître de Jeanne de France, mate et sourde pour Guillaume Piqueau, les deux peintres reprennent à leur compte l'usage de la couleur or, qui, traitée en aplats, par petites touches ou en pointillés, donne de la vitalité à leurs miniatures. La palette du Maître de Macé

¹⁰³⁰ Voir notamment la critique proposée par Michael Baxandall qui redéfinit le concept d'influence et insiste sur le rôle actif et créatif du copiste dans le processus artistique ; voir Baxandall (Michael), *Patterns of Intention : On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1985, p. 58-59. L'opinion est suivie par Pascale Charron dans sa réflexion sur la peinture à Tours après Jean Fouquet, l'auteur indiquant que « l'étude des œuvres prouve en effet clairement que c'est l'artiste agissant sur son œuvre qui est le moteur de la création et non pas celui qui est pris comme modèle. La passivité qu'induit la notion d'influence pour celui qui la subit est à l'inverse de la dynamique, des contraintes ou des motivations qui président au choix d'un artiste pris dans des réseaux de commande et de production » ; voir *Tours 1500 ...*, p. 236-237 (233-241).

Prestesaille, assez terne, montre qu'il a également connu la peinture fouquettienne mais probablement de façon indirecte ou sans véritable apprentissage auprès de Fouquet. Ses bordures ornementales reprennent les codes établis à Tours par l'atelier fouquettien. Le peintre s'approprie également le procédé consistant à peindre l'or par petites touches sur les drapés pour conférer du volume et de l'éclat aux miniatures. La représentation de l'espace dans l'œuvre du Maître de Jeanne de France et de Guillaume Piqueau est fortement tributaire de celle de leur illustre formateur mais les recherches sur la perspective linéaire et sur l'agencement des personnages en fonction des sections dorées sont délaissées. Guillaume Piqueau s'essaie, assez maladroitement, à un agencement des plans à partir d'une construction bifocale (*Missel*, cat. 19, f. 253v) ou curvilinéaire (f. 96v, 300v et 317v) mais à partir de modèles préétablis et probablement sans les bases mathématiques nécessaires à sa bonne mise en place. Pour ce dernier et le Maître de Jeanne de France, le rendu des paysages se réalise principalement à l'aide de la perspective atmosphérique, par le rétrécissement des objets et l'éclaircissement des couleurs en fonction de leur distance dans l'image, système plus simple, familier et moins contraignant. Ainsi, l'attention portée par les deux peintres sur l'œuvre de Jean Fouquet reste, sous certains aspects, superficielle. Ils ne s'attardent pas véritablement sur certaines forces de la peinture de leur maître, comme la mise en espace par des voies géométriques strictes ou la représentation détaillée et extrêmement précise des gestes du quotidien et des métiers. La question se pose alors du temps passé par le Maître de Jeanne de France et Guillaume Piqueau dans l'atelier, du niveau d'apprentissage atteint, de la qualité des relations établies avec Fouquet et surtout de la manière dont « l'enseignement » du maître fut transmis.

Le regard porté par les trois peintres sur les modèles et prototypes inventés par Jean Fouquet est également très riche et diversifié. Les références fouquettiennes sont rares dans l'œuvre du Maître de Macé Prestesaille, plus éloigné de l'atelier et donc peu susceptible d'en avoir connu les carnets. Pour la Pietà du *Livre de mémoire et souvenance* de Macé Prestesaille (cat. 30), il s'appuie sur le tableau conservé aujourd'hui à Nouans ; ce dernier était sans doute visible à Tours et pouvait influencer le travail des peintres locaux¹⁰³¹. Le Maître de Jeanne de France n'est pas resté insensible aux modèles inventés par le génie tourangeau. Un magistral exemple est celui de la reprise quasi littérale, dans les *Heures dites de Marie Stuart* (cat. 5 et 31), des miniatures des évangélistes, de la Visitation, de la Nativité (coll. privée, f. 1, 4, 6v, 9, 37v et 58v) et de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges (Latin 1405, f. 20) des *Heures Raguier (?) – Robertet* commencées vers 1460-1465 par Jean Fouquet¹⁰³². S'appuyant encore sur la Crucifixion des *Heures d'Étienne Chevalier*, les références précises s'essoufflent quelque peu par la suite dans sa carrière et se combinent avec des dessins puisés dans d'autres foyers artistiques, indiquant qu'il a côtoyé d'autres milieux et pris une certaine distance par rapport à l'enseignement de son maître. Dans le travail de Guillaume Piqueau, les références fouquettiennes sont légion et l'enlumineur se présente comme un plagiaire invétéré de son maître. Ses miniatures multiplient les modèles tirés des *Heures d'Étienne Chevalier*, des *Heures Raguier (?) – Robertet*, des feuillets conservés d'une version de l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* mais aussi des livres d'heures peints dans les années 1470 sous la direction du Maître du Boccace de Munich¹⁰³³.

¹⁰³¹ *Livre de mémoire et souvenance de Macé Prestesaille* (note 30) et *Pietà* de Nouans (note 453).

¹⁰³² *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) et *Heures Raguier (?) – Robertet* (note 110).

¹⁰³³ Sur les feuillets conservés d'une version de l'*Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains* ; voir les notes 432, 573, 656 et 658.

Chaque peintre apporte encore, par son profil de carrière, des informations sur la façon dont il s'est positionné dans le contexte artistique et économique de l'époque. Le Maître de Jeanne de France a répondu à des commandes passées par une clientèle prestigieuse provenant de régions éloignées les unes des autres. Il travaille pour la sœur du roi Jeanne de France, duchesse de Bourbon (*Des cas des nobles hommes et femmes*, cat. 22), participe, probablement dans l'atelier de Fouquet, à la réalisation des manuscrits offerts aux chevaliers de la première promotion de l'ordre de Saint-Michel (cat. 25 et 26 ; destinés à Jean II, duc de Bourdon, et Jean, bâtard d'Armagnac, comte de Comminges), effectue un travail pour le duc et la duchesse de Bretagne à une époque où les relations diplomatiques avec la cour de France s'assouplissent (*Missel des Carmes*, cat. 34) et répond à une demande de la communauté religieuse de Saint-Martin de Tours (*Missel*, cat. 41). Ces commanditaires le posent comme un éminent représentant du milieu pictural ligérien. Surtout, le Maître de Jeanne de France apparaît comme la pierre angulaire de la collaboration entre le milieu tourangeau stimulé par Jean Fouquet et celui, fort probablement angevin, du groupe Jouvenel. Il établit un lien très fort entre les ateliers et permet de mieux comprendre et de clarifier les échanges entre ces deux pôles artistiques de grande importance. En effet, sur près de vingt ans, son travail consistera à combiner des modèles jouvenéliens à la technique picturale et aux dessins du milieu fouquettien, faisant de lui un véritable ambassadeur de la peinture issue de ces deux foyers. L'enlumineur montre que la collaboration fut étroite par le passage d'un milieu à l'autre de personnes et des répertoires iconographiques utilisés. Les sources picturales utilisées et le lieu d'exercice supposé de ses collaborateurs laissent penser que peintres et images des cercles jouvenélien et fouquettien ont circulé dans un périmètre triangulaire d'une centaine de kilomètres reliant Tours, Poitiers et Angers¹⁰³⁴. Outre le Maître de Jeanne de

¹⁰³⁴ Voir notamment le catalogue des annexes, n° 3.

France, trois peintres, le Maître des Heures de Madrid, le Maître du Walters 222 et le Maître d'Adélaïde de Savoie, se distinguent très nettement dans ce réseau d'emprunts, de transferts et de mobilités. Le Maître de Jeanne de France relance également la question du lieu de formation de Jean Fouquet, ce dernier ayant peut-être effectué ses premières armes dans le milieu du groupe Jouvenel. Plusieurs manuscrits, dans lesquels les miniatures ont été exécutées par des enlumineurs issus des deux ateliers (*Heures à l'usage d'Angers*, les *Heures dites de Jeanne de France* et les *Heures dites de Marie Stuart*), et d'autres ouvrages où la décoration principale a été assurée par des peintres fouquettiens et celle des marges par des membres du groupe Jouvenel (*Heures dites du cardinal Charles de Bourbon* et *Tite-Live de Rochechouart*), viennent appuyer cette hypothèse¹⁰³⁵. D'autres manuscrits confirment l'ouverture d'esprit et la curiosité du Maître de Jeanne de France pour les innovations techniques et iconographiques issues d'autres centres de production. Il s'est intéressé, probablement par le biais du Maître du Boccace de Munich, aux dessins parisiens du Maître de Coëtivy, exploitant ceux-ci pour une miniature qu'il réalise dans *L'Instruction d'un jeune prince* (cat. 2). Ce manuscrit et le *Missel des Carmes* (cat. 34) attestent également qu'il a été confronté au cours de sa carrière, de façon directe ou indirecte, à des œuvres et/ou à des peintres flamands qui ne l'ont pas laissé insensible. Ils témoignent de la pénétration de motifs flamands dans la vallée de la Loire, résultats de fructueux échanges artistiques établis sans considération des distances géographiques et des relations politiques.

¹⁰³⁵ Avril, 2003, p. 187 et 339 et Avril, 2013 / 2014. Voir également la position tenue par Eberhard König, note . Sur les manuscrits cités, voir *Livre d'heures à l'usage d'Angers* (note 64) ; *Heures dites de Jeanne de France* (note 74) ; *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) ; *Heures dites du cardinal Charles de Bourbon* (note 513) et *Tite-Live de Rochechouart* (note 125).

Le cas du Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne, identifié ici à Guillaume Piqueau, est tout aussi séduisant. Gardons immédiatement à l'esprit les propos de Dominique Vanwijnsberghe : « Faire sortir un artisan de l'anonymat, lui rendre son nom, l'exercice, même s'il s'avère extrêmement stimulant, est loin de présenter une solution instantanée aux problèmes d'attribution, de localisation et de datation auxquels nous confrontent les maîtres à noms de convention »¹⁰³⁶. Dans le cas présent, il l'est d'autant moins que le recoupement des noms d'emprunts avec Guillaume Piqueau reste soumis à l'acceptation par le lecteur de l'identification de celui-ci comme étant l'historieur du premier volume de la *Vita Christi* et non l'ornemaniste¹⁰³⁷. Nous avons amplement développé les arguments qui nous conduisent à proposer l'unification mais les preuves ne sont pas irréfutables et une remise en cause de ce postulat pourrait, à l'avenir, provoquer une nouvelle division de l'œuvre¹⁰³⁸. Dans le même ordre d'idée, les deux documents d'archives le mentionnant, daté, pour l'un, du début des années 1460 et, pour l'autre, de 1482, fournissent des repères temporels fondamentaux mais qui ne correspondent pas forcément à son début et sa fin de carrière, même si nous avons fait le choix d'inscrire l'ensemble des manuscrits dans cette fourchette chronologique. La longévité du peintre, enluminant des ouvrages sur une période s'étalant – au moins – sur vingt ans de carrière, oblige également à prendre en compte l'évolution stylistique de ce dernier et peut gêner la vision homogène dégagée par son corpus. « Artiste peu inventif par lui-même, qui travaille à partir d'éléments qu'il prend à droite et à gauche », qui n'a « rien compris aux intentions qui avaient guidé

¹⁰³⁶ Vanwijnsberghe (Dominique), 'Ung bon ouvrier nommé Marquet Caussin', *Peinture et enluminure en Hainaut avant Simon Marmion*, Turnhout : Brepols, 2013 (Contributions to the Study of the Flemish Primitives, 12), p. 361.

¹⁰³⁷ *Vita Christi* (note 33).

¹⁰³⁸ Nous l'avons dit, c'est le cas pour Christine Seidel qui, face au problème d'un style soumis à une évolution sur plus de vingt ans de carrière, envisage la présence de deux mains unies par des liens familiaux mais successives dans le temps avec, dans un premier temps, le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale et, à sa suite, le Maître de Christophe de Champagne / Guillaume Piqueau ; voir note 387.

[Fouquet] » et « amalgame sans cohérence des éléments empruntés » où les « architectures à l'antique sont d'un italianisme de seconde main » pour Nicole Reynaud, enlumineur qui « n'égale pas, même de loin, l'art consommé du maître de Tours » pour François Avril, les critiques sur le Maître du missel de Yale (Guillaume Piqueau) peuvent être dures¹⁰³⁹. Le peintre n'a pas, effectivement, le talent de son maître. Il n'est ni le plus élégant ni le plus novateur du milieu fouquettien. Toutefois, si son style pâtit de quelques faiblesses, s'il ne peut pas être rattaché à un mécène précis ou être présenté comme un artiste de cour, le grand nombre de manuscrits qui lui sont attribués ne doit pas cacher qu'il enlumine des objets précieux, de grande valeur, et surtout témoigne de son succès auprès d'un public mélangé. À l'instar du Maître de Jeanne de France, il répond à une clientèle fortunée, parfois très exigeante. Il intervient dans des ouvrages destinés à des bibliothèques prestigieuses, celle de la reine Charlotte de Savoie (*Vita Christi*, cat. 24), de Jean II, duc de Bourbon (*Epigrammatum libellus*, cat. 32), de familles influentes comme celle des Boudet (*Heures de Jehan Boudet*, cat. 42), des Espinay (*Abrégé des croniques de France*, cat. 27) ou de Brette (*Heures Brette*, cat. 36). Il entretient une relation privilégiée avec le seigneur de Châtillon Louis de Laval, probablement par le biais de Jean Colombe (*Heures de Louis de Laval*, cat. 29 et *Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, cat. 44)¹⁰⁴⁰. Ses collaborations multiples, sur l'ensemble de sa carrière, avec le berruyer ouvrent des pistes de recherche sur les échanges, emprunts et mobilités dans l'axe reliant Tours à Bourges (*Missel*, cat. 19 ; *Vita Christi*, cat. 24 ; *Heures de Louis de Laval*, cat. 29, *Heures Brette*, cat. 36 et *Histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preuses*, cat. 44). Il est inutile d'imaginer un seul sens de communication entre deux villes séparées d'environ cent-soixante kilomètres, soit deux à trois jours de cheval¹⁰⁴¹. Les deux peintres se sont côtoyés de façon régulière et durable et ont probablement été

¹⁰³⁹ Avril et Reynaud, 1993, p. 153-154 ; Avril, 2003, p. 382, 386 et 390 et Reynaud, 2006, p. 186.

¹⁰⁴⁰ Voir notamment le catalogue des annexes, n° 7.

¹⁰⁴¹ Voir notamment le catalogue des annexes, n° 6.

amenés à se déplacer d'une cité à une autre, sur des périodes plus ou moins longues. Toutefois, les attaches tourangelles de Guillaume Piqueau sont extrêmement fortes, comme le prouvent l'usage de plusieurs livres d'heures (cat. 3 et 36) et les deux documents d'archives le mentionnant comme habitant de la ville, et c'est bien dans à Tours qu'il faut resituer sa carrière. L'enlumineur se place véritablement comme un peintre à la solide réputation sur le marché tourangeau, notoriété consolidée par son appartenance au milieu fouquettien et par la longévité de sa carrière. La dépendance de Guillaume Piqueau envers Jean Fouquet montre un enlumineur rattaché à son école, se revendiquant comme tel et s'inscrivant dans la diffusion de ce style pictural. Il affirme ainsi auprès des commanditaires son appartenance au milieu fouquettien, filiation leur certifiant un label de qualité et de prestige. Pour autant, il n'est pas qu'un pasticheur servile de son maître. Il se réapproprie la peinture de ce dernier en faisant appel à des procédés qui vont devenir sa marque de fabrique : la copie bien sûr, sans qu'elle ne soit jamais identique à l'original, la citation et l'emprunt avec transposition de dessins dans de nouvelles scènes et, avant tout, des mises en page agencées par un montage de différents modèles. L'emprise stylistique du génie tourangeau sur Guillaume Piqueau et l'assise fouquettienne sur laquelle s'appuie le peintre pour créer ses compositions témoignent à coup sûr d'une situation privilégiée dans l'atelier de Fouquet. Ce statut s'affirme encore un peu plus lorsqu'il collabore avec le Maître des visages des Sibylles (*Heures à l'usage de Tours*, cat. 3 et *Heures de Louis de Laval*, cat. 29) et lorsqu'il sollicite, parfois directement (*Heures à l'usage de Tours*, cat. 3), la manière et l'œuvre de Jean Bourdichon (*Heures de Christophe (?) de Champagne*, cat. 4 ; *L'estrif de Fortune et de Vertu*, cat. 9 ; *Livre d'heures à l'usage de Bayeux*, cat. 10 ; *Jouvencel*, cat. 11 et 12 et *Heures de Jehan Boudet*, cat. 42). Guillaume Piqueau conforte l'hypothèse d'un atelier un temps dirigé par Fouquet et ses fils (dont le Maître du Boccace de Munich ?) et poursuivi

– sous une forme qui nous échappe – par Jean Bourdichon, officine au sein de laquelle il sut faire apprécier son travail pendant de nombreuses années, en dépit de son niveau de qualité jugé aujourd’hui inférieur à celui de certains de ses confrères. La dernière phase de la production de Guillaume Piqueau, ou du moins la production la plus tardive que nous lui connaissons, montre un enlumineur réceptif au travail de Jean Bourdichon, avec qui il dut garder d’étroites relations professionnelles. Il s’attache au problème de la succession des plans dans le paysage, de l’intégration des personnages au sein de celui-ci, est attentif au rendu des effets de lumière et se montre soucieux de mettre au goût du jour ses compositions avec des motifs tirés de la Renaissance. C’est que le peintre, implanté à Tours, au même titre que le Maître de Macé prestesaille, ne se conforme pas, à la différence de ce dernier, à l’idée d’une peinture figée, au style pérenne et inamovible. Appartenant au milieu fouquettien, l’enlumineur semble avoir gardé de son illustre maître, à l’ingéniosité et aux innovations alors sans égal, un goût certain pour les nouveautés et la modernité, penchants qu’il va fort probablement retrouver chez Jean Bourdichon.

Le Maître de Macé Prestesaille est un enlumineur ancré dans la ville de Tours, où il réside, travaille et noue ses contacts commerciaux. Il semble avoir principalement répondu à des commandes religieuses, passées dans la majorité des cas par des communautés installées dans la ville (cat. 35, 40 et 43). Son travail dans le *Livre d’heures à l’usage de Tours* (cat. 8) indique une légère diversité dans ses commandes et montre qu’il a été sollicité par des familles moins fortunées pour se procurer des ouvrages essentiels à des prix modérés. Toutefois, le *Livre de mémoire et souvenance* de Macé Prestesaille (cat. 30), le *Bréviaire de Bertrand Briçonnet* (cat. 38-39), sans oublier les armoiries peintes dans un manuscrit appartenant aux Bourbon (cat. 23) indiquent qu’il a su, à l’occasion, obtenir des commandes plus originales ou plus personnalisées. De style

plus sobre et plus modeste que ceux du Maître de Jeanne de France et de Guillaume Piqueau, il occupe une place secondaire dans le panorama artistique tourangeau mais, selon toute vraisemblance, sa position dans le marché du livre enluminé était bien établie. Les peintures des ouvrages conservés montrent un peintre discipliné, porté sur la répétition de motifs préétablis. Ses mises en page suivent des schémas traditionnels qui n'ont pas été véritablement bousculés par le type de manuscrits qu'il a enluminés, les miniatures du canon de la messe réalisées dans les trois missels (cat. 35, 40 et 43) se prêtant volontiers à la reprise de dessins conventionnels. Toutefois, les peintures conservées permettent d'affirmer que le peintre était à l'aise sur différents formats, aidé en cela par une technique assez sobre et des dessins épurés. S'il a vu et s'est inspiré de la *Pietà* de Nouans, il est globalement resté hermétique à l'art de son contemporain Jean Fouquet, mais notre vision est peut-être biaisée par le nombre réduit de manuscrits témoignant de son travail. En cela, à la différence du Maître de Jeanne de France et de Guillaume Piqueau, il peut être considéré comme un peintre inscrit dans la tradition, peu enclin à s'intéresser aux grandes nouveautés de l'époque et à transformer sa peinture en fonction de celles-ci. Le style de ses miniatures donne à penser qu'il était probablement à la tête d'un petit atelier composé de disciples ayant assimilé en profondeur sa manière. L'unité des ouvrages enluminés, la répétition des motifs employés et son style figé compliquent la mise en place d'une chronologie précise de son corpus : le *Livre de mémoire et souvenance* de Macé Prestesaille, daté 1475, le *Missel* imprimé sur parchemin à l'usage de Tours, daté 1485, et le *Bréviaire de Bertrand Briçonnet*, peint entre 1480 et 1494, nous indiquent surtout qu'il a travaillé de façon homogène tout au long du dernier quart du XV^e siècle.

Loin de la renommée du génie tourangeau et de celle de ses meilleurs disciples, le Maître de Jeanne de France, le Maître de Macé Prestesaille et Guillaume Piqueau sont des représentants à part entière des peintres actifs du temps de Jean Fouquet à Tours. Ils s'inscrivent pleinement dans le champ artistique de la ville, participent à son effervescence culturelle et répondent aux codes picturaux et à l'esthétique en vigueur de l'époque. Ni dépréciées, ni véritablement considérées par la critique, leurs carrières permettent de mieux comprendre la peinture de Jean Fouquet, de se pencher sur la relation entre enlumineurs et commanditaires, de s'intéresser au rôle tenu par le peintre dans l'appropriation par le destinataire de son ouvrage et de mieux comprendre le fonctionnement d'un atelier d'enlumineurs tourangeaux, dans son système de création, de production et de diffusion des œuvres.

Trois madeleines pour faire revivre le passé

« Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*)

L'étude, axée sur la nébuleuse fouquettienne qu'était le Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne, n'est en réalité qu'une première étape vers une meilleure compréhension de la peinture dans la vallée de la Loire, et plus largement dans le Centre-Ouest de la France, au cours de la seconde moitié du XV^e siècle. Des pistes restent encore à explorer dans l'étude des trois enlumineurs. Il faudra s'intéresser de plus près à la constitution codicologique des livres d'heures dans lesquels ils interviennent, et plus largement de ceux sortis de l'atelier

fouquettien, pour en dégager les caractéristiques codicologiques et liturgiques communes. Par ailleurs, à l'instar du Maître de Jeanne de France, Guillaume Piqueau réalise des manuscrits religieux et profanes, dans la très grande majorité des cas destinés à des commanditaires prestigieux, ce qui n'est pas le cas du Maître de Macé Prestesaille. Pour ce dernier, son unique participation dans un ouvrage profane, où les miniatures ont été réalisées par un collègue, se réduit à la peinture d'armoiries. Le type de manuscrits enluminés et la clientèle touchée par les enlumineurs est un point qui n'a pas pu être approfondi ici mais qui gagnerait à bénéficier d'une étude plus large et exhaustive. En effet, des questions apparaissent au regard des ouvrages confiés à un enlumineur dans la seconde moitié du XV^e siècle et à la position sociale de ses commanditaires, notamment dans le fait de savoir si un peintre spécialisé dans les ouvrages religieux n'était pas considéré avec un statut inférieur ou si un peintre pouvait répondre à des commandes passées par des personnalités aux statuts très différents.

Les styles des Maître de Jeanne de France, Maître de Macé Prestesaille et de Guillaume Piqueau, désormais mieux définis, devraient entraîner de nouvelles attributions, questions et controverses dans les années à venir. L'étude est aussi une assise pour de nouvelles recherches sur des peintres encore mal connus, voir inédits, qu'ils soient tourangeaux, ligériens ou issus d'autres régions, dont les profils ont été simplement effleurés. Cette ouverture permettra de préciser les liens et échanges qui ont véritablement animé la peinture de cette région. D'autres carrières peuvent aider à mettre à plat les ramifications professionnelles et artistiques de l'époque. C'est le cas par exemple du Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum*, enlumineur pour lequel un chapitre aurait pu être consacré dans le large corpus donné au Maître du Mamerot de Vienne / Maître du missel de Yale / Maître de Christophe de Champagne. En effet, un exemplaire de *L'Instruction d'un jeune prince* commandé avant 1479 par Bernard de Béarn, bâtard de

Comminges († 1497), pour François Phébus, comte de Foix, époux de Madeleine de France, princesse de Viane, fille de Charles VII et de Marie d'Anjou, a été rattaché en 1993 au Maître du missel de Yale par Nicole Reynaud¹⁰⁴². Il ne nous a pas été possible de consulter le manuscrit mais les grandes miniatures (f. 1, 4 et 9) ont été réalisées vraisemblablement par le Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum* et non Guillaume Piqueau. Des découvertes nombreuses et très récentes ne permettent pas, pour l'heure, de développer plus amplement la personnalité de ce peintre dont la carrière méritera une longue analyse. Outre sa participation aux *Heures dites de Marie Stuart* (cat. 5 et 31), ses liens avec le groupe Jouvenel se confirment par son important travail dans le *Mare historiarum* qu'il termine au cours des années 1450, intervention qui nous invite à lui donner ce nom d'emprunt, et sa probable collaboration au côté de son mentor, le Maître du Boèce BN Fr. 809, dans un *Livre d'heures à l'usage de Rome*¹⁰⁴³. À l'instar du Maître de Jeanne de France, l'enlumineur semble avoir cotoyé le milieu jouvenélien avant de développer des attaches fortes avec le milieu artistique et la clientèle de Tours : il enlumine deux livres d'heures à l'usage de la ville¹⁰⁴⁴, exécute celui destiné à Jean Bourré, conseiller du roi de France Louis XI¹⁰⁴⁵, coopère avec le Maître de Jeanne de France dans le *Livre de prières* de Londres (cat. 15) et réalise au début des années 1470 les évangélistes peints dans les marges inférieures (f. 13, 15v, 18 et 20v) d'un *Livre d'heures à l'usage de Tours*, aussi appelé *Heures dites de sainte Catherine aux paons*, où

¹⁰⁴² Avril et Reynaud, 1993, cat. 79a, p. 155. Sur *Le chevalier délibéré* (Olivier de la Marche) et *L'Instruction d'un jeune prince* (Hugues ou Guillebert de Lannoy) ; voir note 376.

¹⁰⁴³ *Heures dites de Marie Stuart* (note 45) ; *Mare historiarum* (note 47) et *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, Donation Baderou, AG 975.58.40, vers 1460. L'Annonciation (f. 13), seule miniature en pleine page conservée, a été réalisée par le Maître du Boèce BN Fr. 809. La messe de saint Grégoire, peinte dans une initiale historiée (f. 121), au style dur et appauvri, fait penser qu'elle a été réalisée par le Maître de la dernière campagne du *Mare historiarum*. Sur le manuscrit ; voir Avril (François), « Deux manuscrits enluminés », *La donation Henri et Suzanne Baderou au musée de Rouen. Peintures et dessins de l'École française (Études de la Revue du Louvre et des Musées de France, n°1)*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1980, p. 13-14 et Gras (Samuel), « 'Heures à l'usage de Rome', Rouen, musée des Beaux-Arts », *Trésors enluminés de Normandie*, Marie Jacob et Nicolas Hatot (dir.), Rennes : PUR, (prévu automne 2016).

¹⁰⁴⁴ *Livres d'heures à l'usage de Tours* ; collection privée (note 100) et bibliothèque de Sainte-Geneviève (note 100).

¹⁰⁴⁵ *Heures de Jean Bourré* (note 101), manuscrit que m'a aimablement signalé M. François Avril.

la décoration principale a été assurée par le Maître du Boccace de Munich¹⁰⁴⁶. Son profil de carrière le présente comme un élément clef dans la question des rapports artistiques et humains entre le groupe Jouvenel et Jean Fouquet et vient renforcer l'idée de voir dans le groupe Jouvenel le terreau fertile dans lequel s'est épanoui le jeune Jean Fouquet, hypothèse entrevue avec le Maître de Jeanne de France.

Le peintre en charge de la décoration secondaire des *Heures de Louis Malet de Graille*, qui intervient dans des manuscrits enluminés dans les deux ateliers, intègre lui aussi ce débat passionnant. D'une façon plus générale, l'analyse des bordures peintes et des éléments de la décoration secondaire des manuscrits fouquettiens et jouvenéliens est une voie encore à peine explorée par les chercheurs¹⁰⁴⁷. Une étude exhaustive du travail réalisé par les ornemanistes et parfois par des enlumineurs de renom permettrait de mieux connaître les rapports entre peintres dans l'atelier ou entre différentes officines et de porter un regard sur l'organisation professionnelle établie dans le processus de création des manuscrits.

L'enluminure à Poitiers du temps de l'activité du groupe Jouvenel et de Jean Fouquet est un autre point extrêmement riche qui devra bénéficier d'une attention particulière dans les années à venir. En effet, le Maître de Jeanne de France et le Maître des Heures de Madrid, semblent avoir occasionnellement répondu à des commandes de familles poitevines, à l'initiative du Maître d'Adélaïde de Savoie et du Maître du Walters 222¹⁰⁴⁸. La carrière de ce dernier se déroule principalement dans cette ville où il fut peut-être rejoint par le Maître d'Adélaïde de Savoie¹⁰⁴⁹. Mentionnée à plusieurs reprises dans

¹⁰⁴⁶ *Heures à l'usage de Tours* dites *Heures de sainte Catherine aux paons* (note 103). Le peintre exécute encore un *Livre d'heures à l'usage de Rome*, Oxford, Bodleian Library, MS Rawl. liturg. f.9 ; sur le manuscrit, voir Alexander et Pächt, 1969, t. III, p. 503.

¹⁰⁴⁷ Voir notamment les p. 46-47, 58-63, 208 et p. 226-227 du présent mémoire et les observations relevées par Avril, 2003, p. 173, 176, 187, 274, 342, 352, 354-355, 381-382 et 388 ; Charron, 2005, p. 58 ; Zolotova, 2005 / 2006, p. 28 et Hadley, 2007, p. 49.

¹⁰⁴⁸ *Heures à l'usage de Rome* de Lisbonne (note 127) et de Baltimore (note 209).

¹⁰⁴⁹ Voir les notes 91, 95, 152, 156, 196 et 205.

la grande exposition de 1993, la peinture à Poitiers n'a pas bénéficié d'un chapitre dans le catalogue. Pour autant, la production picturale poitevine au cours de la seconde moitié du XV^e siècle apparaît extrêmement riche et abondante, avec des enlumineurs qui, de surcroît, ont été confrontés aux meilleurs ateliers de la vallée de la Loire et se sont déplacés entre Paris, Angers, Tours et Poitiers. De l'étude du Maître du Walters 222 surgira probablement des découvertes intéressantes et fondamentales dans l'étude de l'enluminure de cette région. En effet, l'enlumineur répond à plusieurs occasions à des commandes passées par l'importante famille poitevine Du Fou et les témoignages de son œuvre sont nombreux¹⁰⁵⁰. Son immense production, ici à peine entrevue, méritera d'être pleinement valorisée, l'enlumineur sollicitant au cours de sa carrière plusieurs collaborateurs, dont le jeune Robinet Testard, enlumineur destiné à mener une brillante carrière au service de Charles d'Orléans et Louise de Savoie¹⁰⁵¹.

La curiosité nous amène parfois à confronter des milieux qu'il n'est, de prime abord, pas évident de rapprocher. Fort heureusement, le *Livre d'heures à l'usage de Rome* conservé à Madrid, au calendrier limousin, nous invitait à nous pencher sur la petite production picturale de la fin du XV^e siècle de cette région pour espérer y trouver d'autres

¹⁰⁵⁰ Un premier regard sur le peintre a été porté par Peyrat Day, 1993, dans une étude qui reste malheureusement inédite. Voir également les notes 152, 156, 196 et 205. Il est encore possible de lui attribuer plusieurs miniatures de l'extraordinaire *Missel de l'abbaye de Montierneuf* (note 156), une *Chronique Abregée des rois de France*, Paris, BnF, N.a.f. 4811 ; une *Vie de sainte Radegonde* (note 868) et peut-être celle de Rouen, Bibliothèque municipale, Ms 1436) ; le *Bréviaire de François Robert*, collection privée (Londres, Sotheby's, 6 juillet 2006, lot 50), un *Livre d'heures à l'usage de Poitiers*, collection privée (Londres, Christie's, 13 juin 2016, lot 114) ; une version des *Commentaires sur Tite Live* (Nicolas Triveth), Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, il. 134 et 135 ; et des manuscrits exécutés par le maître et/ou un assistant, *Livre d'heures* (usage non défini), collection privée (Londres, Sotheby's, 6 juillet 2000, lot 79) et une version du *Lancelot*, Paris, BnF Français 111.

¹⁰⁵¹ *Missel de l'abbaye de Montierneuf* (note 156) dans lequel le Maître du Walters 222 enlumine les feuillets 19, 24v, 122v, 123, 127v, 205v et 208-208v, et Robinet Testard les feuillets 10, 17v, 21, 22, 109 et 199. Sur Robinet Testard ; voir principalement Avril et Reynaud, 1993, p. 402-408 ; Reverchon (Pauline), « Robinet Testard enlumineur à la cour comtale de Cognac », *Bulletin de l'institut d'histoire et d'archéologie de Cognac et du cognaçais*, tome VI, 4 (1994), p. 19-25 ; Giogoli (Kathrin) et Friedman (John Block), « Robinet Testard, Court Illuminator : His Manuscripts and His Debt to the Graphic Arts », *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, 8 (2005), p. 143-188 et Hermant, 2015, p. 45-46 et 52-53.

témoignages de travaux fouquettiens¹⁰⁵². Si les résultats furent sans succès, ils eurent le mérite de mettre à jour plusieurs manuscrits peints par un enlumineur que nous avons eu l'occasion de baptiser du nom de « Maître de Catherine Gentille », en référence à la destinataire d'un livre d'heures conservé à Chicago¹⁰⁵³. Un petit groupe de manuscrits met en lumière la carrière de ce peintre établi à Limoges, foyer encore totalement inédit et oublié dans la précieuse synthèse offerte par François Avril et Nicole Reynaud en 1993. Ces premières découvertes permettront fort probablement de revenir sur la question des interactions entre peinture et émail au cours de la seconde moitié du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle à Limoges. En effet, la production enluminée du Maître de Catherine Gentille montre des accointances stylistiques et iconographiques avec des émaux de la même époque et fait porter un nouveau regard sur les liens établis entre ces deux domaines d'activité à la fin du Moyen Âge¹⁰⁵⁴.

Tout un pan de recherche reste également à explorer autour de la question de la pénétration des motifs flamands dans la vallée de la Loire, résultat de fructueux échanges artistiques établis sans considération des distances géographiques et des relations politiques. Le regard porté par le Maître de Jeanne de France sur le travail des peintres du Nord (cat. 2 et 34) n'est probablement pas isolé dans le panorama artistique de la vallée de la Loire. Le Maître du Smith-Lesouëf 30, les peintures murales de la chapelle de Montreuil-Bellay, les peintres Henri et Conrad de Vulcop au service de Marie d'Anjou, Barthélémy d'Eyck et Coppin Delf à la cour du roi René d'Anjou sont autant de

¹⁰⁵² *Livre d'heures à l'usage de Rome* de Madrid (note 126). Pour une approche des travaux menés sur la production enluminée à Limoges ; voir Lemaître (Jean-Loup), *Les Heures Peyre de Bonetos*, Ussel : Musée du pays d'Ussel, 1987 et Delaunay (Isabelle), « Les Heures à l'usage de Limoges, manuscrit Latin 1396 de la BnF », texte inédit présenté oralement lors d'un colloque tenu à Limoges sous la direction de Véronique Notin, 2005, non paru. Je remercie Mme Delaunay de m'avoir fourni le texte de son intervention qui a permis à l'auteur de dresser un premier bilan de l'enluminure à Limoges sur tout le XV^e siècle.

¹⁰⁵³ *Livre d'heures à l'usage de Limoges*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1915.540, don de John J. Borland et amis, après 1482. Sur le manuscrit ; voir Ross (Marvin Chauncey), « The Master of the Orléans Triptych, Enameller and Painter », *Journal of the Walters Art Gallery*, 4 (1941), p. 8-25 et Gras (Samuel), « Un artiste qui ne cloisonne pas son art : enluminure et émail pour un même pinceau ? », *Revue Mosaïque*, 11 (Avril 2014), p. 155-169, en ligne sur le site de la revue *Mosaïque*, <<http://revuemosaique.net/>>.

¹⁰⁵⁴ Voir Gras, *op. cit.*

personnalités qui invitent à prolonger l'étude des transferts artistiques et humains entre le Nord et les terres du Centre-Ouest. Elles complètent l'étude du maître des lieux, Jean Fouquet, artiste qui s'est confronté, probablement très tôt, à la peinture flamande mais dont il est encore délicat d'évaluer la forme et le niveau de proximité.

Enfin, le travail de Guillaume Piqueau permet d'entrevoir la forme prise par quelques miniatures de Jean Fouquet aujourd'hui perdues. Surtout, Guillaume Piqueau offre la possibilité de s'interroger sur les rapports entre la peinture du grand tourangeau et celle de Fra Angelico. Aujourd'hui extrêmement difficile à prouver par des correspondances iconographiques précises, l'impact de la peinture du toscan sur ce dernier est pourtant énorme¹⁰⁵⁵. Or, le *Missel* de Yale partage des points communs si forts avec la peinture de Jean Fouquet et avec celle de Fra Angelico qu'ils ne peuvent s'expliquer que par l'intermédiaire du génie tourangeau. Les analogies entre certaines miniatures du *Missel*, la prédelle de l'*Annonciation* du Prado, les fresques du couvent de San Marco à Florence et le travail de Jean Fouquet témoignent de l'existence de croquis relevés par Jean Fouquet lors d'un séjour auprès du toscan. Ces correspondances signalent que les informations à retirer sur les foyers qui ont influencé la peinture de Fouquet sont loin d'être taries, et peuvent au contraire impulser de nouvelles recherches dans ce domaine.

¹⁰⁵⁵ Voir les pages 240 et suivantes et les notes de bas de page sur la question de ces relations abordées notamment par Avril, Reynaud et Sricchia Santoro.

BIBLIOGRAPHIE

A Catalogue of the Harleian Manuscripts [1-7639] in the British Museum, 4 vol., Londres : British Museum, 1808-1812

A Masterpiece Reconstructed : The Hours of Louis XII, Thomas KREN et Mark EVANS (éd.), avec des contributions de Thomas KREN, Mark EVANS, Janet BACKHOUSE, et Nancy TURNER, Los Angeles : J. Paul Getty Museum et Londres : Victoria and Albert Museum, 2005

ABSALON (Patrick), GOURARIER (Zeev) et HOCH (Philippe), *Dragons. Au jardin zoologique des mythologiques*, Metz : Éditions Serpenoise, 2005

ABSALON (Patrick) et HOCH (Philippe), *Dragons : album de l'exposition. Manderen, château de Malbrouck*, Metz : Éditions Serpenoise, 2005

Álbum, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne : Museu Calouste Gulbenkian, 2001

ALEXANDER (Jonathan James Graham), *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1992

ALEXANDER (Jonathan James Graham), MARROW (James H.) et FREEMAN SANDLER (Lucy), *The splendor of the word. Medieval and Renaissance illuminated manuscripts at the New York Public Library*, New York : Harvey Miller, 2005

ALEXANDER (Jonathan James Graham) et PÄCHT (Otto), *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. I. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, 3 vol., t. I, Bodleian Library : Clarendon Press, 1969

ALEXANDRE-BIDON (Danièle), « Des femmes de bonne foi. La religion des mères au Moyen Age », *La religion de ma mère. Le rôle des femmes dans la transmission de la foi*, Jean DELUMEAU (éd.), Paris : Cerf, 1992, p. 91-122

- « Images du cimetière chrétien au Moyen-Age », *Archéologie du cimetière chrétien*, Henri GALINIÉ et Élisabeth ZADORA-RIO (éd.), Tours : Féraçf, 1996, p. 79-93
- « Prier au féminin ? Les livres d'heures des femmes », *Homo Religiosus. Autour de Jean Delumeau*, Paris : Fayard, 1997, p. 527-534

ALLAIS (Sylvanie), *Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire)*, master inédit d'Histoire de l'Art sous la direction de Jean GUILLAUME, Paris, Université de Paris IV, 1995

- « Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay : un décor méconnu de la fin du XV^e siècle », *Archives d'Anjou*, 17 (2014), p. 60-69

AMIET (Robert), *Missels et bréviaires imprimés: supplément aux catalogues de Weale et Bohatta. Propres des saints : édition princeps*, Paris : CNRS, 1990

ANDRÉS MARTÍNEZ (Gregorio de), « Entrega de la librería real de Felipe II (1576) », *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, 8 vol., t. 7, Madrid : Imprenta Sáez, 1964, n° 3524, p. 5-233

ANTOINE (Élisabeth), « Un mystérieux livre de prière enluminé à la fin du XV^e siècle », *Art de l'enluminure*, 7 (Déc. 2003 / Janv.-Fév. 2003)

AQUILON (Pierre), *Catalogue régionaux des incunables des bibliothèques publiques de France, tome X, Région Centre*, Paris : Klincksieck / Aux Amateurs de Livres, 1991

ARASSE (Daniel), *Histoires de peintures*, Paris : Éditions Denoël, 2004

ARCHIMBAUD-FARGEAT (Claire) et ROUCHON-MOULLERON (Véronique), *Le livre d'heures manuscrit 6022 de la Bibliothèque municipale de Lyon*, mémoire de master inédit, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2 vol., 2006

ARNAULDET (Thomas), « Coppin Delf peintre des rois René d'Anjou et de Louis XI (1456-1482) », *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Charles-Philippe DE CHENNEVIERES-POINTEL (éd.), 12 vol., t. 4, Paris : J-B. Dumoulin, 1858-1860, p. 31-32 et p. 65-76

ARTURO GARCIA DE LA FUENTE (Fray), *Catálogo de los Manuscritos franceses y provenzales de la Biblioteca de el Escorial*, Madrid : Tipogr. de Archivos, 1933

AUBERT (Hippolyte), *Notices sur les manuscrits Petau conservés à la bibliothèque de Genève (Fonds Ami Lullin)*, Nogent-le-Rotrou : Imprimerie Daupéley-Gouverneur, 1911

AVRIL (François), « Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque Nationale de Vienne », *Bulletin Monumental*, 134 (1976), p. 329-338

- « Deux manuscrits enluminés », *La donation Henri et Suzanne Baderou au musée de Rouen. Peintures et dessins de l'École française (Études de la Revue du Louvre et des Musées de France, n°1)*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1980, p. 13-14.
- « Un portrait inédit de la reine Charlotte de Savoie », *Études sur la bibliothèque nationale et témoignages réunis en hommage à Thérèse Kleindienst. Secrétaire générale honoraire à la bibliothèque nationale*, Michel NORTIER (éd.), Paris : BnF, 1985, p. 255-262
- *La Passion des manuscrits enluminés : bibliophiles français 1280-1580*, Paris : BnF, 1991
- *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, Paris : Hazan, 2003
- « Les copies à répétition », *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Art and Architecture*, Susan L'ENGLE et Gerald B. GUEST (éd.), Turnhout : Brepols, 2006, p. 127-140
- « Un nouveau manuscrit de Jean Bourdichon : les Heures de Charles de Martigny, évêque d'Elne », *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 : Brepols, 2006, p. 45-57
- « À propos d'un livre d'heures français de la Biblioteca Forteguerriana de Pistoia », *Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König*, Mara HOFMANN et Carolina ZÖHL (éd.), Turnhout : Brepols, 2007
- « Les Heures de Guyot Le Peley, un chef d'œuvre retrouvé de l'enlumineur Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, 21 (Juin / Août 2007), p. 2-26
- « Les Heures de Jeanne de France », *Art de l'enluminure*, 47 (Nov.-Déc. 2013 / Janv. 2014)

AVRIL (François), GOUSSET (Marie-Thérèse), GUÉNÉE (Bernard) et TESNIÈRE (Marie-Hélène), *Les Grandes Chroniques de France*, Paris : Philippe Lebaud, 1987

AVRIL (François), HERMANT (Maxence) et BIBOLET (Françoise), *Très riches heures de Champagne : L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*, Paris : Hazan, 2007

AVRIL (François) et REYNAUD (Nicole), *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris : BnF et Flammarion, 1993

AVRIL (François), REYNAUD (Nicole) et CORDELLIER (Dominique), assistés de Laura ANGELUCCI et Roberta SERRA, *Les enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance*, Paris : Hazan et Louvre Éditions, 2011

BACHELIN (Antoine), sous le pseudonyme de 'Le Bibliophile Julien', « Petite Chronique », *Le Bibliophile Français*, 3 : 3 (Juillet 1869)

BAER (Leo), « Philippe de Commines and the painter Jean Fouquet », *Burlington Magazine*, XXV (1914), p. 40-59

BAETJER (Katharine) et DRAPER (James David), avec des essais de João CASTEL-BRANCO PEREIRA et Nuno VASSALLO E SILVA, *Only the Best : Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum*, Lisbon, New-York : Metropolitan Museum of Art, 1999

BARBET DE JOUY (Henry), *Notice des antiquités, objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes composant le musée des Souverains*, Paris : Imprimerie Mourgues Frères, 1866

BARTZ (Gabriele), « Le Maître de Guy de Laval, alias Maître de Guise », *La création artistique en France autour de 1400*, Élisabeth TABURET-DELAHAYE (éd.), Paris : École du Louvre, 2006, p. 344-363

BARTZ (Gabriele) et KÖNIG (Eberhard), *Das Buch vom erfüllten Leben : Zauber des Alltags in Bildern der Gotik*, Luzern : Luzern Verlag, 2005

BASNAGE (Jacques, sieur de Beauval), *Histoire des ordres militaires ou des chevaliers, des milices seculières & regulières de l'un & de l'autre sexe*, nouvelle édition tirée de l'abbé GIUSTIANI, 3 vol., t. 3, Amsterdam : Pierre Brunel, 1721

BAUMGARTNER (Emmanuèle), *Le « Tristan en prose »*, Paris : Droz, 1975

BAUMSTARK (Reinhold), *Alte Pinakothek München*, Londres : Beck/Scala, 2002

BAXANDALL (Michael), *Patterns of Intention : On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1985

BEAUNE (Colette), *Naissance de la nation France*, Paris : Gallimard, 1985

BEER (Rudolf), *Die Handschriftenschenkung Philipp II au en Escorial vom jahre 1576*, Vienne : F. Tempsky, 1903

BENEDICTINS DU BOUVERET, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle. Tome II, Colophons signés E-H (3562-7391)*, Fribourg : Éd. Universitaires, 1967 (Spicilegii Friburgensis Subsidia 3)

- *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle. Tome IV, Colophons signés L-O (12131-14888)*, Fribourg : Éd. Universitaires, 1976 (Spicilegii Friburgensis Subsidia 5)

- *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle. Tome V, Colophons signés P-Z (14889-18951)*, Fribourg : Éd. Universitaires, 1979 (Spicilegii Friburgensis Subsidia 6)

Bennett (Adelaïde), Preston (Jean F.) et STONEMAN (William P.), *A Summary Guide to Western Medieval and Renaissance Manuscripts at Princeton University*, Princeton : Princeton University Library, 1991

BELTRAN (Evencio), « Pierre-Paul Senilis (Vieillot) secrétaire de Louis XI et éditeur des *Elegantiae de Valla* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56 : 1 (1994), Genève : Droz, p. 107-125

- « Lettres inédites de Louis XI rédigées par son secrétaire Pierre-Paul Senilis », *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 157 (1999), p. 615-616

BERANGER-MENAND (Brigitte) et STANGLER (Gottfried), *Bretagne : die Kultur des "Landes am Meer" 1300-1990 : 28. April-4. November, 1990*, Schallaburg : Die Abteilung, 1990

- BERTRAND DE BROUSSILLON (Arthur), *La Maison de Laval, 1020-1605 : étude historique, accompagnée du cartulaire de Laval et de Vitré et illustrée de nombreux sceaux et monuments funéraires*, 5 vol., t. 3, Paris : Alphonse Picard et Fils, 1900
- BERTRAND DE BROUSSILLON (Arthur) et FARCY (Paul de), *Sigillographie des seigneurs de Laval, 1095-1605*, Mamers : G. Fleury et A. Dangin, 1888 (collection historique et archéologique de la Mayenne, appendice au tome V)
- BIERSTADT (Oscar Albert), *The Library of Robert Hoe : A Contribution to the History of Bibliophilism in America*, New-York : Duprat & Company, 1895
- BIRCH (Walter de Gray) et Jenner (Henry), *Early Drawings and Illuminations : An Introduction to the Study of Illustrated Manuscripts*, Londres : Bagster and Sons, 1879
- BLACKMAN (Susan Amato), *The Manuscripts and Patronage of Jacques d'Armagnac Duke of Nemours (1433-1477)*, thèse de doctorat inédite, University of Pittsburgh, 2 vol., 1993
- BLONDEAU (Chrystèle) et RIOU (Charlotte), *Trésors enlumnés. De Toulouse à Sumatra*, Toulouse : Musée des Augustins, 2013
- BLUM (André) et LAUER (Philippe), *La miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris et Bruxelles : Van Oest, 1930
- BÖCKER (Gyllene), *Nyförvärv och nyupptäckter*, Stockholm : Nationalmuseum, 1987
- BOESPFLUG (François), « Un étrange spectacle : le Buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental », *Revue de l'Art*, 97 (1992), p. 11-31
- BOGDANOW (Fanni), *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester : Manchester University Press, 1965
- BOLEO (José de Paiva), « Une représentation historiquement fautive du martyr de Sainte-Apolline : la décollation », *Revue mensuelle suisse d'odonto-stomatologie*, 86 : 2 (Février 1976), p. 188-197
- BONNET (Émile), *Société archéologique de Montpellier. Catalogue des manuscrits*, Montpellier : J. Martel, 1897
- *Société archéologique de Montpellier. Catalogue des manuscrits*, Paris : Plon, 1920
- BOOTON (Diane E.), *Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany*, Farnham : Ashgate Publishing, 2010
- « Dynastic Identity and Remembrance of Ducal Brittany in a Fifteenth-Century Carmelite Missal (Princeton University Library, Garrett MS 40) », *Princeton University Library Chronicle*, 73 (2011), p. 37-67
- BORDES (Henri), *Catalogue de livres rares et précieux provenant de la bibliothèque de M. H. B. [Henri Bordes] de Bordeaux*, Paris, 21-22 Mars 1902
- BOREL D'HAUTERIVE, (André), *Annuaire de la noblesse de France et des maisons souveraines de l'Europe*, 35^e année, Paris : Dentu et Sauton, 1879
- BOSSEBOEUF (Louis-Augustin) et PALUSTRE (Léon), *La Touraine historique et monumentale : Amboise. Le château, la ville et le canton*, Tours : L. Péricat, 1897
- BOUCHOT (Henri), « Jean Fouquet », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{ème} période, IV (1890), p. 273-281 (premier article) et p. 416-427 (deuxième et dernier article)

- *Le Livre d'Heures de Marguerite de Rohan, Comtesse d'Angoulême*, Paris : Henri Leclerc, 1903
- BOUCHOT (Henri), DELISLE (Léopold), GUIFFREY (Jules-Joseph), FRANTZ-MARCOU (Paul), MARTIN (Henri) et VITRY (Paul), *Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale : catalogue illustré*, Paris : Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, 1904
- BOUISSOUNOUSE (Janine), *Jeux et travaux : d'après un livre d'heures du XV siècle*, Paris : G. Jeanbin, 1925
- BOUSMANNE (Bernard) et Thierry DELCOURT (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1492*, Ilona HANSCOLLAS, Pascal SCHANDEL, Céline VAN HOOREBEECK et Michiel VERWEIJ (éd.), Paris : BnF et Bruxelles : KBR, 2010
- BOWLES (E. A.), « A Check-List of Musical instruments in Fifteenth-Century Illuminated Manuscripts at the Walters Art Gallery », *Quarterly Journal of the Music Library Association*, 32 : 4 (1976), p. 719-726
- BOZZOLO (Carla), *Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace : XVe siècle. Medioevo e Umanesimo*, vol. 15, Padoue : Editrice Antenore, 1973
- BRÄM (Andreas), « Zum adaptierten Stifterbild in der spätmittelalterlichen Buchmalerei », *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Brigitte DEKEYZER et Jan VAN DER STOCK (éd.), Louvain : Peeters, 2005 (Low Countries Series 10), p. 253-261
- BRANCA (Vittore), *Boccaccio visualizzato : narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 vol., t. III, Torino : G. Einaudi, 1999
- BRÉQUIGNY (M. de), *Notes de Bréquigny sur les manuscrits de Saint-Martin et de Saint-Gatien de Tours*, Paris, BnF, papiers de Bréquigny, t. XXXV
- Bretagne. Die Kultur des "Landes am Meer," 1300-1990*, Brigitte BÉRANGER -MENAND, Gottfried STANGLER (éd.), Vienne : Niederösterreichs Landesregierung, 1990
- BRINKMANN (Bodo), « Happy End für einen Löwen », *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 : Brepols, 2006, p. 93-100
- BURIN (Elizabeth), *Manuscript Illumination in Lyons (1473-1530)*, Turnhout : Brepols, 2001 (Ars nova III)
- BURTY (Philippe), « Vente de la bibliothèque Sauvageot » (suite) », *Gazette des Beaux-Arts*, 33^e année, 9 (Janv.-Mars 1861), p. 53-57
- BÜTTNER (Frank Olaf), « Andachtsbuch und Andorchtbild », *Miscellanea Martin Wittek. Album de codicologie et de paléographie offert à Martin Witterk*, A. RAMAN et E. MANNING (éd.), Louvain-Paris, 1993
- « 'Rejecta sindone nudus profugit' (Mc 14 :52). Das Entweichen unter Zurücklassung der Hülle. Ikonographischen Redaktionen des markinischen Erzählsplitters », *Kunst-Politik-Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakien. Festschrift für Fanz Matsche zum 60. Geburtstag*, Markus HÖRSCH et Élisabeth OY-MARRA (éd.), Petersberg bei Fulda : M. Imhof, 2000, p. 9-25
- « Ce sera moy : Réalité-gehalt und Rhetoric in Darstellungen der Toten-und Vergänglichkeitsikonographie des Studengebetbuchs », *Als Ich Can. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Bert CARDON, Jan VAN DER STOCK et Dominique VANWIJNSBERGHE (éd.), avec la collaboration de Katharina SMEYERS, Karen DECOENE, Marjan STERCKX et Bart STROOBANTS, Louvain : Peeters, 2002 (Low Countries Series 8), p. 243-315

CAHN (Walter) et MARROW (Jim), *Medieval and Renaissance Manuscripts at Yale : A Selection*, Yale University Library, 52 (1978)

CAMPBELL (Gordon), *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*, Oxford : Oxford University Press, 2009

CAMPBELL (Lorne), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris : Hazan, 1991

CARRÉ DE BUZEROLLE (Jacques-Xavier), *Armorial général de la Touraine Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, Société archéologique de Touraine, Tours : Imprimerie Ladevèze, t. 18, 1866

- *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire et de l'ancienne province de Touraine*, 6 tomes, t. 1, Tours : Rouillé-Ladevèze, 1878

Catalogus codicum mancriptorum Bibliothecae regiae. Pars tertia. Tomus quartus, Paris : Ex typographia regia, 1744

CHALMEL (Jean-Louis), *Histoire de Touraine depuis la conquête des gaules par les Romains jusqu'à l'année 1790*, 4 vol., t. 3, Paris : H. Fournier et Tours : A. Mamep, 1828

CHANCEL-BARDELOT (Béatrice de), CHARRON (Pascale), GIRAULT (Pierre-Gilles) et GUILLOUËT (Jean-Marie), *Tours 1500. Capitale des arts*, Tours : Musée des Beaux-Arts et Paris : Somogy Éditions d'art, 2012

CHARRON (Pascale), « À la manière de Fouquet : Le livre d'Heures inédit de Jehan Boudet, contrôleur des finances du duc d'Orléans », *Revue de l'art*, 147 : 1 (2005), p. 45-56

- « Culture du secret et goût de l'équivoque : les manuscrits à devise anagrammatique à la fin du Moyen Âge », *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècle)*, Christian HECK (dir.), Lille : Université Lille 3, 2007, p. 117-129

CHARTIER (Jean), *Chronique de Charles VII*, nouv. éd., rev. sur les mss. suivie de divers fragments inédits, avec notes, notices et éclaircissements par Edmond VALLET DE VIRIVILLE, 3 vol., t. 3, Paris : P. Jannet, 1858

CHASOT DE NANTIGNY (Louis), *Les généalogies historiques des rois, empereurs, etc., et de toutes maisons souveraines qui ont subsisté jusqu'à présent exposées dans des cartes généalogiques*, 4 vol., t. 3, Paris : Pierre-François Giffart, 1736

CHATELAIN (Jean-Marc), *La bibliothèque de l'honnête homme : livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2003 (Collection Conférences Léopold Delisle)

CHÂTELET (Albert), « Le portrait de 'Gonella' (Vienne, Kunsthistorisches Museum) peut-il être attribué à Fouquet ? », *Bulletin Monumental*, 155 : 2 (1997), p. 154-155

- *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Paris : Institut de France et Éditions Fatou, 2000
- « Les Heures de Dunois », *Art de l'enluminure*, 25 (Juin-Août 2008)

CHENU (Paul), « Les vues anciennes de Bourges. Note complémentaire », *Mémoires de la société des antiquaires du Centre*, 37 (1914-1916), p. 213-216

- « Vues anciennes du Berry extraites de manuscrits », *Mémoires de la société des antiquaires du Centre*, 44 (1931), p. 224-257
- « Le livre des offices pontificaux de Jean Cœur », *Mémoires de la société des antiquaires du Centre*, 48 (1940), p. 27-28

CHEVALIER (Bernard), *Tours, ville royale, 1356-1520. Origines et développement d'une capitale à la fin du Moyen Âge*, Louvain et Paris : Vander/Nauwelaerts, 1975

- « La bibliothèque des Briçonnet au début du XVI^e siècle », *Le berceau du livre : autour des incunables. Études et essais offerts au professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, Frédéric BARBIER (éd.), Paris : Droz, 2004, p. 175-189

CLAERR (Roseline), « “Que ma mémoire ‘là demeure’, en mes livres”, Catherine de Coëtivy (vers 1460-1529) et sa bibliothèque », *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, [colloque, Lille, 24-26 mai 2004], Anne-Marie LEGARÉ (éd.), Turnhout : Brepols, 2007, p. 101-117

CLANCY (Stephen S. C.), *Book of Hours in the ‘Fouquet style’ : the Relationship of Jean Fouquet and the ‘Hours of Etienne Chevalier’ to French Manuscript Illumination of the Fifteenth Century*, thèse de doctorat inédite, Cornell University, 1988

- « A New “Fouquet Workshop” Book of Hours at the Beinecke Library », *Manuscripta*, 35 : 3 (décembre 1991), p. 206-228
- « Historiated Initials in Search of a Manuscript : Jean Fouquet and the Hours of Charles de France, the Hours of Diane de Croy and the Hours of Adélaïde de Savoie », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), p. 207-233
- « Historiated Initials in Search of a Manuscript : Jean Fouquet and the Hours of Charles de Bourbon », *Gazette des beaux-arts*, 6^{ème} période, 122 (Juillet-Août 1993), p. 17-30
- « Artisti in bottega, artisti senza bottega : il caso di Jean Fouquet », *Atelier de la Renaissance*, Roberto CASSANELLI (éd.), Saint-Léger-Vauban : Zodiaque et Paris : Desclée de Brouwer (collection Présence de l’art), 1998, p. 109-129

CLAUDIN (Anatole), *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, 5 vol., t. 1, Paris : Imprimerie nationale, 1900

CLEMENT DE RIS (Louis), *La typographie en Touraine (1467-1830)*, Paris : Léon Techener, 1878

CLOUZOT (Martine), LALOUE (Christine) et MARCHESIN (Isabelle), *Moyen Age. Entre ordre et désordre*, Paris : Cité de la Musique et Réunion des Musées nationaux, 2004

COELIER (Charles), « Documents sur l’art musical en Touraine », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 32-33 (1908), p. 273-286

COLLON (Gaston), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, t. XXXVII*, Paris : Plon, 1900

COMET (Georges), « Les calendriers médiévaux illustrés, supports idéologiques complexes », *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l’espace et dans le temps*, Jacques LE GOFF, Jacques LEFORT et Perrine MANE (éd.), Paris : Somogy, 2002, p. 249-258

CONNELL (Josette), « *L’instruction d’un jeune prince* » : *A Critical Éditions and Analysis*, thèse de doctorat inédite, Washington, Catholic University of America, 1984

CONTAMINE (Philippe) et TESNIÈRE (Marie-Hélène), « Jeanne de France, duchesse de Bourbon, et son livre d’heures », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 92 (2013), p. 5-65

COPINGER (Walter Arthur), *Supplement to Hain’s Repertorium bibliographicum, or, Collections toward a new edition of that work*, 2 vol., Londres : H. Sotheran, 1895-1902

CORNELIS BOEREN (Petrus), *Catalogue des manuscrits des collections d’Ablaing et Meijers*, Leyde : Bibliotheca Universitatis Leidensis, 1970

COUDERC (Camille), *Bibliothèque nationale. Album de portraits, d'après les collections du département des manuscrits*, Paris : Impr. Berthaud, 1908

COURBOIN (François), MARCEL (Henry) et COUDERC (Camille), *Exposition de portraits, peints et dessinés du XIII^e au XVII^e siècle*, Paris : Lévy, 1907

COUSTANT D'YANVILLE (Henry), *Chambre des comptes de Paris. Essais historiques et chronologiques, privilèges et attributions nobiliaires et armorial*, Paris : J. B. Dumoulin, 1866-1875

CURMER (Léon), *L'œuvre de Jean Fouquet*, Paris : Curmer, 1866

DALY (Kathleen) avec la collaboration de Gillette LABORY, *Abregé des croniques de France par Noël de Fribois*, Paris : Champion, 2006

DALY (Kathleen) et GIESEY (Ralph), « Noël de Fribois et la loi salique », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 151 (1993), p. 5-36

DE CLERCQ (Carlo), « Les Sibylles dans les livres des XV^e et XVI^e siècles en Allemagne et en France », *Gutenberg-Jahrbuch*, LIV (1979), p. 98-119

DE HAMEL (Christopher), *Gilding the Lilly : A Hundred Medieval and Illuminated Manuscripts in the Lilly Library*, Bloomington : Indiana University, Lilly Library, 2010

DE HAMEL (Christopher), *Hidden Friends : A Loan Exhibition of the Comites Latentes Collection of Illuminated Manuscripts from the Bibliothèque Publique et Universitaire, Geneva. On View at Sotheby's on the Occasion of the Colloque of the Comité International de Paléographie 20-28 September 1985*, Londres : Sotheby Parke Bernet & Cie, 1985

DE LA CHESNAYE DES BOIS (François Alexandre Aubert), *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France*, 15 vol., t. 8, Paris : Antoine Boudet, 1774

DE LA CHESNAYE DES BOIS (François-Alexandre Aubert) et Badier (Jacques), *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*, 15 vol., t. 5, Paris : Schlesinger frères, 1864 (3^{ème} é.)

DE LAURIERE (Eusèbe), PASTORET (Emmanuel), SECOUSSE (Denis François), DE VILEVAULT (Louis Guillaume), *Ordonnances des roys de France de la troisième race. Ordonnances depuis le mois de Juin 1463 jusqu'au mois de Juin 1467*, 22 vol., t. 16, Paris : Imprimerie royale, 1818

- *Ordonnances des roys de France de la troisième race. Ordonnances depuis le mois d'Avril 1474 jusqu'au mois de Mars 1481*, 22 vol., t. 18, Paris : Imprimerie royale, 1828

DE MÉRINDOL (Christian), « Jacques d'Armagnac, bibliophile et commanditaire. Essai sur l'aspect religieux et la part méridionale de sa bibliothèque », *Livres et bibliothèques (XIII^e-XV^e s.)*, Jean-Loup Lemaître (éd.), Toulouse : Privat, 1997 (Cahiers de Fanjeaux 31), p. 387-415

DE RICCI (Seymour), « Les Manuscrits de la collection Henry Yates Thompson », *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 10 (1926), p. 42-72

DE RICCI (Seymour) et WILSON (W. J.), *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada and Supplement* par Christopher U. FAYE et William H. BOND, 3 vol., New York : Wilson, 1935-1962

De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530, Till-Holger BORCHERT (dir.), Vanves : Hazan, 2010

DELAISSÉ (Léon Marie Joseph), « A Liturgical Problem at the End of the Middle Ages : The 'Missale Gallicum' », *Essays Presented to G. I. Lieftinck*, J. P. GUMBERT, J. M. DE HAAN et A. GRUYS (dir.), Amsterdam : A. L. Van Gendt, 1976 (*Litterae Textuales*, 4), p. 17-27

DELALAIN (Paul), *Étude sur le libraire parisien du XIII^e au XV^e siècle, d'après les documents publiés dans le cartulaire de l'Université de Paris*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012 (1^{ère} éd. Paris : Delalain, 1891)

DELAUNAY (Isabelle), « Les Heures à l'usage de Limoges, manuscrit Latin 1396 de la BnF », texte inédit présenté oralement lors d'un colloque tenu à Limoges sous la direction de Véronique NOTIN, 2005, non paru

DELAUNAY (Isabelle), LEBIGUE (Jean-Baptiste), LEFÈVRE (Sylvie), RABEL (Claudia), REYNAUD (Nicole), STIRNEMANN (Patricia) et TOULET (Emmanuelle), *L'Enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris : Somogy Éditions d'art, 2003

DELCOURT (Thierry), « Un livre d'Heures à l'usage de Troyes peint par Jean Colombe. Une acquisition récente de la médiathèque de Troyes », *Bulletin du Bibliophile*, 2 (2006), p. 221-244

DELCOURT (Thierry), QUÉRUÉL (Danielle) et MASANÈS (Fabrice), *Sébastien Mamerot : A Chronicle of the Crusades, The Expéditions to Outremer, an Unabridged, Annotated Éditions with a Commentary*, Cologne : Taschen, 2009

DELDICQUE (Mathieu), « Un tableau flamand pour une princesse française », *Bulletin du musée Condé*, 69 (Septembre 2012), p. 2-7

- « L'enluminure à Paris à la fin du XV^e siècle : Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés ? », *Revue de l'art*, 183 : 1 (2014), p. 9-18

DELISLE (Léopold), *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale: étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Paris : Imprimerie Impériale, t. I, 1868

- *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale: étude sur la formation de ce dépôt, comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie*, Paris : Imprimerie Impériale, t. II, 1874
- « La Fleur des histoires de Jean Mansel », *Journal des savants*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 16-26

DESCHAMPS (Pierre), *Dictionnaire de géographie ancienne et moderne à l'usage du libraire et de l'amateur de livres*, Paris : Didot Frères, 1870

DESCHAUX (Jocelyne), CHARRON (Pascale), AVRIL (François) et LE RESTE (Véronique), *Un livre d'heures enluminé par Pèlerin Frison, peintre des Capitouls dans les années 1500*, Toulouse : Bibliothèque de Toulouse, 2003

DESJARDINS (Gustave), *Recherches sur les drapeaux français : oriflamme, bannière de France, marques nationales, couleurs du roi, drapeaux de l'armée, pavillons de la marine*, Paris : Morel & Cie, 1874

DEUFFIC (Jean-Luc), « Le livre d'heures de François de Kerboutier » ; « Le livre d'heures de Richard d'Espinay, chambellan du duc de Bretagne », et « Les Heures de Gilles de Tournemine, seigneur breton († 1474) : London, British Library, Harley 5781 », *Notes de bibliologie : Livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIV^e-XVI^e siècles)*, Jean-Luc DEUFFIC (éd.), Turnhout : Brepols, 2009 (Pecia : Le livre et l'écrit, 7), p. 99-104 ; 105-120 et p. 135-139

DOMÍNGUEZ BORDONA (Jesús), *Manuscritos con pinturas*, Madrid : Centro de estudios históricos, 1933

- *Iconografía de los Libros de Horas de la Biblioteca Nacional*, Madrid : Editorial de la Universidad Complutense, 1973

- *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1979

- DORANGE (Auguste), *Catalogue descriptif et raisonné de la bibliothèque de Tours*, Tours : Impr. Jules Bouserez, 1875

- DRIVER (Martha W.), « Stow's Books Bequeathed : Some Notes on William Browne (1591- c. 1643) and Peter Le Neve (1661-1729) », *John Stow (1525-1605) and the Making of the English Past : Studies in Early Modern Culture and the History of the Book*, Ian GADD et Alexandra GILLESPIE (éd.), Londres : British Library, 2004, p. 135-143

- DU PATZ (Auguste), *Histoire généalogique de plusieurs maisons illustres de Bretagne*, Paris : Nicolas Buon, 1619

- DÜCKERS (Rob) et PRIEM (Ruud), *The Hours of Catherine of Cleves : Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*, New York : Abrams Books, 2010

- DUPUY (Pierre), *Mélanges historiques et littéraires*, Paris : BnF, Dupuy 488, 1637

- DURAND (Yves), *Les Grands carmes de Nantes : un couvent dans la ville : 1318-1790*, Rome, Édition carmelitane, 1997 (Textus et studia historica carmelitana, 23)

- DURRIEU (Paul), « Extrait des Procès-Verbaux du 1er Trimestre de 1889 », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1889, p. 160-161

- « Communication sur les *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*. *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres* », 1890, p. 426-427

- « Une peinture historique de Jean Fouquet. Le roi Louis XI tenant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel », *Gazette archéologique*, 1890, p. 61-83 et pl. 14

- « Un quarantième fragment des Heures de Maître Étienne Chevalier retrouvé au musée du Louvre », *Bulletin des musées*, 1891, p. 355-364

- *Un grand enlumineur parisien au XV^e siècle : Jacques de Besançon et son œuvre*, Paris : H. Champion, 1892

- « Une vue intérieure de l'ancien Saint-Pierre de Rome, au milieu du XV^e siècle, peinte par Jean Fouquet », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome (Mélanges G. B. de Rossi)*, t. XII (1892), p. 221-235

- « Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures et par la beauté de leur exécution », *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 54 (1893), p. 251-326

- « Deux miniatures inédites de Jean Fouquet », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, LXI (1902), p. 105-126

- « La question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet », *Recueil de mémoires publiés par la Société nationale des antiquaires de France à l'occasion de son centenaire*, Paris : Klincksieck, 1904, p. 111-119

- « La peinture à l'exposition des primitifs français », *Revue de l'art ancien et moderne*, 15 (1904), p. 81-97, 161-178, 241-262 et 401-422

- « Les *Antiquités Judaïques* de Josèphe à la Bibliothèque nationale de France », *Gazette des beaux-arts*, II (1906), p. 5-13

- « Un livre d'heures peint par Jean Fouquet pour Philippe de Commines », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 1906, p. 257

- « La légende et l’histoire de Jean Fouquet », lecture faite à la Société de l’histoire de France, *Annuaire-bulletin de la Société de l’histoire de France*, 1907
- « Véritable origine du Boccace de Munich », *Comptes rendus de l’Académie des inscriptions et belles lettres*, 1907, p. 211
- *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet*, Paris : Plon, 1908
- *Le Boccace de Munich. Reproduction des 91 miniatures du célèbre manuscrit de la bibliothèque royale de Munich. Etude historique et critique, et explication détaillée des planches*, Munich : J. Rosenthal, 1909
- « L’enlumineur et le miniaturiste », *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 54^e année, 5 (1910), p. 330-346
- « Les manuscrits des ‘Statuts de l’ordre de Saint-Michel’ », *Bulletin de la Société de reproductions de manuscrits à peintures*, 1911, p. 17-47
- « Le manuscrit de l’*Estrif de Vertu et Fortune* de Martin le Franc avec des peintures de Jean Fouquet à la bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg », *Comptes rendus de l’Académie des inscriptions et belles lettres*, 1913, p. 368
- « Portrait d’homme contenu dans un livre d’Heures Français de la Bibliothèque nationale », *Les Musées de France*, 3 : 3 (1913), p. 42-44
- « Les Heures de Coëtivy à la Bibliothèque de Vienne (Autriche) », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris : Klincksieck, 1921, p. 301-317

DUTSCHKE (Consuelo Wager), *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library*, Huntington : Huntington Library Press, 1989

DUVAL (Frédéric), « Sébastien Mamerot », *Romania*, 116 (1998), p. 461-491

- *La traduction du « Romuleon » par Sébastien Mamerot étude sur la diffusion de l’histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Âge*, Paris : Droz, 2001
- *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève : Droz, 2007

EASTON (Stewart Copinger), *The Heritage of the Past : From the Earliest Time to 1715*, New-York : Alternate, 1955

EGBERT (Donald D.), « Garrett Collection of Manuscripts, II », *Princeton University Library Chronicle*, III (1942)

ELSIG (Frédéric), « Un triptyque de Jean Poyet », *Revue de l’art*, 135 : 1, 2002, p. 107-116

ENAUD (François), *Millénaire du Mont-Saint-Michel, 966-1966*, Paris : Caisse nationale des monuments historiques, 1966

Entre France et Angleterre. Le Duché de Bretagne. Essai d’iconographie des ducs de Bretagne, Marie-Hélène SANTROT (éd.), Nantes : Conseil Général de Loire-Atlantique, 1988

EVANS (Mark), « Jean Fouquet and Italy », *Illuminating the Book. Makers and Interpreters. Essays in Honour of Janet Backhouse*, Londres : British Library, 1998, p. 163-189

Exposición Bibliográfica mariana. Catálogo, Madrid : Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1954

Exposition de portraits peints et dessinés du XIII^e siècle au XVII^e siècle, Paris : Lévy, 1907

- FAMIGLIETTI (Richard C.), *Tales of the Marriage Bed from Medieval France (1300-1500)*, Picardy Press, 1992
- FARCY (Paul de), « Les ex-libris manœuvres antérieurs au XIX^e siècle », *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne*, deuxième série, 23 (1907), p. 129-161
- FAURE (Philippe), « Corps de l'homme et corps du Christ : l'iconographie de la stigmatisation de saint François en France et en Angleterre (XIV^e-XV^e siècles) », *Micrologus*, 1 (1993), p. 327-346
- FAVIÈRE (Jean) et PORCHER (Jean), *Chefs-d'œuvre des peintres-enlumineurs de Jean de Berry et de l'école de Bourges*, Bourges : Musées de Bourges, 1951
- FAVRE (Camille) et LECESTRE (Jean), *Le jouvencel / par Jean de Bueil ; suivi du commentaire de Guillaume Tringant*, Paris : H. Laurens, 1887-1889
- FIELD (P. J. C.), « Malory and the French Prose Lancelot », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 75 (1993), p. 79-102
- FILLET (René), *L'art du livre en Touraine de la Renaissance et de nos jours*, Tours : Bibliothèque municipale, 1955
- FLETCHER (William Younger), *English Book Collectors*, Londres : Kegan Paul, Trench, Trübner and Company, 1902
- FOCILLON (Henri) « Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (janvier 1936), p. 17-32
- FORD (Terence) et GRENN (Andrew), *Inventory of Musical Iconography 3 : The Pierpont Morgan Library, NY, Medieval and Renaissance Manuscripts*, New-York : Research Center for Musical Iconography, 1988
- FORTIN (A. L.) *Exposition nationale de 1892, section rétrospective*, Tours : Impr. Industrielle et artistique, Danjard-Kop, 1892
- FREEMAN (Margaret B.), *La chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters*, Lausanne : Edita, 1983
- FRIEDLÄNDER (Max Julius), *Die altniederländische Malerei*, 14 vol., Berlin : Cassirer, 1924-37
- GAGNEBIN (Bernard), *L'enluminure de Charlemagne à François Ier : manuscrits de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève*, Genève : BPU et Musée d'Art et d'Histoire, 1976
- GANZ (Paul), *L'œuvre d'un amateur d'art. La collection de M. F. Engel Gros. Catalogue raisonné*, 2 vol., Genève : Éditions d'art Boissonnas et Paris : Éditions Jean Budry & Cie, 1925
- GARCÍA DE LA FUENTE (Arturo), *Catálogo de los manuscritos franceses y provenzales de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid : Tipografía de Archivos, 1933
- GATHERCOLE (Patricia), *Laurent de Premierfait, Des cas des Nobles Hommes et Femmes Translated From Boccaccio : A Critical Edition Based on Six Manuscripts*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1968 (Studies in Romance Languages and Literature, 74)
- GAUDE-FERRAGU (Murielle), *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au Bas Moyen Âge*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005
- GAULLIER-BOUGASSAS, Catherine (dir.), *Les "Voeux du paon" de Jacques de Longuyon. Originalité et rayonnement*, Paris : Klincksieck (Circare), 2010
- GEORGI (Katharina), « Zwischen Imitation and Invention. Ein frühes Studienbuch des Jean Bourdichon in Frankfurt », *Städtejahrbuch*, N.F. (nouvelle série), 20 (2009), p. 105-130

GINZBURG (Carlo), « Le peintre et le bouffon: 'le portrait de Gonella' de Jean Fouquet », *Revue de l'art*, 111 (1996), p. 25-39

GIOGOLI (Kathrin) et FRIEDMAN (John Block), « Robinet Testard, Court Illuminator : His Manuscripts and His Debt to the Graphic Arts », *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, 8 (2005), p. 143-188

GIRARDOT (Auguste Théodore), *Les artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges*, Nantes : O. Merson, 1861

GIRAUDET (Eugène), *Artistes tourangeaux : architectes, armuriers, brodeurs, émailleurs, graveurs, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers de haute lisse*, Tours : Impr. de Rouillé-Ladevèze, 1885

GOLDMAN (Philippe), « Quelques notes sur les artistes de Bourges à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance », *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry*, 152 (Décembre 2002), p. 3-35 ; avec des compléments, rectificatifs et notes complémentaires dans les numéros 154 (Juin 2003), p. 21-30 ; 161 (Mars 2005), p. 3-9 ; 166 (Juin 2006), p. 23-27 ; 175 (Septembre 2008), p. 3-6 ; 183 (Septembre 2010), p. 17-18 et 194 (2^e trimestre 2013), p. 25-27

GOMBERT (Florence), « Un réseau de collaborations d'artistes », *Primitifs flamands. Le Maître au Feuillage brodé, Secrets d'ateliers*, Florence GOMBERT et Didier MARTENS (éd.), Paris : RMN, 2005, p. 37 (29-38)

GOUSSET (Marie-Thérèse), RABEL (Claudia), STIRNEMANN (Patricia) et TOULET (Emmanuelle), *Les Heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet : les quarante enluminures du musée Condé*, Paris : Somogy Éditions d'art et musée Condé, 2003

GRANDET (Joseph), *Les saints prêtres français du XVIIe siècle*, 3 vol., t. 3, Angers : Germain et Grassin, 1898

GRANDMAISON (Charles de), *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, 1870, Paris : Dumoulin

- *Tours archéologique : Histoire et monuments*, Paris : Honoré Champion, 1879

GRANGER (Catherine), *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris : École nationale des chartes, 2005

GREEN (R.), « Mirrors of the Mediaeval World : Illuminated Manuscripts from the Princeton Collections », *Princeton University Library Chronicle*, 27 : 3 (1965-1966), p. 178-191

GRAS (Samuel), « The Swooning Virgin : From Rogier van der Weyden to the Loire Valley », *Artistic Translation between fourteenth and sixteenth centuries*, Zuzanna SARNECKA et Aleksandra FEDOROWICZ-JACKOWSKA (éd.), Varsovie : Institut d'histoire de l'Art et Université de Varsovie, 2013, p. 51-66

- « Le voyage en Italie de Jean Fouquet et la réception du répertoire iconographique par deux de ses disciples », *Le voyage en Italie au temps de la Renaissance*, Olfa ABROUGUI (éd.), Tunis, 2014, p. 41-70

- « Un artiste qui ne cloisonne pas son art : enluminure et émail pour un même pinceau ? », *Revue Mosaïque*, 11 (Avril 2014), p. 155-169

- « Les Heures de Madrid. Un exceptionnel manuscrit inspiré par Jean Fouquet et le Maître de Jouvenel », *Art de l'enluminure*, 50 (Sept. / Nov. 2014)

- « Les peintures murales de la chapelle du château de Montreuil-Bellay », *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, II : 1 (Mai 2015), p. 99-126

- « The Master of Jeanne de France, Duchesse de Bourbon: a Bridge Between Jean Fouquet and the Artists in the Jouvenel Group », *Re-Inventing Traditions : On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, Christine SEIDEL et Joris C. HEYDER (éd.), Luzern : Quaternio Verlag Luzern, 2015 (Civilizations & History, 34), p. 145-169
- « Les manuscrits enluminés pour Jeanne de France, duchesse de Bourbon », *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Cynthia BROWN et Anne-Marie LEGARÉ (dir.), Turnhout : Brepols, 2016 (Texte, Codex & Contexte, 19), p. 55-71
- « Des manuscrits de l'atelier de Jean Fouquet en Espagne », *Medieval Europe in Motion : Medieval Manuscripts in Motion*, Alicia Miguélez Cavero et Fernando Villaseñor Sebastián (éd.), Toulouse : PUM, sous presse
- « 'Heures à l'usage de Rome', Rouen, musée des Beaux-Arts », *Trésors enluminés de Normandie*, Marie Jacob et Nicolas Hatot (dir.), Rennes : PUR, (prévu automne 2016)
- « Jean Fouquet : la géométrie au service du divin », *Espace perçu, espace vécu, espace rêvé*, Mei MENASSEL et Eulalie PIERQUIN (éd.), Valenciennes : PUV, sous presse

GRAS (Samuel) et HERMAN (Nicholas), « Three Miniatures by the Young Jean Bourdichon in the Barnes Foundation, Philadelphia », *Manuscripta*, 59 : 2 (2015), p. 264-269 et fig. 14-16

GRIER (James), « Scriptio Interrupta : Adémar de Cabannes and the production of Paris, Bibliothèque nationale de France, MS. lat. 909 », *Scriptorium*, 51 : 2 (1997), p. 234-250

GROS (Amélie), *Étude du Ms. fr. 189 de la Bibliothèque de Genève : Le Roman de Tristan en prose*, Mémoire de licence inédit. Faculté d'Histoire de l'Art, Université de Genève, Juillet 2007

GUÉANT (Valérie), *L'enluminure entre Tours et Rome au XV^e siècle, Le Maître des missels della Rovere, Jacopo Ravaldi*, thèse de doctorat inédite sous la direction d'Anne-Marie LEGARÉ et Gennaro TOSCANO, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 4 vol., 2010

- « Le Maître des missels della Rovere, Jacopo Ravaldi, enlumineur à la Curie pontificale, et la commande des cardinaux et évêques espagnols à Rome de Paul II à Sixte IV », *Évêques et cardinaux princiers et curiaux (XIV^e-début XV^e siècle). Des acteurs du pouvoir*, Monique MAILLARD-LUYPAERT, Alain MARCHANDISSE et Bertrand SCHNERB (éd.), Brepols : Turnhout, sous presse
- « Les Livres d'heures français du Maître des missels della Rovere, Jacopo Ravaldi et son atelier et l'interprétation du répertoire iconographique de l'enluminure tourangelle de 1480 à 1500 », *French Painting, c. 1500 : New Discoveries, New Approaches*, Nicholas HERMAN et Christine SEIDEL (dir.), Turnhout : Brepols, sous presse

GUIGNARD (Jacques), « À propos de Jean Fouquet », *Arts de France*, II (1962), p. 240-242

- *Recherches sur l'histoire du livre à Tours à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle (1485-1588)*, thèse de l'école nationale des chartes, Paris, 1938

GUILLOUËT (Jean-Marie), « Les chantiers de sculpture à Nantes au XV^e siècle : transferts et perméabilité », *Nantes religieuse, de l'Antiquité chrétienne à nos jours : actes du colloque organisé à l'université de Nantes (19-20 octobre 2006)*, Hélène ROUSTEAU-CHAMBON (dir.), avec la collaboration d'Alain BONNET, Nantes : Société archéologique et historique de Nantes et Loire-Atlantique, 2008 (Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique, Hors-série), p. 61-81

GÜNTHER (Jörn), *Faith And Knowledge A Selection Of Illuminated Manuscripts Miniatures Early Printed Books*, Stalden : Dr. Jörn Günther Rare Books AG, brochure 12, 2011

HABLOT (Laurent), « La ceinture ESPERANCE et les devises des ducs de Bourbon », *ESPERANCE, le mécénat religieux des ducs de Bourbon au XV^e siècle : Catalogue de l'exposition au musée municipal de*

Souvigny. 15 juin-11 novembre 2001, Françoise PERROT (dir.), Souvigny : Ville de Souvigny, 2001, p. 91-103

- « Pour en finir, ou pour commencer, avec l'ordre de la Cordelière », *Pour en finir avec Anne de Bretagne ?*, Actes de la journée d'étude organisée aux Archives départementales de la Loire-Atlantique, Dominique LEPAGE (éd.), Nantes : ADLA, 2004, p. 47-70

HADLEY (Margaret Elizabeth), *The Yale Missal (Beinecke MS. 425) : Mendicant Spirituality and a Vernacular Mass Book for the Jean Fouquet Circle*, thèse de doctorat inédite, Université de Yale, New Haven, 2007

- « Cradle and Grave : Commemorating Individual Victims of Infant Mortality », *The Early Modern Child in Art and History*, Matthew Knox AVERETT (éd.), Londres et New-York : Routledge, 2015 (The Body, Gender and Culture, 18), p. 21-34

HARROUET (Roseline), *Une famille de bibliophiles au 15e siècle : les Coëtivy*, positions des thèses, École des chartes, 1999, p. 249-254, repris dans le *Bulletin et mémoires de la Société Archéologique du Département d'Ille-et-Vilaine*, CII (1999), p. 139-199

HASENOHR (Geneviève) et ZINK (Michel), *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, réimpr. Paris : Fayard, 1994 (La Pochothèque)

HEID-GUILLAUME (Caroline) et RITZ (Anne), *Manuscrits médiévaux de Chambéry. Textes et enluminures*, Paris : CNRS et Turnhout : Brepols, 1998

HERMAN (Nicolas), *Jean Bourdichon (1457-1521) : Tradition, Transition, Renewal*, thèse de doctorat sous la direction de Jonathan J. G. ALEXANDER, New-York, Université de New-York, Institute of Fine Art, 2014

- « 'Fouquet redivivus' : Migrant Motifs in Tours, 1480-1520 », *Re-Inventing Traditions : On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, Christine Seidel et Joris C. Heyder (éd.), Luzern : Quaternio Verlag Luzern, 2015 (Civilizations & History, 34), p. 171-193

HERMANT (Maxence), avec la collaboration de Marie-Pierre LAFFITTE, *Trésors royaux. La bibliothèque de François I^{er}*, Rennes : PUR, 2015

HEYDER (Joris Corin), SEIDEL (Christine) et ZÖHL (Caroline), *Die Kunst der Beschreibung : Handschriften aus fünf Jahrhunderten kommentiert von Eberhard König : Begleitheft zur Faksimile-Ausstellung [8 Juni bis zum 27 Juli 2012 in der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin]*, Berlin : Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 2012

HEYDER (Joris Corin), « Les Heures de Marguerite de Foix : sources artistiques d'un atelier nantais presque inconnu », *Nantes flamboyante (1380-1520), actes du colloque organisé par la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique au Château des ducs de Bretagne, Nantes, 24-26 novembre 2011*, Nicolas FAUCHERRE et Jean -Marie GUILLOUËT (dir.), Nantes : Société archéologique et historique de Nantes et Loire-Atlantique, 2014 (Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique, Hors-série), p. 123-140

HINDMAN (Sandra), *A Selection of Manuscripts Through the Ages / Un choix de manuscrits parcourant les siècles*, Paris : Les Enluminures, 1995 (catalogue 4)

- *Heures me fault de Notre Dame*, Paris : Les Enluminures, 1997 (catalogue 6)

HINDMAN (Sandra), WIECK (Roger S.) et BERGERON-FOOTE (Ariane), *Picturing Piety : The Book of Hours*, Paris et Chicago : Les Enluminures, 2007 (catalogue 13)

HINDMAN (Sandra) et BERGERON-FOOTE (Ariane), *France 1500, The Pictorial Arts at the Dawn of the Renaissance*, Paris et Chicago : Galerie les Enluminures, 2010 (catalogue 15)

HINDMAN (Sandra) et FARQUHAR (James Douglas), *Pen to Press : Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, Baltimore : University of Maryland et The Johns Hopkins University, 1979

HINDMAN (Sandra) et ROWE (Nina), *Manuscript Illumination in the Modern Ages : Recovery and Reconstruction*, Evanston : Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, 2001

HINDMAN (Sandra), LEVI D'ANCONA (Mirella), PALLADINO (Pia) et SAFFIOTTI (Maria Francesca), *The Robert Lehman Collection, IV, Illuminations*, New York : The Metropolitan Museum of Art et Princeton : Princeton University Press, 1997

HOCH (Philippe), *Trésors des bibliothèques de Lorraine*, Paris : Association des bibliothécaires français, 1998

HOCHULI DUBUIS (Paule), *Catalogue des manuscrits français (1-198)*, Genève : Odysée, 2011 (5^{ème} édition)

HOFMANN (Mara), « L'héritage de Jean Fouquet dans l'œuvre de Jean Poyer », *Dossier de l'art*, 94 (mars 2003), p. 58-71

- « Le Maître des Missels della Rovere et les ateliers tourangeaux », *Art de l'enluminure*, 6 (Sept.-Nov. 2003), p. 34-60
- *Jean Poyer : Das Gesamtwerk*, Turnhout : Brepols, 2004

HULIN (Georges), *L'Exposition des 'Primitifs français' au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale*, Paris et Bruxelles : Van Oest, 1904

INGLIS (Erik), « Noël de Fribois and a Lost Work by Jean Fouquet », *Bulletin du Bibliophile*, 34 (2000), p. 32-56

- *Jean Fouquet and the Invention of France : Art and Nation after the Hundred Years War*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2011

JACOB (Marie), « Jean Colombe, un pittore di bourges familier e miniatore del duca Carlo I di Savoia », *Corte e Città. Arte del quattrocento nelle Alpi occidentali*, Enrica PAGELLA, Elena ROSSETTI BREZZI et Enrico CASTELNUOVO (éd.), Milan : Skira, 2006, p. 463-466

- « Les Faits des Romains, un autre manuscrit aux armes Le Peley enluminé par Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, 21 (Juin-Août 2007), p. 62-67
- *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500), La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XV^e siècle*, Rennes : PUR, 2012

Jacques DE VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. française sous la dir. d'Alain BOUREAU avec M. GOULLET, Paris : Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade, 504)

JANINI (José) et SERRANO CALDERÓ (José), *Manuscritos litúrgicos de la biblioteca nacional : catálogo*, Madrid : Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969

« Jean Gaudin, architecte tourangeau du XV^e siècle » [note critique], *Bibliothèque de l'école des chartes*, 34 : 1 (1873), p. 315-316

JONES (Michael), *The Creation of Brittany : A Late Medieval State*, Londres : Hambledon Press, 1988

JORDAN (Annemarie) et WILSON-CHEVALIER (Kathleen), « L'épreuve du mécénat : 'Alienor d'austriche', une reine de France effacée ? », *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Kathleen WILSON-CHEVALIER (dir.) avec la collaboration d'Eugénie PASCAL, Saint-Étienne : Presse Universitaire de Saint-Étienne, 2007 (L'École du genre. Nouvelles recherches), p. 341-380

JUSTEL CALABOZO (Braulio), *La Real Biblioteca de El Escorial y sus manuscritos árabes : sinopsis histórico-descriptiva*, Madrid : Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1978

KALLENBERG (Paschalis), *Fontes Liturgiae Carmelitanae. Investigatio in Decreta, Codices et Proprium Sanctorum*, Rome : Institutum Carmelitanum, 1962

KESSLER (Herbert L.), *French and Flemish illuminated manuscripts from Chicago collections. The Newberry Library, April 9 to May 30, 1969. An exhibition in honor of the 44th annual meeting of the Medieval Academy of America held at the University of Chicago, April 17, 18, and 19*, Chicago : Division of the Humanities of the University of Chicago and the Newberry Library, 1969

KISSELEVA (Ludmila I.), *Latinskie rukopisi Biblioteki Akademii Nauk SSSR, Opisanie rukopisej latinskogo alfavita X-XV vv*, Leningrad : Nauka, 1978

- « Neizvestnaja illjustrirovannaja frančuzskaja rukopis' iz masterskoj Zhana Fuke » (Le manuscrit inconnu de l'atelier de Jean Fouquet), *Pamjatniki kul'tury, novye otkrytija : pis'mennost', iskusstvo, arkeologija, ezhevodnik*, Léningrad-Moscou, 1978, p. 233-241

KISSELEVA (Ludmila) et STIRNEMANN (Patricia), *Catalogue des manuscrits médiévaux en écriture latine de la Bibliothèque de l'Académie de Russie de Saint-Pétersbourg*, Paris : CNRS éditions, 2005 (Documents, études et répertoires, 73)

KOBLE (Nathalie), *Drôles de Valentines. La tradition poétique de la Saint-Valentin : anthologie bilingue (XIV^e – XXI^e siècle)*, Genève : Héros limite, 2016

KÖLLERMANN (Antje-Fee), « Toutes ces choses la (...) on les voit bien peintes et enluminées : Die Dynastie der Montfort im Missale der Nanteser Karmeliter (Garrett ms. 40 der Universitätsbibliothek zu Princeton) », *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, Christian FREIGANG et Jean-Claude SCHMITT (éd.), Berlin : Akademie Verlag, 2005, p. 375-402

KÖNIG (Eberhard), « Un atelier d'enluminure à Nantes et l'art du temps de Jean Fouquet », *Revue de l'Art*, 35 (1975), p. 64-75

- *Französische Buchmalerei um 1450, Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genfer Boccaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlin : Gebrüder Mann, 1982
- *Leuchtendes Mittelalter II. 60 illuminierte oder illustrierte Manuskripte des Mittelalters und der Renaissance*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1990 (Kataloge, 25)
- *Leuchtendes Mittelalter V. Psalter und Stundenbuch in Frankreich vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1993 (Kataloge, 30)
- *Leuchtendes Mittelalter VI. 44 Manuskripte vom 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert aus Frankreich, Flandern, England, Spanien, den Niederlanden, Italien und Deutschland*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1993-1994 (Kataloge, 31)
- *Leuchtendes Mittelalter I-VI. 1989-1994. Fazit 1996 : Die noch verfügbaren Manuskripte. Mit 205 farb. Abb.*, Rotthalmünster : Heribert Tenschert, 1996 (Kataloge, 36)
- *Der Meister von Poitiers 30, Ein unbekanntes Gegenstück zum Stundenbuch der Adelaïde von Savoyen*, Ramsen : Heribert Tenschert, 2006 (Illuminationen. Studien und Monographien, 12)
- « Fifteenth-century Illuminations from Angers in Cambridge : the Hours of Isabella Stuart and the Quest for a Local Style », *The Cambridge Illuminations. Symposium of the Fitzwilliam Museum*, Stella PANAYOTOVA et Paul BINSKI (éd.), Londres : Harvey Miller, 2007, p. 225-232
- « Le Maître de Jouvenel à Rennes », *De Bibliotheca Publica, Mélanges offerts à Marie-Thérèse Pouillias*, Annie LE SAUX et Jacqueline LE NAIL (éd.), Rennes : Ville de Rennes / Rennes métropole, 2007, p. 100-106

- *Leuchtendes Mittelalter Neue Folge IV 32 Französische Illuminierter Manuskripte von 1250 - 1470*, Ramsen : Heribert Tenschert, 2009 (Kataloge, 56)
- « Los pintores del libro de horas de Poitiers », *Libro de Horas de Gulbenkian (LA 135). Libro de Estudios*, Gregorio Solera, Josefina Planas Badenas, Eberhard König et Augusto Nascimento Aires, Madrid : AyN Ediciones, 2009
- *Devotion From Dawn to Dusk, The Office of the Virgin in Books of Hours of the Koninklijke Bibliotheek in The Hague*, Leiden : Primavera Pers, 2012
- *Tour de France. 32 Manuskripte aus den Regionen Frankreichs - ohne Paris und Normandie - 13 : bis 16. Jahrhundert*, 2 vol., Ramsen : Heribert Tenschert, 2013 (Kataloge, 71)

KÖNIG (Eberhard), MITTLER (Elmar) et STAMM (Gerhard), *Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden. Codex Durlach I der Badischen Landesbibliothek*, Karlsruhe : C.F. Müller, 1978

KRATZSCH (Irmgard), *Schätze der Buchmalerei. Aus der Handschriftensammlung der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena* : Friedrich-Schiller-Univ., 2001

KRAUS (H. P.), *In Retrospect : A Catalogue of 100 Outstanding Manuscripts Sold in the Last Four Decades by H. P. Kraus*, New-York : Kraus, 1978

KREN (Thomas), « Seven illuminated Books of Hours Written by the Parisian Scribe Jean Dubreuil, c. 1475-1485 », *Reading Texts and Images : Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage : in Honour of Margaret M. Manion*, James Bernard MUIR (éd.), Exeter : University of Exeter Press, 2002, p. 157-200

KREN (Thomas) et Mc KENDRICK (Scot), avec des contributions de Maryan W. AINSWORTH, Mari-Tere ALVAREZ, Brigitte DEKEYSER, Richard GAY, Élisabeth MORRISON et Catherine REYNOLDS, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles et Londres : Oxford University Press, 2003

KROCHALIS (Jeanne E.), « God and Mammon : Prayers and Rents in Princeton MS. 126 », *Princeton University Library Chronicle*, 44 : 3 (1983), p. 209-221

La Bretagne au temps des ducs, Jean-Yves COZAN, P. N. DELLEC et A. ROGER (éd.), Daoulas : Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 1991

LAFFITTE (Marie-Pierre), « Les ducs de Bourbon et leurs livres d'après les inventaires », *Le duché de Bourbon : des origines au connétable*, Nadine BERTHELIER (éd.), Moulins : musée Anne de Beaujeu et Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour, 2001, p. 169-178

LAINÉ (P. Louis), *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France ou Recueil de preuves, mémoires et notices généalogiques, servant à constater l'origine, la filiation, les alliances et les illustrations religieuses, civiles et militaires de diverses maisons et familles nobles du royaume*, 11 vol., t. 11, Paris : Imprimerie E. Bastruche, 1850

LAMBRON DE LIGNIM (Henri), *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 9 (1857), p. 17-28

LAPEYRE (André) et SCHEURER (Rémy), *Les notaires et secrétaires du roi sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII (1461-1515)*, Paris : BnF, 1978

LAUER (Philippe), *Catalogue général des manuscrits latins / Bibliothèque nationale. Tome Ier, Nos 1-1438*, Paris : BnF, 1939

LAURENT (Sylvie), *Naître au Moyen Age. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XII^e-XV^e siècles)*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989

Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV^e siècle. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille, 23

et 24 juin 2005, F. GOMBERT (éd.), avec la collaboration de C. HECK, D. MARTENS et J. SATKOWSKI et l'aide de M.-P. ROSE, Deauville : Librairie des musées, 2007

LE MOYNE DE LA BORDERIE (Arthur), continué par Barthélemy Pocquet, *Histoire de Bretagne : 1364-1515*, Rennes : H. Vatar, 1906

LE MOYNE DE LA BORDERIE (Arthur) et VILLERS (Louis de), « Histoire des Carmes en Bretagne », *Société Archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, 25 (1896), p. 193-242

LE PAGE (Dominique), et al., *Anne de Bretagne : Une histoire, un mythe*, Paris : Éditions d'Art et Nantes : Château des Ducs de Bretagne, 2007

LE PETIT (Jean-François), *La grande chronique ancienne et moderne de Hollande, Zélande, West-Frise, Utrecht, Frise, Overysse et Groeningen, jusqu'à la fin de 1600*, 2 vol., t. 1, Dordrecht : Canin, 1601

LE ROUX DE LINCY (Antoine), « Inventaire des livres qui sont en la librairie du Chasteau de Molins », *Mélanges de littérature et d'histoire recueillis et publiés par la Société des bibliophiles français*, Paris : Impr. Crapelet, 1850, p. 43-144

Le XVI^e siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, Michel LACLOTTE et Adeline CACAN (dir.), Paris : RMN, 1965

L'ESTRANGE (Elizabeth), *Holy Motherhood : Gender, Dynasty and Visual Culture in the Later Middle Ages*, Manchester : Manchester University Press, 2008

LEBIGUE (Jean-Baptiste), GAREL (Michel) et COURVOISIER (Dominique), *Manuscrits du Moyen Âge et manuscrits littéraires modernes : la collection de la Société des manuscrits des assureurs français*, Paris et Luçon : Impr. Drapeau-graphic, 2001

LECOURT (Marcel), « Notice sur *L'histoire des neuf preux et des neuf preuses* de Sébastien Mamerot », *Romania*, t. XXXVIII, 1908, p. 529-537

LEDUC-GUEYE (Christine), *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat inédite en Histoire de l'Art sous la direction d'Albert CHÂTELET, Strasbourg, Université Marc Bloch, 4 vol., 1999

- *D'intimité, d'éternité, La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon : Lieux Dits, 2007

LEGARÉ (Anne-Marie), « Reassessing women's libraries in late medieval France : the case of Jeanne de Laval », *Renaissance studies*, 10 : 2 (Juin 1996), p. 209-236

- « Livres et lectures de la reine Jeanne de Laval (1433-1498) », *Bretagne. Art, création, Société. En l'honneur de Denise Delouche*, Jean-Yves ANDRIEUX et Marianne GRIVEL (dir.), Rennes : PUR, 1997
- « Charlotte de Savoie's Library and Illuminators », *Journal of the Early Book Society*, 4 (2001), p. 32-87
- « Charlotte de Savoie 'aimoit forte la lecture et les livres...' », *La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen âge. La construction des codes sociaux et des systèmes de représentation*, Christian FREIGANG (éd.), Paris : Centre allemand d'histoire de l'Art et Berlin : Akademie-Verlag, 2004, p. 101-121
- *Le Pèlerinage de Vie humaine en prose de la Reine Charlotte de Savoie*, Ramsen : Tenschert, 2004 (Illuminationen. Studien und Monographien, 6)
- « Le mécénat artistique de Charlotte de Savoie à Bourges (1470-1483). L'exemple de ses livres à caractère religieux », *Actes du colloque international « La dame de cœur ». Le patronage religieux des reines et des princesses, XIII^e-XVII^e siècle*, [colloque, Université Paris 13, 10-11 octobre

2013], Murielle GAUDE-FERRAGU et Cécile VINCENT-CASSY (dir.), Rennes : PUR, 2016, p. 109-121

LEMAÎTRE (Jean-Loup), *Les Heures Peyre de Bonetos*, Ussel : Musée du pays d'Ussel, 1987

- « Calendriers et martyrologes », *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente : liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*. A. BENVENUTI et M. GARZANITI (éd.), Rome : Viella, 2005, p. 55-77

Leon Battista Alberti : De la peinture. De pictura (1435), préface, traduction et notes par Jean-Louis SCHEFER, introduction par Sylvie DESWARTE-ROSA, Paris : Macula, Dédale, 1992 (coll. « La littérature artistique »)

LEROQUAIS (Victor), *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1924

- *Les Livres d'Heures manuscrits de la bibliothèque nationale*, 4 vol., Paris, 1927
- *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 6 vol., t. 4, Paris, 1934
- *Les pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Mâcon : Protat frères, 3 vol., t. 1, 1937

Les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque municipale de Reims, Reims : Bibliothèque municipale, 1967

LESTOCQUOY (Jean), « Eugène IV, Jean Fouquet et Grachetto », *Journal des savants*, 2 (1976), p. 141-148

LEVEEL (Pierre), *La mission de Tallien : représentant du peuple en Indre-et-Loire, mars-août 1793*, Tours : Mémoires de la Société archéologique de Touraine, 1958

- « Trois vues de la Collégiale Saint-Martin de Tours, sur des miniatures du XV^e siècle », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 48 (2002), p. 85-88

LIMOUSIN (Raymond), *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur : son atelier et son école*, Lyon : Presses académiques, 1954

LOMBARDI (Sandro), *Jean Fouquet*, Florence : Libreria Editrice Salimbeni, 1983

LÓPEZ DE TORO (José), SERRANO CALDERÓ (José) et SARRIÁ RUEDA (Amalia), *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne : [exposition organisée sous les auspices de l'accord culturel hispano-belge par la Biblioteca Nacional de Madrid, 18 avril-16 mai 1964]*, traduit en français par A. M. Frédéric, Bruxelles : Bibliothèque Albert 1^{er}, 1964

LORENTZ (Philippe), *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XV^e siècle*, Colmar : musée d'Unterlinden et Paris : Les Quatre Coins Éditions, 2001

- « La France, terre d'accueil des peintres flamands », *Le siècle de Van Eyck, le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, Till-Holger BORCHERT (dir.), Bruges : Éditions Ludion, 2002, p. 67-71

LORQUET (Henri), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, t. 38*, Paris : Plon, 1904

MAAN (Jean), *Histoire de l'église métropolitaine de Tours*, Tours : É. Mazeau, 1870

MALE (Émile), *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, Paris : A. Colin, 1908

TREFFORT (Cécile) et GUINARD (Pierre), *À réveiller les morts : la mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon : PUL, 1993

MANNING (Alan), *The Argentaye tract : Edited From Paris, BN, Fonds Français 11,464*, Toronto : University of Toronto Press, 1983

Manuscrits à peintures : l'héritage de Bourgogne dans l'art international, Madrid : Casa de Cisneros del Ayuntamiento, 1955

MARCHEGAY (Paul), « Lettres-Missives originales du chartrier de Thouars, série du quinzième siècle », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique*, Nantes : Imprimerie Vincent Forest et Émile Grimaud, tome X, 1870, p. 149-187

MARICHAL (Paul), *Catalogue des actes de François I^{er}*, 10 vol., t. 7, Paris : Imprimerie nationale, 1896

MARROW (Jim), « Miniatures inédites de Jean Fouquet : les Heures de Simon de Varye », *Revue de l'art*, 67 (1985), p. 7-32

MARROW (James H.) et AVRIL (François), *The Hours of Simon De Varie*, Los Angeles : Getty Publications, 1994

MARTIN (Hervé), « Les ordres mendiants en Bretagne (vers 1230-vers 1530) : pauvreté volontaire et prédication à la fin du Moyen Âge », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 63, 170 (1977), p. 119-121

MATTÉONI (Olivier), *Un prince face à Louis XI. Jean II de Bourbon, une politique en procès*, Paris : PUF, 2012 (Le Nœud gordien)

MATZ (Jean-Michel), VERRY (Élisabeth) et NOËL (Coulet), *Le roi René dans tous ses états*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2009

MAUCOURT DE BOURJOLLY (Charles), *Mémoire chronologique sur la ville de Laval, suivi de la chronique de Guitet de la Houllerie*, textes établis et annotés par Jules LE FIZELIER, publiés avec de nouvelles recherches par Arthur BERTRAND DE BROUSSILLON, 3 vols, t. 1, Laval : Imprimerie L. Moreau, 1886

MAUREY (Yossi), « Heresy, Devotion and Memory : the Meaning of Corpus Christi in Saint-Martin of Tours », *Acta musicologica*, 78 : 2 (2006), p. 159-196

- *Medieval Music, Legend, and the Cult of St Martin: The Local Foundations of a Universal Saint*, Cambridge : Cambridge University Press, 2014

MAZAL (Otto), *Prinz Eugens schönste Bücher : Handschriften aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen*, Graz : Akad. Dr.- u. Verl.-Anst, 1986

MAZAL (Otto) et NADER (Helmut), *Bibliotheca Eugeniiana : die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen : Ausstellung, Oesterreichische Nationalbibliothek und Graphische Sammlung Albertina*, Vienne : Oesterreichische Nationalbibliothek, 1986

Mc CANN BOULTON (Maureen Barry), *Sacred Fictions of Medieval France : Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Woodbridge : Boydell & Brewer, 2015

MÉLY (Fernand de), « Les primitifs et leurs signatures. Jean Fouquet et les Heures de Laval », *Gazette des Beaux-Arts*, II (1913), p. 1-23

MÉLY (Fernand de), *Les primitifs et leurs signatures : les miniaturistes*, Paris : P. Geuthner, 1913

MÉNARD (Philippe), *Le Roman de Tristan en prose*, Paris : Droz, 1987

MERESHENKO (A.), *Catalogue raisonné des manuscrits du comte Théodore de Tolstoy*, Saint-Pétersbourg : Imprim. du Départ, 1830

- MEYER (Paul), « Les Neuf Preux », *Bulletin de la Société des Anciens Textes Français*, Paris : Firmin-Didot, 1883, p. 45-54
- MÉZAN-MUXART (Virginie), « Genette et janette, devises de Jeanne de France au XV^e siècle », *Reinardus : Yearbook of the International Reynard Society*, XXII (2009-2010), p. 104-125
- MICHELANT (Henri), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements. Tome III. [Saint-Omer. Épinal. Saint-Mihiel. Saint-Dié. Schlestadt]*, Paris : Imprimerie Nationale, 1861
- MICHELANT (Henry-Victor), DEPREZ (Michel), MEYER (Paul), COUDERC (Camille) et AUVRAY (Lucien), *Catalogue des manuscrits français : ancien fonds. Tome premier, N° 1-3130*, Paris : Firmin Didot, 1868
- MIGNOT (Yorick), « L'utilisation du plan en justice au XVIII^e siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 114-1 (2007), p. 33-56
- MILLIET (Morgane), *Un livre d'heures à l'usage de Nantes, le manuscrit 3072(R) de la médiathèque de Nantes*, mémoire de master inédit sous la direction de M. Jean-Marie GUILLOUËT, Nantes, Université de Nantes, 2005
- MILMAN (Miriam), *Les Heures de la prière. Catalogue des Livres d'heures de la bibliothèque de l'abbaye d'Einsiedeln*, Turnhout : Brepols, 2003
- MOLLAT (Guillaume), « Études et documents sur l'histoire de la Bretagne (XIII^e-XVI^e siècles). La fondation des Carmes à Nantes (1318-1347) », *Annales de Bretagne*, Rennes : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1908, p. 405-411
- MONFRIN (Jacques), « La place du *Secret des Secrets* dans la littérature française médiévale », *Pseudo-Aristotle, the « Secret of Secrets » : Sources and Influences*, N. F. RYAN et C. B. SCHMITT (éd.), Warburg Institut Survey 9, Londres : The Warburg Institute, 1982, p. 73-113
- MONKS (Peter Rolfe), *The Brussels Horloge de Sapience : Iconography and Text of Brussels, Bruxelles : Bibliothèque royale, MS. 111*, traduit par K V. Sinclair, Leyde : E. J. Brill, 1990
- MONTAGUE Rhoades (James), *A Descriptive Catalogue of 50 Manuscripts from the Collection of Henry Yates Thompson*. Cambridge : Cambridge University Press, 1898
- MORGAN (Roger), « Timber Tennis courts of the sixteenth century », *The International Journal of the History of Sport*, Londres : Frank Cass, 6 : 3 (Déc. 1989), p. 378-388
- MORICE (Pierre-Hyacinthe), *Mémoires pour servir de preuves à l'Histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, 3 vol., t. 3, Paris : Imprimerie Charles Osmont, 1746
- MORRISON (Elizabeth) et HEDEMAN (Anne Dawson), *Imagining the Past in France : History in Manuscript Painting, 1250-1500*, Malibu : Getty Publications, 2010
- NASCIMENTO (Aires Augusto), préface de João CASTEL-BRANCO PEREIRA, *A imagem do tempo : livros manuscritos ocidentais / Museu Calouste Gulbenkian*, Lisbonne : M.C.G., 2000
- NASH (Susie), « Les propriétaires du manuscrit », *Art de l'enluminure*, 2 (Sept. / Nov. 2002), p. 88-94
- *Northern Renaissance Art*, Oxford : Oxford University Press, 2008
- NEVEUX (Marguerite), *Le Nombre d'or, radiographie d'un mythe*, Paris : Seuil, 1995
- OMONT (Henri), « Répertoire de la librairie de Blois (1518) », *Anciens Inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale. La librairie Royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, 2 vol., Paris : E. Leroux, 1908

OMONT (Henri), avec la collaboration de Camille COUDERC, Lucien AUVRAY et Charles DE LA RONCIERE, *Catalogue général des manuscrits français. Anciens petits fonds français, II, N^{os} 22885-25696 du fonds français*, Paris : Leroux, 1902

OMONT (Henri) et COUDERC (Camille), *Catalogue général des manuscrits français. Ancien supplément français II (n^o 9561 à 13090 du fonds français)*, Paris : Ernest Leroux, 1896

- *Catalogue général des manuscrits français. Ancien supplément français III (n^o 13091 à 15369 du fonds français)*, Paris : Ernest Leroux, 1896

ORTH (Myra D.), « What Goes Around : Borders and Frames in French Manuscripts », *The Journal of the Walters Art Gallery, Essays in Honor of Lilian M. C. Randall*, 54 (1996), p. 189-201

OWENS (M. B.), *Musical Subjects in the Illumination of a Book of Hours from Fifteenth-Century France and Flanders*, thèse de doctorat inédite, Université de Chicago, 1987

QUÉRUÉL (Danielle), « Des forêts bretonnes aux ors de l'Orient : la passion du Moyen Âge selon Thierry Delcourt », *La vie en Champagne*, 72 (Oct. / Déc. 2012), p. 57-60

PÄCHT (Otto), « Jean Fouquet. A Study of His Style. », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV (1940-1941), p. 85-102

- « Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 70 (1974), p. 39-88

PÄCHT (Otto) et THOSS (Dagmar), *Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule II*, 2 vol., Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1977

PALUSTRE (Léon), *Album de l'exposition rétrospective de Tours (1890)*, Tours : L. Péricat, 1891

PANOFISKY (Erwin), *La perspective comme forme symbolique (1923-1924)*, Paris : Éditions de Minuit, 1975

- *Les primitifs flamands*, Paris : Hazan, 2003

PAPACONSTANTINO (Arietta), « La manne de saint Jean. À propos d'un ensemble de cuillers inscrites », *Revue des études byzantines*, 59 (2001), p. 239-246

PARIS (Louis), « Les manuscrits de madame la duchesse de Berri », *Le Cabinet historique*, 10 (1864), p. 72-94

PARIS (Paulin), *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collections*, 7 vol., t. 1, Paris : Techener, 1836

- *Les manuscrits français de la Bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collections*, 7 vol., t. 2, Paris : Techener, 1838
- *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, 7 vol., t. 3, Paris : Techener, 1840
- *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, 7 vol., t. 5, Paris : Techener, 1842

PARISOT (Florent), *Bibliothèque d'Epinal, VI^e cahier, Manuscrits-Archives historiques*, 1835

Patrimoine des bibliothèques, Acquisitions précieuses aidées par la direction du livre et de la lecture en 1997, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, Direction du livre et de la lecture, 1998

PELLEGRIN (Élisabeth), *Manuscrits latins de la Bodmeriana*, Cologne-Genève : Fondation Martin Bodmer, 1982

PERDRIZET (Paul), *Le calendrier parisien à la fin du Moyen Âge d'après le bréviaire et les livres d'heures*, Strasbourg : PUS, 1933

PERLS (Karl), *Jean Fouquet*, Londres, Paris, New-York : Hypérion Press, 1940

PEYRAT DAY (Véronique), *Manuscript Production in Fifteenth-Century Poitiers*, thèse de doctorat inédite, Evanston, Northwestern University, 2 vol., 1993

- « Recycling Radegund : Identity and Ambition in the Breviary of Anne de Prie », *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences. Essays in Honor of Sandra Hindman*. David S. AREFORD, Nina ROWE et Sandra HINDMAN (éd.), Aldershot : Ashgate, 2004, p. 151-177

PICKFORD (Cédric Edward), *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*, Paris : Nizet, 1960

PINOTEAU (Hervé), *Études sur les ordres de chevalerie du roi de France, et tout spécialement sur les ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit*, Paris : Le Léopard d'or, 1995

PLOTZEK (Joachim M.), *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz : Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum*, Köln : Schnütgen-Museum, 1987

PLUMMER (John), assisté de Gregory CLARK, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections*, New-York et Londres : Pierpont Morgan Library et Oxford University Press, 1982

PREVENIER (Walter), *Le Prince et le peuple : Images de la société du temps des ducs de Bourgogne, 1384-1530*, Anvers : Fond Mercator, 1998

PORCHER (Jean), préface d'André MALRAUX, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris : BnF, 1955

- « L'homme au verre de vin et le maître de Jouvenel des Ursins », *Revue française*, juillet 1955, p. 17-24
- *L'enluminure française*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1959

PRESTON (Jean F.), « Collecting Medieval Manuscripts at Princeton », *Princeton University Library Chronicle*, 51 : 1 (1989), p. 12-25

QUARITCH (Bernard), *A catalogue of Medieval Literature, Especially of the Romances of Chivalry, and Books Relating to the Customs, Costume, Art, and Pageantry of the Middle Ages*, Londres : B. Quaritch, 1890

RABEL (Claudia), « Images de tombeaux et images du mort dans l'enluminure médiévale », *La configuration des morts dans la chrétienté médiévale jusqu'à la fin du 1er quart du XIV^e siècle*, Grégoire ROGER (éd.), Fontevraud-L'abbaye : Centre culturel de l'Ouest, 1989, p. 1-24

RANDALL (Lilian M. C.), « A Nineteenth-Century 'Medieval' Prayerbook Women in Lyon », *Art, the Ape of Nature : Studies in Honor of H. W. Janson*, M. Barasch L. F. Sandler et P. Egan (dir.), New-York : Harry N. Abrams Inc., 1981, p. 651-668

- *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, vol. II : France, 1420-1540*, Baltimore : Johns Hopkins University Press et Walters Art Gallery, 1992

RAVENEL (Bernard et Liliane), « La musique dans les manuscrits médiévaux conservés à la bibliothèque municipale d'Épinal », *Annales de la société d'émulation du département des Vosges*, 8 (1990-1994), p. 19-22

RAULIN (Yves de), « Jean Fouquet peintre de l'archevêque Jean de Bernard », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 (Juin 1936), p. 321-344

RAYNAUD (Dominique), « L'émergence de l'espace perspectif : Effets de croyance et de connaissance », *Les espaces de l'homme, symposium du Collège de France*, Alain Berthoz et Roland Recht (dir.), Paris : Odile Jacob, 2005, p. 333-354

- « Ordre et perspective avant Alberti », *The Springtime of the Renaissance : Sculpture and the Arts in Florence 1400-60*, Beatrice Paolozzi Strozzi et Marc Bormand (éd.), Florence : Mandragora, 2013, p. 165-171

RÉAU (Louis), *Iconographie de l'art chrétien : Iconographie des saints*, 3 vol, t. 2, Paris : Presses universitaires de France, 1958

REINBURG (Virginia), *Popular Prayers in Late Medieval and Reformation France*, thèse de doctorat inédite, Princeton University, 1985

- « Liturgy and the Laity in Late Medieval and Reformation France », *Sixteenth Century Journal*, 23 (1992), p. 526-547
- *French Books of Hours : Making an Archive of Prayer, c. 1400-1600*, Cambridge : University Press, 2012

Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library, Janet BACKHOUSE et Thomas KREN (éd.), New York : Hudson Hills Press, 1983

REVERCHON (Pauline), « Robinet Testard enlumineur à la cour comtale de Cognac », *Bulletin de l'institut d'histoire et d'archéologie de Cognac et du cognaçais*, tome VI, 4 (1994), p. 19-25

Revue de la Bibliothèque Nationale de France, 2, Paris : BnF, printemps 1988

REYNAUD (Nicole), « La radiographie du portrait de Charles VII par Jean Fouquet », *Revue du Louvre*, 33 : 2 (1983), p. 97-99

- « Les Heures du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440 », *Revue de l'art*, 126 (1999), p. 23-35
- *Jean Fouquet*, Paris : RMN, 1981
- *Heures d'Étienne Chevalier*, Paris : Faton, 2006

REYNOLDS (Catherine), « The Workshop of the Master of the Duc of Bedford : Definitions and Identities », *Patrons, Authors And Workshops: Books And Book Production in Paris Around 1400*, Godfried CROENEN et Peter AINSWORTH (éd.), Louvain : Éditions Peeters, 2006 (synthema 4), p. 437-472

- « Jean III le Miengre dit Boucicaut, the Boucicaut Hours and his Horloge de sapience (London, Britsih Library, Add. 15288) », *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, Mara HOFMANN et Carolina ZÖHL (éd.), Turnhout : Brepols, 2007, p. 279-283
- « Netherlandish Patterns in Fifteenth-Century Paris - Campin, Van der Weyden and the Bedford Workshop », *Von Kunst und Temperament, Festschrift zu Ehren Eberhard Königs 60. Geburtstag*, Mara HOFMANN et Carolina ZÖHL (éd.), Turnhout : Brepols, 2007, p. 217-226

REYNOLDS (Catherine), STRATFORD (Jenny) et JOLLET (Étienne), « Le manuscrit dit le Pontifical de Poitiers », *Revue de l'Art*, 84 (1989), p. 61-80

RIBAULT (Pierre-Yves), « Les Colombe, une famille d'artistes à Bourges au XV^e siècle », *Michel Colombe et son temps*, Jean-René GABORIT (dir.), Actes du 124^e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques, section histoire de l'art et archéologie, Nantes, 19-26 avril 1999, Paris : CTHS, 2001, p. 13-26

RICHARDS (John), « Jean Fouquet and the Trecento », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70. Bd., H. 4 (2007), p. 449-472

RIETSTAP (Jean-Baptiste), *Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, deuxième édition refondue et augmentée, Gouda : G. B. van Goor Zonen, 2 vol., t. II, 1887

RINGBOM (Sixten), *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk : Davaco Publishers, 1984 (1^{ère} éd. 1965)

RISCHPLER (Susanne), « Die Verhörprotokolle des Illuminators Jehan Gillemer als Quelle für Kunsthistoriker », *Wege zum illuminierten Buch : Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früherer Neuzeit*, Christine BEIER et Evelyn THERESIA KUBINA (éd.), 2014, Vienne : Böhlau Verlag, p. 66-79.

RIVIÈRE CIAVALDINI (Laurence), *Imaginaires de l'Apocalypse : Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Paris : CTHS / INHA, 2007

Rogier van der Weyden, 1400-1464, maître des passions, Lorne CAMPBELL et Jan VAN DER STOCK (éd.), Louvain : Snoeck Publishers, 2009

Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares, Lorne CAMPBELL (dir.), Madrid : Museo Nacional del Prado, 2015

RÖSCHEL (Dieter) et SCHINDLER (Robert), préface par Eberhard KÖNIG, *Cristina de Pizán. Cien imágenes de la sabiduría : la Epístola de Othea*, traduit de l'allemand par Marta Díaz PINARROBA, Madrid : Eikon Editores, 2009

ROTHENBERG (David J.), *The Flower of Paradise : Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford : Oxford University Press, 2011

ROTTNER (R. Aaron), « J. P. Morgan and the Middle Age », *Medieval Art in America : Patterns of Collecting, 1800-1940*, Elizabeth BRADFORD SMITH (éd.), Philadelphia : Palmer Museum of Art, 1996, p. 115-126

Royal Manuscripts, The Genius of Illumination, Scot Mc KENDRICK, John LOWDEN et Kathleen DOYLE (éd.), avec des contributions de Joanna FRONSKA et Deirdre JACKSON, Londres : British Library, 2012

Rudy (Kathryn Margaret), « Dirty Books : Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer », *Journal of Historians of Netherland Art*, 2 : 1-2 (été 2010)

RUIZ García (Elisa), *Libro de Horas de los Retablos : Ms. vitr. 25-3 de la Biblioteca Nacional*, Madrid : Millenium Liber, 2005

RYSKAMP (Charles), « Abbie Pope : Portrait of a Bibliophile », *The Book Collector*, 33 : 1 (Printemps 1984), p. 38-52

SAENGER (Paul), « Silent Reading : Its Impact on Late Medieval Script and Society », *Viator*, 13 (1982), p. 367-414

SAINT ALLAIS (Nicolas Viton de), *Nobiliaire universel de France, ou recueil général des généalogies historiques des maisons nobles de ce royaume*, 21 vol., t. 5, Paris, 1815

SAINT ALLAIS (Nicolas Viton de saint), aidé de M. Jean-Baptiste Pierre Jullien DE COURCELLES, l'abbé LESPINES, de SAINT-PONS et al., *Nobiliaire universel de France, ou Recueil général des généalogies historiques des maisons nobles de ce royaume*, 21 vol., t. 14, Paris : Bachelin-Deflorenne, 1876

SAINTE-MARIE (Anselme de), *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*,

continuée par M. DU FOURNY, corrigée et augmentée par les soins du P. ANGE et du P. SIMPLICIEN, 9 vol. t. 2, Paris : Compagnie des Libraires, 1726

- *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du Roy et des anciens barons du royaume ...*, corrigée et augmentée par les soins du P. ANGE et du P. SIMPLICIEN, 9 vol. t. 3, Paris : Compagnie des Libraires, 1733

SALAMON (Anne), « Les neuf Preux : entre édification et glorification », *Questes : Bulletin des jeunes chercheurs médiévistes*, 13 (janvier 2008), p. 38-52

- « Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge : étude et édition critique partielle du 'Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses' de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur ; les Neuf Preuses) », *Perspectives médiévales*, 34 (2012), <<http://peme.revues.org/2501>>
- *Le Traictié des Neuf Preues*, Paris : Droz, 2016 (collection Textes Littéraires Français)

SALMON (André), « Note sur une excursion à Nouâtre, Pouzay et Marcilly », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 5 (1855), p. 120-129

SALVADOR (Miranda), *The Cardinals of the Holy Roman Church*, <<http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1476.htm#Foix>>

SALVESEN (Britt), « Jan van Eyck's Virgin and Child with Chancellor Rolin as a Source for others Painters », mémoire inédit, Londres, Courtauld Institute of Art, 1990

SAMARAN (Charles), « Un ouvrage de Guillaume Danicot, historiographe de Louis XI », *Mélanges d'archéologie et d'histoire / École française de Rome*, Paris : Thorin, 1928, p. 8-20

SAMARAN (Charles) et MARICHAL (Robert), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste, Ouest de la France et Pays de Loire, t. VII*, Paris : CNRS, 1984

SAMARAN (Charles) et MARICHAL (Robert), avec la contribution de Monique-Cécile GARAND, Madeleine MABILLE et al., *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste. Tome II, Bibliothèque Nationale, fonds Latin Nos.1 à 8000*, Paris : CNRS, 1962

SÁNCHEZ-MOLERO (José Luis Gonzalo), *Regia Biblioteca. El libro en la corte española de Carlos V*, 2 vol., t. 1, Mérida : Editora Regional de Extremadura, 2005

- « Acerca de los hechos », *La bibliografía sobre el emperador Carlos V. Perspectivas históricas y temáticas*, José Luis Gonzalo SÁNCHEZ-MOLERO et Bartolomé MIRANDA DIAZ (dir.), Yuste : Fundación Academia Europea de Yuste, coll. « Historia », 2010, p. 375-462

SARDIÈRE (Guyon de) et GUÉRIN (Jacques), *Catalogue des livres du cabinet de M. **** [Jean Pierre Imbert Châtre de Cangé], Paris : Jacques Guérin, 1733

SCHAEFER (Claude), « Jean Fouquet le jeune en Italie », *Gazette des beaux-arts*, 70 (1967), p. 189-212

- « Un Livre d'Heures illustré par Jean Colombe à la Bibliothèque Laurentienne à Florence : ms. Pal. 241 », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1970, p. 137-142
- *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, thèse de doctorat inédite, Université Paris IV, 3 tomes, 1972
- « Un Livre d'Heures illustré par Jean Colombe à la Bibliothèque Laurentienne à Florence », *Gazette des Beaux-Arts*, 82 (1973), p. 287- 296
- « Deux enluminures du Maître de Jouvenel des Ursins à la Biblioteca national à Lisbonne », *Arquivos do centro cultural português*, VII (1974), p. 117-147

- « Le Maître de Jouvenel des Ursins (Coppin Delf ?) illustrateur du Speculum Historiale de Vincent de Beauvais (ms. 126 de la Biblioteca nacional à Lisbonne) », *Arquivos do centro cultural português*, VIII (1974), p. 81-114
- « Nouvelles observations au sujet des heures de Louis de Laval », *Arts de l'Ouest*, 1980, p. 33-68
- « Autour des heures de Louis de Laval : les activités de l'atelier Colombe après 1470 », *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation. Studies for Keith Val Sinclair*, Leyde : Monks & Owen, 1994, p. 157-169
- *Jean Fouquet : an der Schwelle zur Renaissance*, Dresde / Bâle : Verlag der Kunst, 1994

SCHANDEL (Pascal), « Jean Hennecart, premier peintre du jardin du Coudenberg », *Revue de l'art*, 139 (2002), p. 37-50

SCHANDEL (Pascal) et HANS-COLLAS (Ilona), avec la collaboration de Hanno WIJSMAN et les conseils scientifiques de François AVRIL, *Manuscripts enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux, vol. I : Louis de Bruges*, Paris : BnF et Turnhout : Brepols, 2009

SCHWAGER (Klaus), « Über Jean Fouquet und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV », *Argo : Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Martin GOSEBRUCH et Lorenz DITTMANN (éd.), Cologne, 1970, p. 206-234

SCLAFER (Jacqueline), *Manuscripts du Moyen Age et de la Renaissance. Enrichissements du département des Manuscrits 1983-1992*, Paris : BnF, 1994

SCOTT (Edward J. L.), *Index to the Sloane Manuscripts in the British Museum*, Londres : Clowes and sons, 1904

SEIDEL (Christine), *Jean Colombe, Guillaume Piqueau, Louis Fouquet (?) : zwei unbekannte bedeutende Stundenbücher aus dem Fouquet-Kreis um 1475*, Ramsen : Heribert Tenschert, 2014 (Illuminationen, 20)

- « Tradition and Innovation in the Work of Jean Colombe : The Usage of Models in Late 15th Century French Manuscript Illumination », *The Use of Models in Medieval Book Painting*, Monika E. MÜLLER (éd.), Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 137-166

SEIDLITZ (Woldemar von), « Die illustrierten Handschriften der Hamilton Sammlung zu Berlin », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII : 3 (1884), p. 295-296

SENEBIER (Jean), *Catalogue raisonné des manuscrits conservés dans la Bibliothèque de la Ville & République de Genève*, Genève : B. Chirol, 1779

SERRA (T.), « Livros de horas em Portugal no seculo XV », *A iluminura em Portugal : identidade e influências : catálogo da exposição, 26 de abril a 30 de junho '99*, Maria Adelaide MIRANDA et Augusto NASCIMENTO AIRES (éd.), Lisbonne : Biblioteca nacional, 1999

SHAILOR (Barbara), *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, 2 vol., Binghamton : Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1984

SHIPMAN (Carolyn), *A Catalogue of the Manuscripts Forming a Portion of the Library of Robert Hoe*, New York : chez l'auteur, 1909

SINCLAIR (Keith Val), *Prières en ancien Français. Nouvelles références, renseignements complémentaires, indications bibliographiques, corrections et table des articles de "Répertoire" de SONET*, Hamden Conn : Archon books, 1978

SINCLAIR (Keith Val), « Un livre de dévotion de Jacques de Luxembourg et l'œuvre didactique de Jean Gerson », *Romania*, 109 (1988), p. 104-115

SKEMER (Don C.), avec la contribution d'Adelaide BENNETT, Jean F. PRESTON, William P. STONEMAN et Index of Christian Art, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, 2 vol., Princeton : New Jersey, 2013

SOLERA (Gregorio), PLANAS BADENAS (Josefina), KÖNIG (Eberhard) et NASCIMENTO AIRES (Augusto), *Libro de Horas de Gulbenkian (LA 135). Libro de Estudios*, Madrid : AyN Ediciones, 2009

SPENCER (Eleanor P.), « L'Horloge de Sapience : Bruxelles, Bibliothèque Royale Ms. IV. 111 », *Scriptorium*, 17 (1963), p. 277-299

- « Dom Louis de Busco's Psalter », *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Ursula E. Mc CRACKEN, Lilian M. C. RANDALL et Richard H. RANDALL Jr. (éd.), Baltimore : The Walters Art Gallery, 1974

Splendeur de l'enluminure : le roi René et les livres, Marc-Édouard GAUTIER (éd.), Angers : Ville d'Angers et Arles : Actes sud, 2009

SRICCHIA SANTORO (Fiorella), « Arte italiana e arte straniera », *Storia dell'arte italiana*, Adolfo VENTURI (éd.), 25 vol., t. 3, Turin : Einaudi, 1978, p. 71-171

- *Antonello e l'Europa*, Milan : Jaca Book, 1986

STEADMAN (John M.), *The Legacy of Francis Bacon*, Georgia : Georgia State University, 1971

STERCHI (Bernhard), « Hugues de Lannoy, auteur de l'Enseignement de vraie noblesse, de l'Instruction d'un jeune prince et des Enseignements paternels », *Le Moyen Âge*, 110 : 1 (2004), p. 79-117

STERLING (Charles), *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, Paris : Bibliothèque des Arts, 2 vol. t. 1, 1990

STONES (Alison), « Fabrication et illustration des manuscrits arthuriens », *La légende du roi Arthur*, Thierry DELCOURT (éd.), Paris : Seuil, 2009, p. 19-29

STRATFORD (Jenny), « Un livre d'Heures inconnu et le rayonnement de Jean Fouquet », *Revue de l'art*, 135 : 1 (2002), p. 93-105

SURIREY DE SAINT RÉMY (Henry de), *Jean II de Bourbon, duc de Bourbonnais et d'Auvergne, 1426-1488*, Paris : Les Belles Lettres, 1944

SZKILNIK (Michelle), « Jean de Bueil et le Jouvencel : le plaisir d'écrire d'un vieux maréchal ? », *Ravy me treuve en mon deduire*, Luca PIERDOMINICI et Élisabeth GAUCHER-REMOND (éd.), Fano : Arax Edizioni, 2011, p. 129-152

SZKILNIK (Michelle), « The Just Captain in the 'Jouvencel' of Jean de Bueil », *Textual and Visual Representations of Power and Justice in Medieval France : Manuscripts and Early Printed Books*, Rosalind BROWN-GRANT, Bernard RIBEMONT et Anne D. HEDEMAN (éd.), Farnham : Ashgate Publishing Ltd., 2015, p. 65-89

TABURET-DELAHAYE (Élisabeth), BRESC-BAUTIER (Geneviève) et CRÉPIN-LEBLOND (Thierry), *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2010

TANIS (James), TEMKIN (Ann), THOMPSON (Jennifer A.) et Dutschke (C. W.), *Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 2001

TESNIÈRE (Marie-Thérèse), « La réception des 'Cas des nobles hommes et femmes' de Boccace en France au XV^e siècle d'après l'illustration des manuscrits », *Autori e lettori di Boccaccio*, Michelangelo PICONE (éd.), Certaldo : Cesati, 2002, p. 387-402

- *L'Histoire romaine de Tite Live. Un miroir de sagesse antique pour le roi de France au XV^e siècle*, Paris : Assemblée Nationale, 2000

The Road to Van Eyck, Stephan KEMPERDICK et Friso LAMMERTSE (dir.), Rotterdam : Museum Boijmans van Beuningen, 2012

THIBAUT (Geneviève), « L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique », *Quadrivium*, Bd. 12, 1 (1971) p. 209-213

THOMPSON (Henry Yates), *Illustrations of One Hundred Manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson*. Londres : Chiswick Press, 1907

THOSS (Dagmar), *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Ausstellung der Handschriften der Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Otto Pächt gewidmet.*, Graz : Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., 1978

TOUBERT (Hélène), « La mise en page et l'illustration », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Henri-Jean MARTIN et Jean VEZIN, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis, 1990

TORRES-GUARDIOLA (Pascal), HUSBAND (Tim), GROLLEMUND (Hélène), ANTOINE (Élisabeth), LE POGAM (Pierre-Yves) et VILLELA-PETIT (Inès), *Les Belles Heures du duc de Berry*, Paris : Louvre éditions et Somogy éditions d'Art, 2012

TOVIZI (Agnès), « Une œuvre inconnue de Robert Boyvin à Budapest et les cycles vétéro-testamentaires dans les livres d'heures de Rouen », *Acta historiae artium*, 47 (2006), p. 13-36

TOYNBEE (Margaret R.), « The Portraiture of Isabelle Stuart, Duchess of Brittany », *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 88 (1946), p. 300-306

TRACHSLER (Richard), « Le seigneur et le clerc. Sébastien Mamerot et la naissance du dixième preux », *Le Clerc au moyen âge*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1995 (Sénéfiance, 37), p. 539-553

TRAVIER (Didier), « Un chef-d'œuvre de l'enluminure du XVe siècle : Le manuscrit 223 de la Bibliothèque municipale du Mans », *Revue historique et archéologique du Maine*, 4e série, 5 (2005), p. 265-280

TRENKLER (Ernst), « Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque nationale de Vienne, 3^e partie : Manuscrits français », *Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures*, XXI (1938), p. 5-55

UNTERKIRCHER (Franz), *Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1451 bis 1500. 1. Teil : Text (Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich, Band II)*, Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1974

VAESEN (Joseph) et CHARAVAY (Étienne), *Lettres de Louis XI, roi de France, 1461-1465*, 11 vol., t. 2, Paris : Librairie Renouard, 1885

VAN BUREN (Anne H.), assistée de Roger S. WIECK, *Illuminating Fashion : Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New-York : The Morgan Library and Museum et Londres : D. Giles Ltd, 2011

VAN PRAET (Basile Bernard Joseph), *Catalogue des livres imprimés sur vélin qui se trouvent dans des bibliothèques tant publiques que particulières : pour servir de suite au catalogue de la bibliothèque du Roi*, 4 vol., t. 1, Paris : De Bure Frères, 1824

VANWIJNSBERGHE (Dominique), « *Moult bons et notables* », *L'enluminure tournaisienne à l'époque de Robert Campin (1380-1430)*, Turnhout : Brepols, 2012 (Low Countries Series, 12)

- « Les Heures de Charles Le Clerc », *Art de l'enluminure*, 43 (Déc. 2012 / Janv.-Fév. 2013)

- 'Ung bon ouvrier nommé Marquet Caussin', *Peinture et enluminure en Hainaut avant Simon Marmion*, Turnhout : Brepols, 2013 (Contributions to the Study of the Flemish Primitives, 12)
- VATOUT (Jean), aidé de Robert SAINT-ESTEBEN, Victor Arthur ROUSSEAU DE BEAUPLAN et Victor HERBIC, *Souvenirs historiques des résidences royales de France. Château d'Amboise*, 7 vol., t. 6, Paris : Firmin Didot Frères, 1845
- VILLELA-PETIT (Inès) et STIRNEMANN (Patricia), *Guide d'accompagnement de l'édition fac-simile de : "Très Riches Heures" of John, Duke of Berry*, Modène : Panini Ed., 2010
- VINES (Vera), « A Centre for Devotional and Liturgical Manuscript Illumination in Fifteenth-Century Besançon », *The Art of the Book : Its Place in Medieval Worship*, Bernard J. MUIR and Margaret M. MANION (éd.), Exeter : University of Exeter Press, 1998, p. 195-223
- VISSER-FUCHS (Livia), « The manuscript of the Enseignement de Vraie Noblesse Made for Richard Neville, Earl of Warwick, in 1464 », *Medieval Manuscripts in Transition : Tradition and Creative Recycling*, Geert H. M. CLAASSENS et Werner VERBEKE (éd.), Louvain : Presse Universitaire de Louvain, 2006 (*Mediaevalia Lovaniensia*, Series I, Studia, 36), p. 337-362
- WALSBY (Malcolm), *The Counts of Laval : Culture, Patronage and Religion in Fifteenth and Sixteenth-Century France*, Londres : Ashgate, 2007
- WARTON (Thomas), *The History of English Poetry : From the Close of the Eleventh Century to the Commencement of the Eighteenth Century*, Londres : J. Dodsley, 1774
- WEALE (William Henry James) et Bohatta (Hanns), *Bibliographia liturgica. Catalogus missalium ritus latini ab anno M. CCCCLXXIV impressorum*, Londres : Apud Bernardum Quaritch, 1928
- WELLS (Gabriel) et BOESEN (Charles S.), *Rare Books, First Éditions, Manuscripts and Autograph Letters from the Estate of the Late Gabriel Wells*, 3 vol., New-York : Boesen, 1948
- WESCHER (Paul), *Jean Fouquet et son temps*, Bâle : Éditions Holbein, 1947
- WIECK (Roger S.), « The Susanna Hours », *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 : Brepols, 2006, p. 577-584
- *Illuminating Faith : The Eucharist in Medieval Life and Art*, New York : Scala Publishers, 2014
- WIECK (Roger) et POOS (Lawrence R.), avec la collaboration de Virginia REINBURG et John PLUMMER, *Time Sanctified, The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York : Braziller et Baltimore : The Walters Art Gallery, 1988
- WINKLER (Friedrich), « Eine Bilderhandschrift von Fouquet in Wolfenbüttel », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 61 (1928), p. 347-349
- *Die flämische buchmalerei des XV und XVI jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, Amsterdam : B.M. Israël, 1978
- WOLF (Horst), *Schätze französischer Buchmalerei 1460-1520*, Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1977
- WYSS (Robert L.), « Die neuen Helden », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie*, 17 (1957), p. 73-106
- YARZA LUACES (Joaquín), *La nobleza ante el rey : los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid : El Viso, 2003
- YVARD (Catherine), *Minute Masterpieces, Study of a Late Fifteenth-Century French Book of Hours (CBL WMs 89)*, thèse de doctorat inédite sous la direction de Roger Stalley, Université de Dublin, Trinity College, 4 vol., 2004

- « Un livre d'heures inédit du XVe siècle à la Chester Beatty Library de Dublin », *Art de l'enluminure*, 19 (Déc. 2006 / Janv.-Fév.), p. 2-35

ZAMUNER (Ilaria), « La tradizione romanza del Secretum secretorum pseudo-aristotelico », *Studi medievali*, 46 (2005), p. 31-116

ZDANOV (Sacha), « Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et proposition d'identification », *Koregos, Revue multimédia des arts*, sous l'égide de l'Académie Royale de Belgique, reporticle 76 (2013), <http://www.koregos.be/fr/sacha-zdanov-quelle-identite-pour-le-maitre-de-la-legende-de-sainte-lucie/-detail-d-un-reporticle_sommaire/>

ZEISING (Adolf), *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig : Rudolph Weigel, 1854

ZÖHL (Caroline ZÖHL), *Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*, Turnhout : Brepols, 2004

ZOLOTOVA (Ekaterina), « Un livre d'heures français du XVe siècle conservé au Musée Historique de Moscou », *Art de l'enluminure*, 15 (Déc. 2005 / Janv.-Fév. 2006)

EXPOSITIONS

BLOIS, 2015 : *Trésors royaux. La bibliothèque de François I^{er}*, château de Blois, 4 juillet – 18 octobre 2015 (Hermant, 2016)

BLOOMINGTON, 2010 : *Treasures of the Lilly Library*, Indiana University, Lilly Library, 19 janvier – 8 mai 2010 (De Hamel, 2010)

BOURGES, 1951 : *Chefs-d'œuvre des peintres-enlumineurs de Jean de Berry et de l'école de Bourges*, Bourges, hôtel Cujas, 23 juin – 4 septembre 1951 (Favière et Porcher, 1951)

BRUXELLES, 1964 : *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 18 avril – 16 mai 1964 (López de Toro, Serrano Calderó et Sarriá Rueda, 1964)

DAOULAS, 1991 : *La Bretagne au temps des ducs*, Abbaye de Daoulas, 15 juin 1991 – 6 octobre 1991 et Nantes, Musée Dobrée, 6 novembre 1991 – 9 février 1991 (*La Bretagne au temps des ducs*, 1991)

GENÈVE, 1976 : *L'enluminure de Charlemagne à François Ier*, Musée Rath, 17 juin – 30 septembre 1976 (Gagnebin, 1976)

LISBONNE, 1999 : *A iluminura em Portugal : identidade e influências*, 26 avril – 30 juin 1999 (Miranda et Nascimento, 1999)

LISBONNE, 2000 : *A imagem do tempo. Livros manuscritos ocidentais*, Musée Calouste Gulbenkian, Galeria de exposições temporárias, 31 mars – 2 juillet 2000 (Nascimento, 2000)

MAASTRICHT, 1999 : *The European Fine Arts Fair*, Maastricht, TEFAF, 29 mai – 15 juin 1999

MAASTRICHT, 2013 : *The European Fine Art Fair (TEFAF)*, 15 – 24 mars 2013

MALBROUCK et PARIS, 2005 : *Dragons*, Château de Malbrouck, Manderen, 16 avril – 31 octobre 2005 et Paris, Grande Galerie de L'Évolution du Museum, 5 avril – 6 novembre 2006 (Absalon et Hoch, 2005 et Absalon, Gourarier et Hoch, 2005)

MADRID, 1893 : *Exposición Histórico-Natural y Etnográfica*, Patios intérieurs du Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, 4 mai – 30 juin 1893 (Durrieu, 1893)

MADRID, 1954 : *Exposición Bibliográfica mariana (Exposición Bibliográfica ..., 1954)*

MADRID, 1955 : *Manuscrits à peintures : l'héritage de Bourgogne dans l'art international*, casa de Cisneros, 14 – 24 mai (*Manuscrits à peintures ..., 1955*)

MONTPELLIER, 1991-1992 : *Trésors de la bibliothèque de la Société archéologique de Montpellier*, Musée Languedocien, novembre 1991 – janvier 1992 (*Trésors de la bibliothèque de la Société archéologique de Montpellier*, Montpellier : Impr. Dehan, 1991)

NANCY, ÉPINAL, METZ et SARREBRUCK, 1998-1999 : *Trésors des bibliothèques de Lorraine*, 1998-1999, exposition itinérante dans les quatre départements de Lorraine (Musée lorrain de Nancy, Musée du Barrois, Musée départemental d'Épinal et ancienne église Saint-Pierre-aux-Nonnains de Metz) en 1998 et Sarrebruck, Stadtbibliothek et Historisches Museum en 1999 (Hoch, 1998)

NEW-YORK, 1982 : *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts 1420-1530 from American Collections*, New-York, Pierpont Morgan Library, 18 novembre 1982 – 30 janvier 1983 (Plummer, 1982)

NEW-YORK, 1999-2000 : *Only the Best : Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 16 novembre 1999 – 27 février 2000 (Baetjer et Draper, 1999-2000)

PARIS, 1904 : *Exposition des primitifs français*, Paris, palais du Louvre (palais de Marsan, peintures et dessins) et bibliothèque nationale (manuscrits à peintures), 12 avril – 14 juillet 1904 (Bouchot, Delisle, Guiffrey, Frantz-Marcou, Martin et Vitry, 1904).

PARIS, 1907 : *Exposition de portraits peints et dessinés du XIII^e siècle au XVII^e siècle*, BnF, avril – juin 1907 (Courboin, Marcel et Couderc, 1907)

PARIS, 1955 : *Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, BnF, 17 décembre 1955 – 30 septembre 1956 (Porcher, 1955)

PARIS, 1965-1966 : *Le XVI^e siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*, Petit Palais, octobre 1965 – janvier 1966 (*Le XVI^e siècle européen ...*, 1965)

PARIS, 1991 : *La Passion des manuscrits enluminés : bibliophiles français 1280-1580*, BnF, 2 – 21 septembre 1991 (Avril, 1991)

PARIS, 1993 : *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, BnF, 16 octobre 1993 – 16 janvier 1994 (Avril et Reynaud, 1993)

PARIS, 1997 : *Les enluminures. Le Louvre des antiquaires*, Galerie les Enluminures, 8 – 16 mars 1997 (Hindman, 1997)

PARIS, 2003 : *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, BnF, site Richelieu, 22 mars – 25 juin 2003 (Avril, 2003)

REIMS, 1967 : *Les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque municipale de Reims*, Reims : Bibliothèque municipale, 1967

SCHALLABURG, 1990 : *Bretagne : Die Kultur des 'Landes am Meer' 1300-1990*, Schloss Schallaburg, Autriche, 28 Avril – 4 Novembre 1990, Association des Conservateurs de Musées de Bretagne et The Department of Culture of the Federal Province of Lower Austria.

Toulouse, 2013-2014 : *Trésors enluminés. De Toulouse à Sumatra*, Musée des Augustins et Musée des Beaux-Arts de Toulouse, 16 novembre 2013 – 16 février 2014 (Blondeau et Riou, 2013)

TOURS, 1890 : *Exposition rétrospective de Tours*, ancienne chapelle des Jésuites, 1890 (Palustre, 1891)

TOURS, 2012 : *Tours 1500, Capitale des arts*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 17 mars – 17 juin 2012 (Chancel-Bardelot, Charron, Girault et Guillouët, 2012)

TROYES, 2007 : *Très riches heures de Champagne : L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*, exposition itinérante présentée dans les bibliothèques municipales de Châlons-en-Champagne, Troyes et Reims en 2007-2008 (Avril, Hermant et Bibolet, 2007)

VIENNE, 1978 : *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Ausstellung der Handschriften der Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Otto Pächt gewidmet.*, Österreichische Nationalbibliothek, 16 juin – 7 octobre 1978 (Thoss, 1978)

INDEX

Liste des noms de personnes

- Adélaïde de Savoie : p. 41-42
Adrien et Louise-Antoinette de Rosières de Sorans : p. 193
Agnès Sorel : p. 98 et 103
Albrecht Dürer : p. 323
Alonso Fernández de Córdoba : p. 67
Ambroise Firmin-Didot : p. 233
André d'Ypres : Voir Maître de Dreux Budé
- ANJOU**
Marie, épouse de Charles VII, roi de France : p. 25, 425 et 429
René, duc d' : p. 34, 40-41, 116, 138, 144, 232, 240 et 429
Yolande d' : p. 122
- Antoine Bachelin : p. 229
- ARMAGNAC**
Catherine d', seconde épouse de Jean II de Bourbon : p. 38n76
Jean, bâtard d' : p. 111-112 et 416
- Barthélémy d'Eyck : p. 65, 69, 138, 144, 388 et 429
- BEAUJEU**
Pierre de : p. 21n31, 259, 288, 289n727 et 409-411
- BERRY**
Jean, duc de : p. 157
- Bertrand du Guesclin : p. 273 et 278-279
Boccace : p. 24, 26-29, 81, 94, 97,
- BOURBON**
Catherine d'Armagnac, duchesse de : p. Voir ARMAGNAC
Charles I^{er}, duc de : p. 289n727
Charles de, cardinal : p. 409
Charles, connétable de France, duc de : p. 289
Jean II, duc de : p. 25-26, 29, 111-112, 158, 193, 217-218, 345, 409, 416 et 419
Jeanne, duchesse de : p. Voir France
Pierre II, duc de : voir BEAUJEU
- BOURGOGNE**
Louis, duc de : p. 42
Philippe, duc de : p. 154 et 157
Charles le Téméraire : p. 154 et 157
- BUEIL**
Jean de : p. 97-98, 339, 346 et 393
Antoine de : p. 98
- Charlotte de Savoie : p. 22, 90, 115, 164-165, 167-169, 171, 173, 187, 288, 293, 295, 346, 347, 373, 378, 409 et 419
Christine de Pisan : p. 70
- COËTIVY**
Bernard : p. 103
Christophe : p. 103
Guillaume : p. 103
Olivier de : p. 102-104
- Colijn de Coter : Voir Maître au feuillage brodé
Colin d'Amiens (dit aussi Nicolas d'Ypres ou Nicolas d'Amiens) : Voir Maître de Coëtivy
Coppin Delf : p. 144, 147-151 et 429
Domenico Veneziano : p. 261
- ESPINAY**
Richard d' : p. 352-353 et 419
Béatrix de Montauban, épouse de Richard d' : p. 352-353 et 419
Guy d' : p. 352-353 et 419
- Étienne Chevalier : p. 16

FRANCE

- Charles V : p. 228 et 264
- Charles VI : p. 228 et 234
- Charles VII, roi de : p. 13, 16, 25, 32, 98, 103, 118, 144, 178, 272-273, 333, 346, 351, 354 et 425
- Charles VIII, roi de : p. 25n39, 66n134, 238, 288, 352 et 409
- Charles de, frère de Louis XI : p. 89, 111-112, 198, 250 et 390
- François I^{er} : p. 193, 222, 289, 351 et 403
- Henri IV : p. 289
- Jeanne de, première épouse de Jean II de Bourbon : p. 24-26, 94, 99, 140, 155, 158, 289 et 416
- Louis XI, roi de : p. 13, 29, 44, 47, 89, 98, 110, 118, 133, 144, 158-159, 165, 186, 217, 219, 222, 250, 252, 272-273, 288, 293, 295, 306, 337, 346-347, 354, 390 et 426
 - Louis XII, roi de : p. 352 et 356
 - Louis XIV, roi de : p. 42
 - Madeleine de, princesse de Viane : p. 252 et 425
- Fra Angelico : p. 15, 240-245 et 429
- François, comte d'Étampes : p. 122
- François le Barbier (père) : Voir Maître François
- François le Barbier (fils) : Voir Maître de Jacques de Besançon
- Francesc Eiximenis : p. 115-116
- François de Kerbotier : p. 216
- François Robertet : p. 259 et 288
- Galtieri (T.), copiste : p. 112
- Gatien de Galliczon : p. 113 et 114n250
- Gilles de Tournemine : p. 125n284
- Giovanni Colonna : p. 32 et 211
- Guillaume Lambert : p. 333
- Guillaume Piqueau (sélectif) : p. 18-23, 164-391, 412-415 et 417-421
- Guillaume Vrelant : p. 65
- Guy Bernard : p. 112
- HABSBOURG
 - Charles Quint : p. 67, 192-193, 350 et 370
 - Éléonore de : p. 192-194
 - Philippe II d'Espagne : p. 193 et 349-350
- Haincelin de Haguenu : voir Maître de Bedford
- Hans Memling : p. 322
- Henri V d'Angleterre : p. 228 et 233
- Jacob de Litemont : p. 138
- Jacopo Bellini : p. 89 et 254n627
- Jacques de Besançon : p. 165-166 et 169
- Jan van Eyck : p. 138-139, 143-144 et 321-323
- Jean VI du Bellay : p. 35 et 116
- Jean Charpentier, notaire et secrétaire du roi de France Charles VIII : p. 66n134
- Jean Colombe : p. 19, 48-49, 55-56, 90, 96, 168, 173, 185-187, 208-209, 213-216, 227, 231, 233-234, 237, 249, 270-271, 275, 277-279, 282-283, 286-387, 290-301, 304-305, 313-316, 318-320, 324, 336-337, 339, 373, 389-391 et 419
- Jean Bourdichon : p. 54, 62, 168-169, 204, 220, 222-223, 226, 230, 258-260, 264-266, 268-269, 327-328, 330-331, 345, 348, 357, 359-360, 364, 368-372, 377, 383-387, 389 et 420-421
- Jean, duc de Calabre : p. 273
- Jean Fouquet (sélectif) : p. **13-17**, 36-38, 48-50, 75-79, 110, 137-140, 191, 211-217, 234-245, 261-267, 333-339 et 344-346
- Jean Gerson : p. 26n42 et 312n783
- Jean Haincelin : Voir Maître de Dunois
- Jean le Tavernier : p. 65
- Jehan Mesmyn, notaire du chapitre de Saint-Martin de Tours : p. 113
- Jean Pichore : p. 215-216
- Jean Poyer : p. 156, 230, 238, 249, 259, 264, 321, 327, 329 et 377
- Jean Robertet : p. 26n41, 48n110 et 289
- Jeanne d'Arc : p. 278
- Jeanne de, voir FRANCE
- Jourdain Dupeyrat, chanoine de Saint-Martin de Tours : p. 148-149

JOUVENEL DES URSINS

Guillaume : p. 32, 44, 51, 116, 257, 334-335 et 337

Jean : p. 158n378

LALLEMAND

Jean II : p. 193

Jeanne, épouse de Pierre : p. 193

Pierre, baron de Montigny : p. 193

Nicole : p. 193

Lannoy (Hugues ou Guillebert) : p. 152 et 154

Laurent de Premierfait : p. 161, 163n384, 203n484, 208, 227,

LAVAL

Anne de Montmorency-Laval : p. 272

André de, seigneur de Lohéac : p. 280

François de : p. 274n681

Jeanne de : p. 115-117, 168 et p. 274n681

Jeanne de Laval-Châtillon : p. 273

Louis de, seigneur de Châtillon : p. 171, 186, 227, 271-275, 277-280, 282, 287-288, 292-294, 297-299, 301-303, 313, 332-334, 336-339 et 419

Pierre de : p. 274n681

René de Montmorency-Laval, dit René de Rais (Retz ou de la Suze) : p. 380

Liévin van Lathem : p. 142n338

Limbourg (frères de) : p. 80

Lorenzo de Fresno : p. 67

Louis Malet de Graville : p. 298n755

Ludolphe de Saxe : p. 312n783 et 373

Maître au feuillage brodé (Colijn de Coter ?) : p. 150

Maître d'Adélaïde de Savoie : p. 41-42, 47, 56, 59-60, 66, 69-71, 76n160, 79, 83-84, 86, 90, 92, 147n350, 205, 256n638, 257n640, 417 et 427

- de Bedford (Haincelin de Hagenau ?) : p. 55n118, 73, 76, 139 et 150n359

- de Boucicaut : p. 55n118, 73, 125n283 et 257n640

- de Charles de France : p. 347n866, 388 et 390

- de Christophe de Champagne : Voir Guillaume Piqueau

- de Coëtivy (Nicolas d'Ypres, dit aussi Nicolas ou Colin d'Amiens) : p. 138, 153, 161-163, 205, 214n522 et 417

- de Dreux Budé (André d'Ypres) : p. 138 et 142n336

- de Dunois (Jean Haincelin) : p. 54n118, 139, 143, 147n350, 200 et 205

- de François I^{er} : Voir Maître du *Livre du gouvernement des princes*

- de Jacques de Besançon (François le barbier fils ?) : p. 166

- de Jean Charpentier : p. 66, 74, 76-78, 83, 170, 238, 257n640, 259, 286, 325, 327, 363, 364n921 et 389

- de Jean Rolin : p. 42, 146-147 et 205

- de Jeanne de France (sélectif) : p. 20-23, 24-163 et 412-417

- de Jouvenel : p. 23, 30, 32-34, 36-38, 41, 45, 50, 53-54, 62, 72-76, 77n164, 134, 139, 147, 170, 255 et 258

- de la dernière campagne du *Mare historiarum* : p. 44, 45n103, 62, 157n376, 257, 425 et 426n1044

- de la Légende de sainte Lucie (Jan Fabiaen ?) : p. 150

- de la Légende dorée de Munich : p. 42

- de la Mazarine : p. 73

- de la première campagne du *Missel des Carmes* : p. 121-126 et 130

- de l'Annonciation du *Missel* de Yale : p. 232-233

- de l'échevinage de Rouen : p. 215n524 et 327

- de Macé Prestesaille (sélectif) : p. 20-23, 392-415 et 421-422

- de Rohan : p. 65 et 129

- des Heures de François de Bourbon-Vendôme : p. 259, 360, 387, 389

- des Heures d'Oxford (premier) ou Maître principal des Heures d'Oxford : p. 33, 43 et 47

- des Heures d'Oxford (second) : p. 33, 43, 45n107, 46-47, 51 et 116

- des Heures de Madrid : p. 22n32, 68-71, 73, 75-79, 83, 85-97, 96n214, 185n441, 231, 270, 417 et 427

- des Missels della Rovere : p. 194n467, 238 et 328-330

- des visages des sibylles : p. 22n32, 90n201, 259, 294, 314-331, 332, 336, 338 et 420
- d'Isabelle Stuart : p. 126-130
- du Boccace de Genève : p. 33-34, 37, 41, 43, 46-47, 55-56, 72, 93, 116-117, 133 et 170
- du Boccace de Munich : p. 18, 45, 49n111, 50, 53, 60, 62, 75, 100, 109, 135, 156, 161, 163, 170, 180, 186, 189-190, 196, 203n484, 205, 213-216, 222-223, 232, 245-247, 255n632, 256, 258-260, 264-266, 269, 285, 297, 310, 322-323, 345, 348-349, 357, 359-360, 363-364, 370, 377-378, 387, 389, 415, 417, 420 et 426
- du Boèce BN Fr. 809 : p. 44, 46-47 et 426
- du Bréviaire Monypenny : p. 292
- du cardinal de Bourbon : p. 26n42 et 312n783
- *Livre du gouvernement des princes* (ou Maître de François 1^{er}) : p. 27, 34n59, 43-44 et 125-126 et 128n292
- du Mamerot de Vienne : Voir Guillaume Piqueau
- du Missel de Yale : Voir Guillaume Piqueau
- du Morgan 96 : p. 66, 83, 231 et 257n640
- du Morgan 366 : p. 66n134, 83, 231 et 389n973
- du Poitiers Ms 30 : Voir Maître d'Adélaïde de Savoie
- du Smith-Lesouëf 30 : p. 8, 43, 46, 55-56, 62, 79, 141-147, 151 et 429
- du Walters 222 : p. 72-74, 83-84, 86, 89-91, 93-95, 232, 256, 417, 427 et 428n1052
- François (François le barbier père ?) : p. 39n79et81, 46, 163n384, 166 et 203n485

Marcellus Coffermans : p. 80

Marie de, voir ANJOU

Marie de Valois : p. 102

Marquet de Vasselot : p. 37n75

Martin le Roy : p. 37n75

Masolino : p. 261

MONFORT

François I^{er}, duc de Bretagne : p. 34, 122-123 et 125

François II, duc de Bretagne : p. 119, 131-133 et 352

Françoise d'Amboise, épouse de Pierre, comte de Guingamp, puis duc de : p. 122

Isabelle Stuart, seconde épouse de François I^{er}, duc de : p. 122

Jean de : p. 119

Marguerite d'Étampes, fille de François I^{er}, duc de : p. 122

Pierre, comte de Guingamp, puis duc de : p. 122

Yolande d'Anjou, première épouse de François I^{er}, duc de : voir ANJOU

Renaud, fils de François I^{er}, duc de : p. 122

Nicolas d'Amiens (dit aussi Nicolas d'Ypres ou Colin d'Amiens) : Voir Maître de Coëtivy

Nicolas d'Ypres (dit aussi Nicolas ou Colin d'Amiens) : Voir Maître de Coëtivy

Nicolas Triveth : p. 428n1051

Noël de Fribois : p. 351 et 353

ORLÉANS

Charles, duc d' : p. 70, 356 et 428

Marguerite d' : p. 115

Marie de Clèves, duchesse d' : p. 356

Pierre de Pontbriant : p. 383n960

Pierre Milet : p. 278

Pisanello : p. 261

Pseudo-Denys l'Aréopagite : p. 115

Robert Briart, copiste de Louis de Laval : p. 276-277

Robert Campin : p. 142n338, 143-144

Robinet Testard : p. 74 et 428

Rogier van der Weyden : p. 38n78, 80, 137-138, 140-146, 149n358 et 150

Sébastien Mamerot : p. 24, 182, 187, 271-272, 274-278 et 304

Teresa Fernández de Córdoba y Hoces : p. 280

Thomas Gontart, secrétaire de Jeanne de France, duchesse de Bourbon : p. 158n378

Vulcop (Conrad et Henri) : p. 144 et 429

Liste des manuscrits et imprimés

BALTIMORE

Walters Art Gallery

MS W.210 : p. 59n122 ; ill. 11 et 12

MS W.222 : p. 72n152

MS W.223 : p. **94-95** et 427n1049 (cat. 1, p. 5-9)

MS W.285 : p. 42n90

MS W.308 : p. 21n28 et **153-164** (cat. 2, p. 10-13)

MS W.445 : p. 312n783

BERLIN

Staatsbibliothek

MS Theol. Lat. q. 6 : p. 278

BLOOMINGTON

Indiana University, Lilly Library

Medieval and Renaissance 29 : 22n32, **219-223**, 326-330, 358, 368, 370, 377, 381, 384-385 et 387 ; ill. 80 (cat. 3, p. 14-17)

BRUXELLES

Bibliothèque royale de Belgique (KBR)

MS 10976 : p. 154n369

BRYN MAWR (Pennsylvanie)

Bryn Mawr College Library

MS 29 : p. 42n95

CAMBRIDGE

Fitzwilliam Museum

Marlay Cuttings, Fr. 4 à Fr. 6 : p. 330n822

MS 39-1950 : p. 34n60

Ms Foudners 62 : p. 128n292

CHANTILLY

Musée Condé

MS 65 : p. 286, 316 et 325 ; ill. 60

MS 71 : p. 13, 16, 28, 49-50, 56, 70, 76-78, 80, 84-85, 93-94, 109, 137138, 140, 178-179, 185, 188, 189-191, 204, 209, 210, 215-216, 221, 235-236, 241-243, 254, 258, 262-265, 267, 284-285, 296, 304-307, 310-311, 324, 327, 341, 343, 358, 363, 369, 381, 387 et 415 ; ill. 34

MS 76 : p. 42n90, 71, 77, 92, 205 et 306

MS 489 : p. 275n684

MS 759-761 : p. 163n384

MS 869 : p. 86n196

CHICAGO

Art Institute of Chicago

MS 1915.540, don de John J. Borland et amis : p. 428

Newberry Library

MS 47 : p. 191n458 et 239n581

CLAREMONT

The Claremont Libraries, Denison Library

MS Perkins 3 : p. 86n196

COLOGNE

Fondation Martin Bodmer

MS Cod. Bodmer 143 : p. 347n866

COPENHAGUE

Det Kongelige Bibliotek

MS Gl. kgl. Saml. 1610, 4° : p. 213n513, 255n632, 296, 312 et 417

DUBLIN

Chester Beatty Library

MS W. ms. 83 : p. 210n506

MS W. ms. 89 : p. 74n156, 78n168, 327

EL ESCORIAL

Biblioteca del Monasterio

MS S. II. 16 : 22n32, 201, 339, **342-351**, 354, 358 et 370 ; ill. 69-71 (cat. 11, p. 46-49)

ÉPINAL

Bibliothèque multimédia intercommunale

MS 243 (100) : 22n32, 358, **361-372**, 377 et 385 (cat. 10, p. 41-45)

FRANCFORT-SUR-LE-MAIN

Museum für Angewandte Kunst

MS L. M. 48 : p. 359 et 400n1004

GENEVE

Bibliothèque de Genève

MS Comites Latentes 38 : p. 210n506

MS fr. 5 : p. 116-117

MS fr. 187 : p. 22n32, 99, 182, **340-342**, 346 et 355 (cat. 12, p. 50-52)

MS fr. 189 : p. 22n32, 156, **175-184**, 212 et 285 ; ill. 44 (cat. 13, p. 53-57)

MS lat. 33 : p. 128n292 et 129n294

JENA

Thüringer Universitäts und Landesbibliothek

MS El. f o 1 : p. 331

LA HAYE

Koninklijke Bibliotheek

MS 74 G 22 : p. 215n524

MS 74 G 28 : p. 49n111, 179n431, 191, 210, 264, 364, 378 et 383n961

MS 74 G 37 et G 37a : p. 90, 95, 147n350, 204, 205n489, 255, 302, 322n801, 326n809-810, 327 et 332

LE MANS

Bibliothèque municipale

MS 223 : p. 34, 46n107, 125n284, 133, 142 et 145 ; ill. 37

LILLE

Musée des Beaux-arts

MS Inv. OA 203 : p. 77 et 326n810

LISBONNE

Biblioteca Nacional de Portugal

Ms il. 134 et 135 : p. 428n1051

Museu Calouste Gulbenkian

Inv. n° M. 2A et 2B : p. 330n822

MS L.A. 135 : p. 21n28, 63, 66, 70, 72-74, **82-96**, 109n237, 118, 131, 134, 136, 137n318, 151, 232, 238, 264n662 et 427n1049 ; ill. 21-24 et 31 (cat. 14, p. 58-63)

LONDRES

British Library

MS Add. 28785 : p. 33, 36 et 55n81

MS Add. 35312 : p. 143n339

MS Add. 39658 : p. 226-227

MS Egerton 1070 : p. 388
MS Harley 2863 : p. 359
MS Harley 4329 : p. 203n484
MS Harley 5764 : p. 21n28, 44, 56, **57-63**, 135-136, 256 et 426 ; ill. 9 et 13 (cat. 15, p. 64-66)
MS Harley 5781 : p. 125n284
MS Sloane 3049 : p. 21n28, **115-117**, 136 et 155 (cat. 16, p. 67-69)
MS Yates Thompson 3 : p. 54n118, 80n181, 139n329 et 201
British Museum
Inv. 1855,0811.1 : p. 254n627

LYON

Bibliothèque municipale
MS 517 : p. 146n347
MS 5153 : p. 54n117
MS 6022 : p. 35n62

MADRID

Biblioteca nacional de España
MS Vitr/25/3 : p. 21n28, **63-81**, 109n237, 191n458, 194n467, 232, 325n807, 364n920 et 428n1053 (cat. 17, p. 70-74)
MS Vitr/24/5 : p. 194n467

MALIBU

Getty Museum
MS Ludwig XI 10 : p. 35, 51 et 116
MS 6 : p. 371-372, 386, 371n936, 383n960 et 386n964
MS 7 : p. 90, 95, 147n350, 202, 204, 205n489, 255, 302, 322n801, 326n809-810, 327 et 332
MS 21 : p. 363n918
MS 79b : p. 387n966

MOSCOU

Musée Historique
MS 3688 : p. 238 et 256n638

MONTPELLIER

Musée languedocien, collections de la Société archéologique de Montpellier
MS 2 : p. 22n32, **200-206** et 367 (cat. 18, p. 75-78)

MUNICH

Bayerische Staatsbibliothek
MS Cod. Icon. 414 : p. 320-321
Ms Cod. Gall. 6 : p. 18, 62-63, 161, 203, 227, 264, 266n665, 310n778 et 345 ; ill. 16 et 41
MS Cod. Gall. 38 : p. 54-56

NANTES

Bibliothèque municipale
MS 3072 : p. 125n284

NEW HAVEN

Yale University, Beinecke Library
MS 425 : p. 22n32, **96**, **p. 228-271**, 357, 373, 381, 389, 398 et 430 ; ill. 52 (cat. 19, p. 79-85)
MS 662 : p. 50, 109n238, 179n431, 186n443, 203n484, 210n509, 222, 232, 256, 363n917, 364n921-922 et 383n961 ; ill. 8

NEW-YORK

Binghamton University : p. 372
MoMA, Cloisters
MS 54.1.1 : p. 80
Robert Lehmann Collection
MS 1975.1.2466 : p. 333n829

MS 1975.1.2475 : p. 142n338
New-York Public Library
MA 113 : p. 389n975
MA 150 : p. 389n975
Pierpont Morgan Library
MS Glazier 1 : p. 153
MS Morgan 12 : p. 210n508
MS Morgan 41 : 22n32, **175-184**, 171n410 et 300n759 (cat. 20, p. 86-90)
MS Morgan 96 : p. 66, 83, 231, 257n640 et 286n721
MS Morgan 146 : p. 125n284
MS Morgan 199 : p. 55n118
MS Morgan 222 : p. 163n384
MS Morgan 250 : p. 238n578
MS Morgan 346 : p. 254n627
MS Morgan 366 : p. 76n162, p. 83, 231, 364n921 et 389n973
MS Morgan 495 : p. 230n554
MS Morgan 677 : p. 325, 382n958 et 389n975
MS Morgan 834 : p. 48-49, 55-56, 109, 134, 137, 172, 178-179, 188-190, 194, 209-211, 214, 216, 218, 239, 242, 255, 285, 295-297, 306, 358, 363, 365, 383, 390 et 415
MS Morgan 945 : p. 143n340
MS Morgan 1001 : p. 74n156

OXFORD

Bodleian Library
MS Add. A. 185 : p. 33n57, 35, 46, 51, 116n257 et 201
MS Rawl. liturg. f.9 : p. 426n1047

PARIS

Bibliothèque de l'Arsenal
Ms 416 : p. 215
MS 417 : p. 360, 387 et 389
MS 434 : p. 296-297
Ms 438 : p. 302n760
MS 561 : p. 325n805
MS 3059 : p. 340n851
MS 5062 : p. 274n680
MS 5104 : p. 157-161
Bibliothèque de la chambre des députés
MS 1265 : p. 163n384
Bibliothèque Mazarine
MS 461 : p. 165
MS 473 : p. 89n198, 191n458, 203n484 et 255n631-632
MS 506 : p. 352n882
Bibliothèque nationale de France
Ancienne collection de la Société des Manuscrits des Assureurs Français (S.M.A.F.), cote Ms 80-11 : p. 157-158 et 425
Clairambault 1242 : p. 111
Français 42-43 : p. 128n293
Français 50 : p. 409n1023
Français 55-57 : p. 239-240, 286, 296, 311, 360 et 411
Français 102 : 22n32, **175-184** et 300n759 ; ill. 43 (cat. 21, p. 91-95)
Français 111 : p. 428n1051
Français 166 : p. 34
Français 227 : p. 21n27-28, **24-29**, 81, 94, 97, 99, 100, 145, 155, 289 et 416 ; ill. 1 (cat. 22, p. 96-99)
Français 300 : p. 21n32, **409-411** et 410n1025 (cat. 23, p. 100-102)
Français 247 : p. 186n444, 246, 260, 265-266, 288n726, 297, 310, 322, 345, 357, 359 et 377
Français 316 : p. 274n680 et 281n705
Français 364 : p. 298n755
Français 273-274 : p. 266n665 et 377

Français 407 : p. 22n32-33, 164-165, 167, 170-171, 173, 201, 202n480, 355, **373-376**, 378 et 418-419 ; ill. 73 et 75 (cat. 24, p. 103-105)
 Français 408 : p. 173 et 373
 Français 409 : p. 274n680 et 281n705
 Français 611 : p. 280
 Français 809 : p. 44n98
 Français 958 : p. 126, 128, 129n294 et 130n298
 Français 992 : p. 237, 270-271, 296 et 316 ; ill. 62
 Français 1098 : p. 161-162 ; ill 40
 Français 1216 : p. 157-162
 Français 1847 : p. 26n42 et 312n783
 Français 2652-2654 : p. 274n680 et 281n705
 Français 2905 : p. 21n28 et **110-113** (cat. 25, p. 106-109)
 Français 4985 : p. 179n430, 263 et 345n860
 Français 5056 : p. 158
 Français 5594 : p. 274n680, 274n682 et 281n705
 Français 5718 : p. 347 et 427n1051
 Français 5745 : p. 21n28 et **110-113** (cat. 26, p. 109-111)
 Français 10141 : p. 22n32, **351-354**, 358, 374 et 419 (cat. 27, p. 111-112)
 Français 12254 : p. 34, 44, 125 et 126n285
 Français 14397 : p. 128-129
 Français 19093 : p. 254n627
 Français 20071 : p. 62, 245n597, 268n668, 285n720 et 417n1035 ; ill. 17 et 53
 Français 22500 : p. 86n196
 Français 23084 : p. 86n196 et 256n637
 Français 24381 : p. 21n28, **97-100** et 340n851 (cat. 28, p. 113-115)
 Latin 850 : p. 230n554
 Latin 886 : p. 230n554
 Latin 873 : p. 74n156, 86n196 et 427n1051
 Latin 920 : p. 20, 22n32, 77n166, 90, 172, 173n411, 221, 272, 279, 280n701, 283, 286n721, 285-286, **288-339**, 312n783, 355, 357, 364n920, 365-366, 370, 373-374, 381, et 419-420 ; ill. 54, 58-59, 61 et 63-66 (cat. 29, p. 116-123)
 Latin 1159 : p. 128n292 et 129
 Latin 1160 : p. 312
 Latin 1176 : p. 80n181
 Latin 1179 : p. 21n30, **392-400**, 401, 411, 415 et 421-422 (cat. 30, p. 124-129)
 Latin 1202 : p. 257n640, 286n721 et 364n922
 Latin 1369 : p. 128n292
 Latin 1370 : p. 331n825
 Latin 1405 : p. 21n28, **30-56**, 57-58, 84, 86, 131, 134, 142, 145, 179, 210, 415, 417 et 425
 Latin 1417 : p. 189, 203, 222 et 235
 Latin 4915 : p. 32-34, 42n92, 44, 46, 51, 62, 116, 257, 276n688, 425 et 426n1044
 Latin 8408 : p. 22n32 et **218-219** (cat. 32, p. 134-135)
 Latin 9474 : p. 264 et 386-387
 Latin 10532 : p. 371
 Latin 13305 : p. 156n372, 222n542, 238, 325n806, 364n920 et 922
 Latin 17332 : p. 232
 N.a.f. 4811 : p. 427n1051
 N.a.f. 16428 : p. 142n338
 N.a.f. 21013 : p. 246, 260, 265n663-664, 288n726, 297, 310n779 et 377
 N.a.l. 588 : p. 128n292
 N.a.l. 3179 : p. 44 et 426
 N.a.l. 3187 : p. 214, 216, 246n599, 264n662, 265, 297 et 322
 N.a.l. 3191 : p. 388
 N.a.l. 3200 : p. 22n32, **183-186**, 203, 213n514, 234 et 300n759 (cat. 33, p. 136-139)
 N.a.l. 3203 : p. 109, 135, 190, 196, 203n484, 363n917-918 et 364n921-922
 N.a.l. 3211 : p. 34, 62, 73n155, 77n164, 79, 144n342-343, 197, 212, 222, 255, 258, 306 et 417 ; ill. 15
 N.a.l. 3244 : p. **37-39**, 50-51 ; 54, 73-75, 79 et 417 ; ill. 7
 N.a.l. 4811 : p. 427n1051
 Rothschild 2488 : p. 112n245

Rothschild 2530 : p. 93n206
Rothschild 2534 : p. 42n93 et 80n74
Smith-Lesouëf 30 : p. 43n96 et 144n342
Bibliothèque Sainte-Geneviève
MS 1129 : p. 163n384
MS 1277 : p. 128n292
MS 2694 : p. 44n100
MS 2705 : p. 383n960
Musée Jacquemart André
Ms 2 : p. 54n118 et 257n640
Musée du Louvre, département des Arts graphiques
Inv. RF 1475 à 1556 : p. 254n627
Inv. RF 4143 : p. 236 et 322n801
Inv. RF 5271 : p. 180n432 et 236
Inv. RF 28943 : p. 264n662
Inv. RF 29493 : p. 263
Inv. RF 29494 : p. 263 et 266n665

PHILADELPHIE

Barnes Fondation
BF 795 : p. 364n922
University of Pennsylvania, Lawrence J. Schoenberg
MS collection ljs 017 : p. 86n196

POITIERS

Bibliothèque municipale
MS 30 : p. 42n91 et n95
MS 55 : p. 364n921
MS 1097 : p. 74n156

PRINCETON

University Library
MS Garrett 40 : p. 21n28, **120-152** et 416-417 ; ill. 29-30 et 32-33 (cat. 34, p. 140-147)
MS Garrett 55 : p. 328-331

REIMS

Bibliothèque municipale
Ms 235 : p. 21n32, **401-402** et 404-406 (cat. 35, p. 148-150)

RENNES

Bibliothèque municipale
MS 2054 : p. 36n70

ROUEN

Bibliothèque municipale
Ms 1436 : p. 428n1051
Ms 3027 : p. 333n829
Musée des Beaux-Arts
AG 975.58.40 (Donation Baderou) : p. 426

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

Bibliothèque municipale
MS R.60732 : p. 331n825

SAINT-PETERSBOURG

Biblioteka Akademii nauk (Bibliothèque de l'Académie des sciences)
MS 0.104 (XXJ/LVII) : p. 22n32, 173, 196n470, **206-216**, 221, 227, 270, 285, 364n921, 373, 384 et 419
(cat. 36, p. 151-155)
Bibliothèque nationale de Russie
MS Fr. Fv XV 6 : p. 226-227
MS Rasn. Q. v. I, 9 : p. 147

SAN MARINO (Cal.)

Bibliothèque de la Huntington

HM 1100 : p. 54n118

HM 1143 : p. 21n28, 22n32, 75n158, **101-108**, **187-192**, 194-196, 198-199, 201-202, 213n515, 214-215, 218, 239, 264n662, 300n759, 302, 381-382 et 417 ; ill. 45(cat. 37, p. 156-160)

HM 1163 : p. 60-61, 156n372, 189, 190n455, 191n458, 196n470, 203n484, 246, 256, 257n639, 363n918 et 426 ; ill. 14

SHEFFIELD

Ruskin Gallery

R. 3548 : p. 49, 75n158, 194n467, 203n484, 255n632, 364n921 et 365

SUISSE

Utopia, Armarium codicum bibliophilorum (bibliothèque virtuelle hébergée par *e-codices*)

Cod. 105 : p. 42

SYRACUSE

Biblioteca Alagoniana

MS Prez X : p. 325n805

TOURS

Bibliothèque municipale

MS 147-148 : p. 21n32, 398, 402, **407-410** et 421-422 (cat. 38-39, p. 161-167)

MS 190 : p. 21n32 et 411

MS 191 : p. 21n32, **402-404** et 411 (cat. 40, p. 168-170)

MS 194 : p. 21n28, **113-116** et 136 (cat. 41, p. 171-173)

MS 1850 : p. 257-258

MS 2285 : p. 22n32, 326n810, **355-360**, 366, 374, 377, 378n948 et 419-420 (cat. 42, p. 174-179)

Rés. 7599 : p. 21n32, **404-406** et 411 (cat. 43, p. 180-183)

TROYES

Médiathèque de l'Agglomération Troyenne

MS 3901 : p. 313, 382n958 et 389

TURIN

Biblioteca Nazionale

MS K. IV. 29 : p. 142n338

VATICAN

Bibliothèque apostolique vaticane

MS Lat. 1898 : p. 274n680 et 281n705

VIENNE

Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB)

MS Cod. 1929 : p.

MS Cod. 2538 : p. 274n680 et 281n705

MS Cod. 2577 : p. 22n32, **273-288**, (cat. 44, p. 184-187)

MS Series nova 13247 : p. 102-103

WADDESDON MANOR

MS 21 : p. 388n971

WASHINGTON

The Library of Congress

Ms 57 : p. 383n960

WOLFENBÜTTEL

Herzog August Bibliothek

MS Cod. Guelf. Blankenburg 137 : p. 99n221-222, 339, 340n848, 344-345, 346n863, 348 et 370 ; ill. 72

Londres :

Christie's

- 11 juillet 1974, lot 15 : p. 126n284
- *Illuminated Manuscripts, Early and Valuable Books*, 22 juin 1988, lot 206 (*Heures dites de Marie Stuart*, collection privée) : Voir la vente ci-dessous du 6 juillet 2011, lot 16
- 28 juin 1995, lot 17 : p. 43n95
- 2 juin 1999, lot 27 : p. 210n505
- *The Arcana Collection : Exceptional Illuminated Manuscripts, Part III*, 6 juillet 2011, lot 16 (*Heures dites de Marie Stuart*) : p. 21n28 **30-56**, 57-59, 84, 86, 131, 134, 142, 145, 179, 210, 256n638, 257n639, 264n662, 383n961, 415, 417, 425 et 426n1044 ; ill. 2-4, 6 et 10 (cat. 5, p. 23-28)
- *Œuvres Médiévales provenant de la Collection Marquet de Vasselot*, 16 novembre 2011 : p. 37n75
- 8 décembre 2015, lot 28 : p. 210n505
- 13 juin 2016, lot 114 : p. 428n1051

Ellis et Elvey's

- *Ellis et Elvey's Catalogue of Ancient and Modern Books and Manuscripts*, 1890

Librairie Maggs Bros Ltd.

- *European Bulletin N° 15. Illuminated Manuscripts Miniatures and Single Leaves*, 1990, lot 11 : p. **406-407** (cat. 8, p. 36-38)
- *Catalogue 1262 : Illuminated Leaves and Historical Documents, Christmas*, 1998, lot 33 : p. 391n979
- *Illuminations*, catalogue 1298, 2001, lot 41 : p. 93n205

Librairie Bernard Quaritch

- Vente Payne and Foss, 1881, lot 142
- 15 juillet 1925 : p. 120

Sotheby's

- *Catalogue of a Magnificent Collection of Manuscripts Formed by a Gentleman of Consummate Taste and Judgment, Which Will Be Sold by Auction by Messrs*, 7 juin 1876, lot 476 : p.
- *Catalogue of a Selected Portion of the Library of the Late Gregory Lewis Way Comprising Rare Old English Poetry*, 1^{er} Juillet 1881
- *Catalogue of Ninety-One Manuscripts on Vellum, Illuminated by English (Anglo-Saxon), Byzantine, French, Flemish, Dutch, Burgundian, German, Italian, and Spanish Artists of the VIIIth to the XVIIth Century, chiefly from the Famous Hamilton Collection, and lately in the Possession of the Royal Museum of Berlin*, 23 mai 1889, lot 30 : p. 120n270
- *Catalogue of Twenty-Eight Illuminated Manuscripts and Two Illuminated Printed Books, the Property of Henry Yates Thompson*, 3 juin 1919, lot 8 : p. 120n272
- *Catalogue of Superb Illuminations from the Collection of the Late John, Lord Northwick (the Second and Final Portion), the Property of a Gentleman, and of Important Illuminated Manuscripts Sold by Order of Miss Seymour's Trustee ; and from Other Sources*, 21 mai 1928, lot 31
- 15-18 avril 1929, lot 749 : p. 126n284
- *Western Manuscripts and Miniatures*, 13 juillet 1977, lot 72 : p. 42n92
- *Western Illuminated Manuscripts*, 18 mai 1981, lot 1 : p. 391n980
- *Western Illuminated Manuscripts*, 8 décembre 1981, lot 114 : p. 391n980
- *Catalogue of Twenty Western Illuminated Manuscripts from the Fifth to the Fifteenth Century from the Library at Donauesschingen*, 21 juin 1982, lot 19 : p. 390n977
- *Western Manuscripts and Miniatures*, 20 juin 1989, lot 12 : p. 210n505
- *Western Manuscripts and Miniatures*, 20 juin 1989, lot 60 (*Livre d'heures à l'usage de Tours*) : p.22n31 et **406-407** (cat. 8, p. 36-38)
- *Western Manuscripts and Miniatures*, 29 novembre 1990, lot 144 : p. 239n581
- *Western Manuscripts and Miniatures*, 18 juin 1991, lot 145 : p. 44n100
- *Western Manuscripts and Miniatures*, 17 décembre 1991, lot 79 : p. 93n205
- 6 juillet 2000, lot 20 : p. 210n505
- 6 juillet 2000, lot 79 : p. 312n783
- 6 juillet 2006, lot 50 : p. 428n1051

¹⁰⁵⁶ Certains manuscrits ne renvoient pas à une page de texte mais sont ici relevés car ils sont mentionnés dans le catalogue des notices.

- *Western Manuscripts and Miniatures*, 5 juillet 2011, lot 5 : p. 93n205
- *Western and Oriental Manuscripts*, 6 décembre 2011, lot 25 : p. 372n940
- *Western Manuscripts & Miniatures*, 2 juillet 2013, lots 8 à 15 : p. 208 et 227
- *Western Manuscripts & Miniatures*, 2 juillet 2013, lots 16 (Trois feuillets de *L'Estrif de Fortune et de Vertu*) : p. 22n32, **224-227** (cat.9, p. 39-40)

New-York :

American Art Association / Anderson Galleries

- *The Cortlandt F. Bishop collection of postage stamps, sold by order of executors*, 25 avril 1938, part 1-3, lot 1429

Anderson Auction Company

- *Catalogue of the Library of Robert Hoe of New York. Illuminated Manuscripts, Incunabula, Historical Bindings, Early English Literature, Rare Americana, French Illustrated books, Eighteenth Century English Authors, Autographs, Manuscripts, etc.*, 24 avril 1911, Part I, A to K, lot 2155
- *Catalogue of the Library of Robert Hoe of New York. Illuminated Manuscripts, Incunabula, Historical Bindings, Early English Literature, Rare Americana, French Illustrated books, Eighteenth Century English Authors, Autographs, Manuscripts, etc.*, 15 janvier 1912, Part II, L to Z, lot 2458 : p. 82n184 (voir Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, MS L.A. 135)
- 18 novembre 1918, lot 573 A

Grolier Club

- *Catalogue of an Exhibition of Illuminated and Painted Manuscripts Together With a Few Early Printed Books With Illuminations ...*, Avril 1892, lot 19

Georges H. Richmond

- *A Check-List of the Library of Mr. Marshall C. Lefferts*, 1901

Sotheby's

- *Old Master Paintings Part I*, 5 juillet 2000, lot 79 : p. 312n783

Sam Fogg

- *Illuminated manuscripts : an exhibition at the Blumka Gallery from January 27 to February 12, 1999, catalogue 20*, 1999, lot 20 : p. 191n458
- *Ibid.*, lot 22 : p. 239n581

Paris :

Ambroise Firmin-Didot

- *Catalogue illustré des livres précieux manuscrits et imprimés de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot*, 26 mai 1879, lot 17 : p. 233n564
- *Catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot*, 11-16 juin 1883, lot 29 (voir New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms 425)

Gogué (Jean-Baptiste) et Née de la Rochelle (François), à l'hôtel Aguesseau

- *Catalogue des livres imprimés et manuscrits de la bibliothèque de Feu Monseigneur d'Aguesseau, Doyen du Conseil*, 14 février 1785, lot 2141

Galerie Petit

- *Beaux manuscrits français, flamand et italiens des XIVe et XVe siècles, incunables, riches reliures des XVe et XVIe siècles ... provenant de la collection Engel-Gros*, 2 juin 1921, lot 3 : p. 82n184 (voir Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, MS L.A. 135)

Hôtel Drouot

- *Catalogue de manuscrits très précieux du XIIIe au XVIIIe siècle ... composant la collection de Madame la Duchesse de B*** [Berry]*, 22 mars 1864, lot 10
- *Ancienne collection Maurice Loncle : dessins, aquarelles, estampes, tableaux ... livres anciens et modernes ...*, 22 novembre 1977 (Heures Bureau) : p. 332n827
- *Livres anciens et modernes*, 6 février 1990, lot 21 (*Livre d'heures à l'usage de Paris*) : p. 22n32, **197-199**, 201 et 202n480 ; ill. 51 (cat. 6, p. 29-31)

Librairie A. Bachelin

- Juin 1869

Librairie A. Claudin

- *Catalogue des livres rares, curieux et singuliers en tous genres, bien conditionnés et des manuscrits anciens (du Xe au XVIIIe siècle) composant la bibliothèque de M. Victor Luzarche*, Paris : A. Claudin, 9 mars 1868 et jours suivants

Librairie Théophile Belin

- Paris, 28 Juin 1896, lot 34 : p. 120n271

Librairie P. Gandouin

- *Catalogue des manuscrits trouvés après le décès de Madame la Princesse [Anne de Bavière], dans son château royal d'Anet, novembre 1724*

Librairie Lardanchet

- 1958, catalogue 51, lot 4470
- 1965, cat. 58, lot 112 : p. 364n921
- 1967, cat. 60, lot 103 : p. 364n921
- 1999, lot 31

Librairie L. Potier

- *Livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, composant la bibliothèque de M. Chedeau de Saumur, 1865, lot 39*

Millon et associés

- *Manuscrits, Livres anciens et modernes, 25 juin 2011, lot 24 (Heures dites de sainte Catherine aux paons) : p. 135, 75n158, 364n921-922 et 426*

Rotthalmünster / Ramsen :

Tenschert

- catalogue XXXI, 1993, lot 73 et catalogue XXXVI, 1996, lot 62 (*Heures dites de Christophe (?) de Champagne*) : p. 20n25, 22n32, 164, 171-172, 308, 355, 357-359, 372, 374-376, **377-391** et 420 ; ill. 57, 74, 76-77 et 79 (cat. 4, p. 18-22)
- catalogue LXXI, 2014, t. II (*Heures dites de Marie Stuart, collection privée*) : Voir la vente Londres, Christie's, 6 juillet 2011, lot 16

Stalden

Librairie Jörn Gunther Rare Books AG

- 2011, Brochure 12, lot 15 (*Heures dites d'Éléonore de Habsbourg*) : p. 22n32, 172, **192-196**, 197-199, 201-203, 211,218, 300n759, 308, 364n921, 366, 367n925, 377, 381 et 389 ; ill. 46-50 et 55-56 (cat. 7, p. 32-35)
- 2011, Brochure 12, lot 18 (*Heures dites de Christophe (?) de Champagne*) : p. 20n25, 22n32, 164, 171-172, 308, 355, 357-359, 372, 374-376, **377-391** et 420 ; ill. 57, 74, 76-77 et 79 (cat. 4, p. 18-22)

Vendeur non identifié :

- 27 février 1873, lot 18 (*Heures de Jehan Boudet ; voir Tours, BM, Ms 2285*) : p. 355n893
- Vente Henri Bordes de Bordeaux, *Catalogue de livres rares et précieux provenant du cabinet d'un amateur*, 21-22 mars 1902
- New-York, vente John E. KERR, *Catalogue of Manuscripts, Early Printed Books and General Works on Medieval Romance Literature*, 1903, lot 8

Liste des cotes d'inventaires d'œuvres d'art

Albrecht Dürer, *Autoportrait*, Munich, Alte Pinakothek, inv. 537, 1500 : p. 323

Fra Angelico (et atelier ?), *Annonciation*, Madrid, Musée du Prado, P00015, vers 1425-1428 (?) : p. 242-244 et 430

- *La Mise au tombeau*, prédelle du retable majeur de San Marco, vers 1440-1442, Munich, Alte Pinakothek, WAF 38a : p. 241n588
- *Saint Nicolas sauve trois innocents condamnés à mort*, panneau de droite de la prédelle du « retable Guidalotti », vers 1437, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. n° 96 : p. 243n593

Hans Memling, *Christ bénissant*, Boston, Museum of Fine Arts, legs de William A. Coolidge, M.1974.17.P, 1481 : p. 322

- *Christ bénissant*, collection privée, New-York, Sotheby's, *Important Old Master Paintings and Sculpture*, 31 janvier – 1^{er} février 2013, lot 10 : p. 322
- *Christ bénissant*, Los Angeles (Pasadena), Norton Simon Museum, don de Norton Simon, M.1974.17.P, vers 1478 : p. 243n593

Jan van Eyck, *La Vierge du chancelier Rolin*, Paris, musée du Louvre, inv.1271, vers 1432-1434 : p. 138n324, 139 et 147

- Jan van Eyck (?), *Crucifixion et Jugement dernier*, New-York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1933, 33.92ab, vers 1430-1450 : p. 138
 - (suiveur de), *Saint Christophe*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20664, après 1470 : p. 144n343
- Jean Fouquet, *Autoportrait*, médaillon de cuivre, émail bleu sombre et camaïeu d'or, Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 56, vers 1452-1455 : p. 209 et 323
- *Étienne Chevalier présenté par saint Étienne*, volet gauche du *Diptyque de Melun*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 1617, vers 1452-1460 : p. 75, 209n503 et 335 ; ill. 68
 - *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, volet droit du *Diptyque de Melun*, panneau de bois conservé à Anvers, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Inv.13, vers 1452-1460 : p. 75, 79, 94, 118, 134, 137, 159, 209n503, 325 et 358-359
 - *Pietà*, Nouans-les-Fontaines (Indre-et-Loire), église paroissiale Saint-Martin : p. 189, 331, 335, 357-358, 399, 400n1004, 415 et 422
 - *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins*, Paris, Musée du Louvre, département des peintures, Inv. 9619 : p. 334-335 et 337
 - *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins*, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 4367, dessin préparatoire, vers 1460-1465 : p. 334n834
 - *Portrait d'homme au chapeau*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, cabinet des dessins, Inv. n° 3895, vers 1475 (?) : p. 338-339, 347 et 354
 - *Portrait du bouffon Gonella (?)*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. 1840, (vers 1440 ?) : p. 337
 - *Portrait d'un légat du pape*, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 49.38, vers 1450 ou 1460 : p. 334n834
- Jean Poyer, *Retable du Liget*, Loches, collection municipale, panneau central de la *Crucifixion*, vers 1485 : p. 264n662 et 377
- (et/ou un suiveur), *Triptyque de la Madeleine*, Censeau (Jura), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vers 1500-1505
- Les Cerfs ailés*, Rouen, musée départemental des Antiquités, Inv. 1854, entre 1453 et 1461, Pays-Bas du Sud ou Nord de la France (?) : p. 118n264
- Maître de Dreux Budé, *Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris, Musée du Louvre, commencé en février 1449 - vers 1455 : p. 142n336 et n338
- Maître de Dreux Budé (André d'Ypres ?), *Triptyque de la Crucifixion* (panneau central), Los Angeles, J.P. Getty Museum, inv. 79.PB.177, avant 1450 : p. 142n336
- Maître de la Rédemption du Prado (Vrancke van der Stockt ?), *Crucifixion*, 1455-1460, Madrid, Musée du Prado, PO1888 : p. 38n78
- Marcellus Coffermans, *Mise en Croix*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Inv. 2681 : p. 80n178
- *Mise en Croix*, Londres, Sotheby's, 15 avril 1999, lot 27 : p. 80n178
- Panneau aux armes de Pierre et Anne de Beaujeu*, Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu, Inv. 95.112.1, Legs de Veauce (1995), Bas-relief, bois polychrome et doré, entre 1488 et 1503 : p. 289n727
- Peintre flamand, *Crucifixion*, Madrid, Museo del Prado, legs Bloch n.31, inv.2.663, vers 1475-1485 : p. 142n336
- Peintre flamand, entourage de Rogier van der Weyden, *Descente de Croix*, Munich, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1398, 3^{ème} quart du XVe siècle : p. 142n338
- Peintre flamand, entourage de Rogier van der Weyden, *La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissant à Jeanne de France, duchesse de Bourbon*, milieu du XV^e siècle, Chantilly, Musée Condé. Donation sous réserve d'usufruit : Henri d'Orléans duc d'Aumale, Inv. PE 107 et 108 : p. 140 et 142n338 ; ill. 35
- Peintre flamand (suiveur de Rogier van der Weyden ?), *Crucifixion*, Madrid, Museo del Prado, inv.1886, huile sur panneau, premier quart du XVI^e siècle : p. 142n338 et 143n339
- Rogier van der Weyden, *Crucifixion*, Philadelphie, Museum of Art, The John G. Johnson Collection 1917, inv.335-336, vers 1463-1464 : p. 142n336
- *L'autel du Saint-Sacrement* ou *Retable dit des Sept sacrements*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, vers 1440-1445 : p. 142n334
 - *Retable Lamberti* (détail de la *Crucifixion*), Lüneburg, église Saint-Nicolas, vers 1447 : p. 142n336
 - *Triptyque Abegg*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv.14.2.63, vers 1439-1445 : p. 142n336
 - *Triptyque de la Crucifixion*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv.901, vers 1439-1445 : p. 142n333
- Vierge en pâmoison*, huile sur panneau, Louvain, M Collectie, inv. s/85/w, vers 1441-1443 : p. 142n338
- Vierge en pâmoison*, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, sculpture en noyer, Inv. V. 223 : p. 142n338

