

Louisa LEBLANC

Le manuscrit de Ravenne :
Étude d'un livre d'heures et de son parcours à travers l'Europe
du XV^{ème} siècle à nos jours.

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception

sous la direction de Mme Laurence RIVIÈRE-CIAVALDINI

Année universitaire 2008-2009

Louisa LEBLANC

Le manuscrit de Ravenne :
Étude d'un livre d'heures et de son parcours à travers l'Europe
du XV^{ème} siècle à nos jours.

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Laurence RIVIÈRE-CIAVALDINI

Année universitaire 2008-2009

« Cherchons comme cherchent ceux qui doivent trouver et trouvons comme trouvent ceux qui doivent chercher encore. Car il est écrit : celui qui est arrivé au terme ne fait que commencer. »

Saint Augustin, *De l'ordre*.

Remerciements

En préambule, je souhaite adresser ici tous mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont ainsi contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie chaleureusement Laurence Rivière-Ciavaldini, directeur de ce mémoire, pour l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer, pour ses conseils avisés et son écoute. Merci également de m'avoir laissée autonome tout en sachant m'aiguiller lorsque j'en avais besoin, et surtout de m'avoir transmis cet intérêt pour la recherche sur les manuscrits médiévaux. Soyez sûre que nos échanges m'ont beaucoup apporté.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à Claudia Giuliani, conservatrice au département des fonds anciens à la bibliothèque Classense de Ravenne, pour sa bienveillance et la sympathie qu'elle a manifesté à l'égard de mon travail. Merci de m'avoir permis d'être au plus près de mon objet d'étude. Je remercie également tout le personnel du département des fonds anciens pour leur accueil, leur disponibilité et leur gentillesse, et parfois leur assistance dans mes recherches. À ce titre, je me permets d'adresser un remerciement spécial à Floriana Amicucci, qui m'a aidée et permis de rester en contact avec la Classense à mon retour en France.

Merci à mes amis et collègues italiens pour ces mois exceptionnels que vous m'avez permis de vivre à Ravenne et Bologne, ainsi qu'à toutes les rencontres cosmopolites que j'ai pu faire durant l'année d'échange d'Erasmus dont j'ai eu la chance de bénéficier.

Merci à tous mes amis de Grenoble et d'ailleurs, pour leur soutien et pour nos craquages mutuels durant cette grande aventure du mémoire que nous avons partagée cette

année, pour nos moments de détente et nos parties de poker. Je leur souhaite bonne continuation à tous dans leurs travaux.

Enfin, j'adresse un immense merci à ma famille pour leur confiance et leur soutien inconditionnel dans mes choix et dans ce que j'entreprends.

Sommaire

PARTIE 1

ÉTUDE CODICOLOGIQUE DES HEURES DE RAVENNE.....	12
CHAPITRE 1 – DESCRIPTION MATERIELLE.....	13
Aspect et état de conservation.....	13
Support et encres.....	14
Écriture	14
CHAPITRE 2 – ORGANISATION DU VOLUME ET MISE EN PAGE.....	15
Pages de garde	15
Composition du volume.....	15
Numérotation et signatures	17
Organisation de la page	18
CHAPITRE 3 – DECORATION DU TEXTE ET DE LA PAGE.....	19
Décorations marginales	19
Initiales et éléments secondaires	20

PARTIE 2

CONTENU TEXTUEL.....	23
CHAPITRE 4 – PRESENTATION GENERALE : LES TEXTES DANS LES LIVRES D'HEURES.	24
La liturgie des heures et les livres d'heures.....	24
Le calendrier	27
Les péripécopes des Évangiles	31
Les prières à la Vierge : Obsecro Te et O Intemerata.....	32
Les heures de la Croix et les heures du Saint-Esprit.....	32
La messe votive de la Vierge.....	33
Les heures de la Vierge	34
Les psaumes pénitentiels et les litanies.....	36
L'Office des morts.....	37
Les suffrages aux saints.....	39
CHAPITRE 5 – ÉTUDE DES TEXTES DANS LES HEURES DE RAVENNE.	41
Le calendrier	41
Les heures de la Croix et les heures du Saint-Esprit.....	47
Les heures de la Vierge	47
La litanie des saints	48
L'Office des morts.....	49
Les prières à la Vierge.....	49
Les suffrages aux saints.....	50

PARTIE 3

DECORATION : LES ELEMENTS FIGURATIFS.....	51
CHAPITRE 6 – LES INITIALES HISTORIEES	52
Présentation	52
Description	54
Culte et symbolique des saints.....	58
CHAPITRE 7 – LES MINIATURES PLEINE-PAGE	62
Présentation	63

Description 64	
Analyse iconographique et comparaisons.....	76
CHAPITRE 8 – PROPOSITION DE RAPPROCHEMENT AVEC DEUX MANUSCRITS	90
Le manuscrit de Berkeley : UCB 30.....	90
Le manuscrit de Londres : Lewis E 106.	91
PARTIE 4	
HISTOIRE.....	93
CHAPITRE 9 – CONTEXTE HISTORIQUE	94
La culture à la cour de Bourgogne	94
Les ateliers et la production de manuscrits à Bruges.....	101
Bruges : ville-marché, ville-vitrine.....	107
L'activité de Guillaume Vrelant	112
CHAPITRE 10 – L'HISTOIRE DES HEURES DE RAVENNE, UNE TENTATIVE DE RECONSTITUTION.....	117
La marque d'appartenance	118
Pietro Canetti et son rôle dans la bibliothèque	119
La bibliothèque et les Heures de Ravenne après la révolution	123

Introduction

Ce mémoire de maîtrise a pour objectif la présentation d'un manuscrit la plus exhaustive possible. Il s'agit d'une tentative de retracer le parcours *a priori* mystérieux de cette œuvre et de la rattacher à un lieu, une période, et enfin à un groupe de manuscrits. Afin d'y parvenir, ce travail sera composé d'une notice de manuscrit, (suivant les directives de l'Institut de Recherche en Histoire des Textes¹) mais ne s'y limitera pas : cette dernière sera suivie et enrichie de développements critiques sur le contenu, le style et l'histoire de l'œuvre.

Le manuscrit en question, un livre d'heures daté du troisième quart du XV^{ème} siècle, se trouve avoir été peu étudié auparavant, ce qui induit un double enjeu : en plus du travail de recherche conséquent, il nous faudra produire une critique développée mais qui, par ailleurs, se devra de rester la plus objective possible.

Le choix d'un tel objet d'étude est motivé par plusieurs éléments. Tout d'abord, les manuscrits médiévaux sont des témoins de cette époque, qui ont traversé le temps, malgré ses injures et éventuellement celles de l'histoire, jusqu'à notre époque. En cela, ils sont de véritables objets archéologiques, capables de transmettre des informations importantes sur le passé².

L'importance quantitative des livres d'Heures, et, à l'intérieur de ceux-ci, des miniatures et des éléments décoratifs, a été déterminante pour le choix du type de livre à étudier, s'agissant d'un mémoire d'histoire de l'art. Le livre d'heures était, au XV^{ème} siècle, à la fois le type de livre le plus produit et le plus abondamment illustré.

En tant que recueil de textes dévotionaux destinés aux laïques des hautes classes sociales jusqu'aux classes moyennes, son étude donne des informations sur la spiritualité à la fin du Moyen Age, c'est-à-dire la manière qu'à le fidèle de concevoir son rapport avec Dieu et les personnes saintes, la mort, le Paradis etc. A travers les textes aussi bien que les images, on pourra lire en filigrane des éléments sur les pratiques dévotionnelles de la vie

¹ BUQUET, T.; LEGENDRE, O.; SAUTEL, J.-H. (éd.). *Livret du stage d'initiation au manuscrit médiéval (domaine latin et roman)*, Paris, IRHT, 2006-2008 (Ædilis, Publications pédagogiques, 2) [En ligne] <http://aedilis.irht.cnrs.fr/stage/volume.htm>

² HECK, « Les images médiévales de l'ascension spirituelle ». In : CAROZZI C.; TAVIANI-CAROZZI, H.(dir), *Le médiéviste devant ses sources, Questions et Méthodes*. p. 98.

courante, par exemple l'invocation des saints protecteurs, la prière pour les morts ou encore la récitation des litanies.

A la veille de la Réforme, les livres d'heures témoignent d'une spiritualité et d'un imaginaire complètement ancrés dans le quotidien, qui rythment cette vie terrestre. La familiarité du fidèle avec les personnes saintes est conçue comme une relation particulière presque personnelle. Ce rapport, considéré à un certain point comme indécent et témoignant d'un manque de respect, sera combattu durant la Réforme, qui aspire à lui rendre aux choses sacrées plus de noblesse et de sérieux³.

L'œuvre sera enfin abordée sous son aspect premier, c'est-à-dire celui qui a motivé son existence : il s'agit d'un bien de consommation ayant une valeur marchande. Etant issu d'un des centres de fabrication de manuscrits les plus productifs en Europe à l'époque, exportant bien au-delà de ses frontières nationales, on se devra de replacer l'objet dans les échanges commerciaux et la situation économique de l'époque.

Le Livre d'heures de Ravenne est un manuscrit actuellement conservé à la bibliothèque Classense, institution municipale de la ville de Ravenne en Émilie-Romagne. P. Paverani, ancien conservateur, le mentionne pour la première fois dans l'inventaire rédigé entre 1831 et 1855, sous la côte ms.65. Il y est brièvement décrit ainsi : « *Codice membraneo del secolo XV.* ». L'inventaire de 1894, rédigé par Silvio Bernicoli, apporte des précisions sur la composition du volume : « Membraneo, secolo XV, 80x114, ff. 204. Miniature di scuola francese. »⁴. Nous reviendrons sur l'affirmation concernant le style des miniatures, qui s'avère, après observation, beaucoup plus flamand que français.

Outre les catalogues officiels, de brèves descriptions du volume sont présentes dans l'ouvrage de Giuseppe Mazzatinti⁵, tandis que celui de Angelo Cappi⁶ se concentre plus sur les descriptions des miniatures pleine-page.

En 1996, la bibliothèque Classense publie une nouvelle édition de son catalogue de fonds anciens⁷. D'une part, la longue histoire de l'institution est retracée, pleine de péripéties et liée depuis très longtemps à la conservation des livres ; d'autre part, les œuvres sont présentées, grâce à quelques reproductions et des notices plus ou moins

³ RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, T. 1. p. 432.

⁴ BERNICOLI, *Inventario dei manoscritti della biblioteca Classense di Ravenna*. pp. 69-70.

⁵ MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. p. 18.

⁶ CAPPI, *La Biblioteca Classense nei principali suoi codici e nelle più pregevoli sue edizioni del secolo XV*. pp. 27-29.

⁷ DILLON, B.; GIULIANI C. (dir.), *Biblioteca Classense*. del Comune di Ravenna.

longues. La notice consacrée au manuscrit qui nous occupe⁸ a été rédigée par Caterina Limentani-Virdis, professeur d'histoire de l'art et de la musique à l'université de Padoue, qui a écrit, entre autres, plusieurs ouvrages concernant les interrelations artistiques entre l'Italie et l'Europe du Nord, aussi à propos de la miniature⁹. Grâce à une observation attentive de différents éléments du manuscrit, elle en place l'origine dans la région de Flandre dans les anciens Pays-Bas bourguignons, et propose une datation aux alentours de la décennie 70 du XV^{ème} siècle. Elle met aussi l'accent sur la dépendance de notre maître à l'égard du style de Guillaume Vrelant, enlumineur dont la renommée est grande à cette époque dans tout le Nord de l'Europe. Cette première étude à proprement parler servira de base au travail suivant.

Pour s'efforcer de retracer le parcours de l'œuvre et de tenter de l'intégrer dans l'histoire des formes, les méthodes de l'histoire de l'art seront bien entendu prévalentes. Cependant, des sciences connexes pouvant apporter des informations pertinentes interviendront elles aussi.

La codicologie, la paléographie sont des disciplines dont le concours est indispensable à l'étude matérielle l'œuvre (support, composition..). Il convient aussi de situer l'œuvre dans son contexte historique, depuis sa fabrication jusqu'à d'éventuelles interventions de ses possesseurs. L'iconographie, considérée et pratiquée comme une discipline à part entière dans ce mémoire, constituera un des outils les plus utiles en tant que source majeure de la connaissance du Moyen Age. A condition bien sûr que cette étude soit toujours menée en parallèle avec l'histoire de l'art, car les images sont un matériau que l'on risque de couper de leur contexte propre si on les utilise sans les exigences spécifiques à l'histoire de l'art. Une œuvre est la combinaison d'une forme et d'un contenu, qui doivent être étudiés en parallèle afin qu'elle puisse prendre tout son sens.

Depuis quelques dizaines d'année, les études d'historiens et d'historiens de l'art manifestent un intérêt de plus en plus grand pour les sciences sociales et l'anthropologie historique. Cette tendance relativement récente va de pair avec un élargissement du champ des recherches iconographiques à des domaines apparemment moins « nobles¹⁰»,

⁸ LIMENTANI-VIRDIS in : DILLON, B.; GIULIANI C. (dir.), *Op. Cit.*, pp. 86-87.

⁹ LIMENTANI-VIRDIS, C., *Codici miniati Fiamminghi e Olandesi nelle biblioteche dell'Italia Nord-Orientale.*; « La produzione miniata fiamminga e il mercato inglese, Due esemplari alla biblioteca del seminario di Padova. » In : *Miniatura, studi di storia dell'illustrazione e della decorazione del libro*, n°2.

¹⁰ HECK, *Op. Cit.*, p.98

dépassant l'étude des grandes images religieuses ou princières, par exemple. Le champ de l'iconographie dépasse en effet celui de l'histoire de l'art, car elle est indifférente aux valeurs plastiques¹¹.

Ces études ont pu révéler l'importance et même l'intérêt majeur d'une quantité d'images qui, jusque là, avaient été peu considérées, du fait de leur niveau artistique moyen ou nul. Aujourd'hui, grâce à de tels travaux, l'iconographie sait utiliser sans restriction ces œuvres qui occupent une place secondaire dans l'histoire des styles, mais qui sont susceptibles de présenter un intérêt majeur pour l'histoire de la pensée et de la société. Elle ne se limite plus à l'étude de chef-d'œuvre. Ce travail de recherche s'inscrit directement dans cette perspective élargie basée sur la pluridisciplinarité.

Pour tenter de retracer le parcours de cet ouvrage et de le rattacher à d'autres, on s'attachera tout d'abord à étudier l'aspect matériel du manuscrit. On trouvera dans la première partie une description du volume dont l'ambition est de restituer une idée précise de sa réalité physique.

Puis, la deuxième partie abordera le contenu du *codex*, l'analyse de celui-ci contribuant en partie à l'étude de la provenance de l'objet-œuvre étudié.

La troisième partie contiendra une description des miniatures à pleines pages et des initiales historiées, suivie d'une analyse stylistique et iconographique, basée sur la comparaison systématique avec un corpus d'images. Cette étude contribuera à insérer l'œuvre dans l'histoire des formes et l'histoire culturelle.

En dernier lieu, il nous paraît utile voire même indispensable de nous concentrer un peu plus sur le contexte historique duquel est issu le manuscrit. Pour cela, le développement ira du général au particulier : du contexte général de la production de l'œuvre jusqu'à son histoire propre en tant qu'objet, et aux facteurs qui l'ont amené jusqu'à nous tel qu'il est.

¹¹ RÉAU, *Op. Cit.*, T. I, p. 3.

Partie 1

Étude codicologique des *Heures de Ravenne*.

Chapitre 1 – Description matérielle

Dans la partie suivante seront étudiés les aspects codicologiques et matériels de notre manuscrit. Une description exposera ses caractéristiques matérielles; l'organisation du volume et la mise en page sera ensuite détaillée; enfin, l'ensemble du décor sera abordé de manière hiérarchique, en se concentrant particulièrement sur le décor ornemental (la troisième partie de ce travail étant consacrée exclusivement aux miniatures.).

Cette étude codicologique est basée sur l'examen direct du manuscrit, que nous avons eu la chance de pouvoir consulter durant trois journées à la bibliothèque Classense, grâce à l'obligeance de la conservatrice Claudia Giuliani dont nous sommes redevables, et aux recommandations de Laurence Rivière-Ciavaldini. Dans ses grandes lignes, cette étude adoptera la méthode élaborée par l'Institut de Recherche en Histoire des Textes¹².

Aspect et état de conservation

Les *Heures de Ravenne* est un manuscrit particulièrement bien conservé : contrairement à beaucoup de manuscrits médiévaux, très sensibles à l'effet du temps de par leur nature, nous avons la chance que celui-ci soit parvenu jusqu'à nous dans un état matériel excellent.

Les seules dégradations flagrantes concernent la reliure, remaniée au XVIII^e siècle, qui est complètement détaché au niveau du dos et qui présente quelques trous de vers. Le manuscrit est relié sur le dos et les plats d'une couverture en cuir brun-rouge. Les plats sont ornés d'un double cadre estampé. Le dos décollé présente cinq nerfs attachés aux ais sur le mors. Le deuxième et le quatrième entre-nerfs sont décorés de motifs géométriques estampés de type bilobés, le troisième entre-nerf est estampé « UFFIZIO SEC. XV », en lettres majuscules.

¹²

BUQUET, T.; LEGENDRE, O.; SAUTEL, J.-H. (éd.). *Livret du stage d'initiation au manuscrit médiéval (domaine latin et roman)*, Paris, IRHT, 2006-2008 (Ædilis, Publications pédagogiques, 2) [En ligne] <http://aedilis.irht.cnrs.fr/stage/volume.htm>

Support et encres

Le support utilisé est un vélin clair et mat, légèrement jaunâtre. Son épaisseur est variable : plus épais pour les folios comportant des miniatures pleine-page, plus fin pour les autres folios, parfois jusqu'à présenter un aspect transparent. L'encre à écrire est noire-brune foncée, tandis que les rubriques sont inscrites à l'encre rouge magenta¹³.

Pour les décorations marginales, les encres de couleur grises, bleues et or prédominent, avec des touches de rose et de rouge. Les initiales sont de couleur bleue, rouge, noir et or, plus des rehauts de blanc. On remarque que les encres plus foncées ont tendance à traverser leur support¹⁴. Cela peut être du à l'épaisseur du parchemin ou bien à la nature de l'encre, probablement de type métallo-gallique, c'est à dire obtenue à partir d'un mélange d'extraits végétaux, de sel métallique et de gomme arabique : parfois corrosive, elle peut traverser voire attaquer le support¹⁵.

Écriture

Les textes semblent avoir été rédigés par une seule et même main, en écriture gothique de 3 à 4 millimètres de hauteur. La plume employée est large et l'angle d'écriture oblique, d'où le contraste entre les pleins et les déliés, et l'aspect anguleux de l'écriture qui en résulte. Le corps des lettres est étiré en hauteur, les hastes et les hampes sont par conséquent réduites. Les lettres sont fréquemment reliées entre elles et les courbes voisines sont fusionnées par un trait commun. Les majuscules sont ornées de traits redoublés.

L'écriture se situe entre deux lignes rectrices, les hampes ascendantes touchant la rectrice supérieure et les hampes descendantes la rectrice inférieure. Les abréviations sont nombreuses mais pas systématiques. Parfois, nous observons des systèmes d'abréviations différents pour un même mot.

¹³ Voir vol. II, image [2].

¹⁴ Voir vol. II, image [19].

¹⁵ GÉHIN, *Lire le manuscrit médiéval*. pp.46-47.

Chapitre 2 – Organisation du volume et mise en page

L'étude de l'organisation du *codex* est une étape essentielles de la description, qui offrira de nombreuses informations quant à son processus de fabrication et aux modifications qu'il a pu subir. Ce volume est composé de 203 feuillets, dont chacun présente une surface de 114mm x 80mm¹⁶.

Pages de garde

Des pages de gardes en papier ont été ajoutées au moment du remaniement de la reliure. Indépendantes des cahiers extrêmes, elles n'appartiennent pas à la structure primitive du volume. Deux gardes volantes se trouvent en tête de volume, composées de deux diplômes : le premier diplôme, en papier coloré, a sa première moitié collée sur le plat de la reliure (il s'agit de la contre-garde). Sa deuxième moitié est elle-même collée à la moitié du deuxième diplôme, donc sur la surface d'un feuillet. Des annotations manuscrites relatives aux anciens inventaires de la bibliothèque apparaissent sur le deuxième diplôme : sur la page de droite en haut, une mention de l'inventaire Paverani est tracée à la plume et à l'encre brune (137.4.K). Au centre de cette même page est inscrite au crayon vert en gros caractères la côte actuelle du manuscrit (Ms. 65). Sur la page de gauche, une côte ancienne inscrite au crayon bleu a été effacée. Le volume se clôt sur un feuillet de parchemin laissé vide (mise à part la numérotation moderne « 204 »), suivi d'une garde en papier.

Composition du volume

Ce livre d'Heures est composé de 24 cahiers, en majorité des quaternions, excepté les deux premiers cahiers comportant le calendrier, qui sont en fait deux ternions. Malgré cette constance apparente, il présente plusieurs irrégularités au niveau de la collation des

¹⁶ Mesure effectuée sur feuillet 14.

cahiers. Tout d'abord, plusieurs types de cahiers coexistent. De plus, on note la présence de cahiers comportant un nombre impair de feuillets¹⁷.

Un examen de ceux-ci révèle en effet la présence de nombreux feuillets isolés¹⁸, joints au reste du manuscrit par la technique du montage sur onglet : une bande de parchemin est collée sur la longueur du feuillet isolé, de manière à l'élargir. L'ensemble est ensuite inséré dans un cahier : le feuillet pris dans le fil de couture sera visible dans une moitié du cahier, et on apercevra l'onglet en parchemin dans l'autre moitié du cahier¹⁹.

Cependant, cela ne signifie pas forcément que le manuscrit est de nature hétérogène. En effet, il s'avère que tous les feuillets volants comportent l'ensemble des miniatures pleines pages²⁰. Elles ont été réalisées sur ces feuillets, montés sur onglets puis placés dans les cahiers de texte, probablement au moment de la composition originelle du *codex*. Les miniatures pleine-page et les cahiers de textes ont donc été réalisés indépendamment. Ils ont pu être conçus aussi bien dans des ateliers différents qu'au sein du même, de manière contemporaine ou avec un décalage dans le temps.

Quantité de causes peuvent être à l'origine de la présence de miniatures rapportées sur onglet : renforcement du support, traitement particulier des miniatures, apport d'un nouveau propriétaire, volonté de conserver une image détachée de son volume d'origine²¹. Des témoins rapportent en effet que des miniatures étaient découpées des *codices* et mis en vente en tant qu'objet isolé²². Pour le manuscrit qui nous occupe, il est très probable que ce procédé soit motivé par l'usage d'un parchemin plus épais pour les miniatures.

Plusieurs raisons amènent à supposer que ces irrégularités ont été voulues et qu'il ne s'agit donc pas d'une recomposition. D'une part, le type de parchemin employé est similaire, excepté son épaisseur. D'autre part, nous n'avons pas observé de lacune textuelle. Enfin, la règle de Grégory, qui consiste en l'opposition des côtés poils et chairs du parchemin, disposant le même côté sur deux feuillets en vis-à-vis, est respectée autant que faire se peut²³. Le volume dans son ensemble présente donc une certaine homogénéité.

¹⁷ Voir vol. II, Annexe 3.

¹⁸ Formule chiffrée : $1^6-2^6, 3^{8(+2)}, 4^{8(+1)}-5^{8(+1)}, 6^8-7^8, 8^{8(+1)}-9^{8(+1)}, 10^{8(+2)}, 11^{8(+1)}, 12^{8(+2)}, 13^{8(+1)}-14^{8(+1)}, 15^8-16^8, 17^{8(+1)}, 18^8-19^8-20^8-21^8-22^8, 23^{8(+1)}, 24^8$

¹⁹ Voir vol. II, Annexe 4.

²⁰ Sauf pour le dernier qui comporte du texte. Voir relevés sous différentes formes en annexe.

²¹ GÉHIN, *Op. Cit.*, p. 135

²² SMEYERS, *La miniature*. p. 29.

²³ Voir vol. II, Annexe 5.

A l'appui de cet argument, nous devons signaler le fait que ce procédé de séparation des feuillets enluminés en pleine page a déjà été attesté et apparaît même relativement courant. Les miniatures à pleine page pouvaient en effet être commandées indépendamment dans un atelier spécifique²⁴. L'insertion de miniatures sur feuillets volants, en général prévue dans le processus de fabrication avant la mise en chantier du volume²⁵, est fréquente dans les bréviaires et les livres de prière du XV^e siècle, et en particulier dans le Nord des Pays-Bas.

Une étude des données codicologiques des livres d'heures rattachés strictement à Guillaume Vrelant, menée par Bernard Bousmanne, a révélé que le miniaturiste était d'ailleurs familier de cette pratique : dans plusieurs ouvrages²⁶, les scènes sont peintes au verso de feuillets séparés dont le verso est laissé vierge. Ce fut certainement le cas pour d'autres miniaturistes, mais il semble que Vrelant ait réalisé ses miniatures aussi bien sur des feuillets indépendants que de manière directe, sur des cahiers complets²⁷.

Les changements de cahiers ne sont pas relatifs aux césures du texte, sauf pour le calendrier qui forme une entité à part, indépendante du reste du volume. Par exemple, les suffrages aux saints commencent à la toute fin de l'avant dernier cahier (f. 190). Le texte se déploie donc en continu.

Numérotation et signatures

Les feuillets comportant les miniatures pleines pages ont été numérotés tardivement au crayon à papier sur leur recto, dans l'angle inférieur droit de la page. La numérotation des premiers est juste (ff. 20, 26 et 38), ensuite il semble qu'il y ait eu un décalage, probablement suite à une erreur : le feuillet 58 est numéroté 60, le 71 est numéroté 73, et ainsi de suite jusqu'au feuillet 119.

Ce décalage peut résulter d'un bi folio/folio manquant, ou plus probablement d'une erreur de pagination : en effet, les cahiers 5, 6, 7 et 8 (où aurait pu se trouver l'éventuel bifolio/folio manquant) ne présentent pas d'anomalies au niveau du nombre de folios, et les signatures de début de cahier sont présentes aux bons endroits. Il n'y a pas non

²⁴ DELAISSÉ, *La miniature hollandaise*. p. 2.

²⁵ SMEYERS, *Op. Cit.*, pp. 28-31.

²⁶ Par exemple Baltimore 240; Bruxelles IV 145; Madrid, Biblioteca Nazionale, Ms. vit.24-2.

²⁷ BOUSMANNE, *Item à Guillaume Vrelant*, p. 80

plus de lacune textuelle. De plus, la garde de fin de volume en papier est numérotée « 204 » de la même main, ce qui est juste. Il y aurait donc bien 203 folios, par contre il y aurait eu une erreur de numérotation des folios enluminés en pleine page entre les folios 38 et 58.

Chaque cahier est signé sur son premier feuillet, dans l'angle inférieur interne, par un numéro en chiffres arabe d'une hauteur maximale de 2 millimètres, réalisé à la plume et à l'encre noire²⁸. Ces signatures sont parfois rognées en partie ou, plus rarement, en totalité.

Organisation de la page

L'organisation de la page est conçue de manière classique pour ce type de livre d'heures. On observe plusieurs types de réglures, tracées à l'encre rouge²⁹.

Les pages de textes comportent 17 lignes d'écriture pour 18 lignes rectrices, sur une seule colonne, pour une surface écrite de 40mm x 66mm. Pour le calendrier, la même mise en page est employée, mise à part la division verticale en quatre colonnes. Sur les feuillets à miniatures pleine-page, les miniatures occupent pratiquement la même surface que le texte, dans une fenêtre à arc en plein cintre. Un cadre, à quelques millimètres du bord du feuillet, limite les décorations marginales. Pour les pages qui ouvrent les différentes Heures et prières, on retrouve la mise en page des pages de texte, associée au cadre contenant les décorations marginales. Une grande initiale occupe une bonne partie de la surface écrite disponible. Enfin, la mise en page des suffrages aux saints est légèrement différente : la surface d'écriture est légèrement déplacée vers le haut et vers l'extérieur du feuillet. Elle compte le même nombre de rectrices, mais celles-ci se prolongent jusqu'au bord du feuillet, au lieu de s'interrompre à la ligne de justification.

Dans le calendrier, des piqûres de forme circulaire d'un millimètre de diamètre, réalisées au poinçon, sont apparentes dans les coins supérieurs externes de la page. Elles ont servi au tracé des lignes de justification. Les deux ternions qui composent le calendrier ont apparemment été piqués en même temps.

²⁸ Les signatures sont visibles en totalité aux feuillets 32, 41, 49, 57, 66, 75 et 85.

²⁹ Voir vol. II, Annexe 6.

Chapitre 3 – Décoration du texte et de la page

Les *Heures de Ravenne* contient une quantité moyenne de miniatures pour un livre d'heures, à savoir 14 miniatures en pleine-page, correspondant aux différentes Heures et Offices. Les Heures de la Vierge en comporte 9 (une par heure, plus une finale.). Les autres offices s'ouvrent simplement sur une miniature pleine-page. On compte en outre 10 initiales historiées, représentant les saints des suffrages³⁰. La description et l'analyse de cet élément faisant l'objet de la troisième partie de ce travail, nous nous concentrerons ici sur le décor ornemental, c'est-à-dire les ornements marginaux et les différentes initiales.

Décorations marginales

Les encadrements marginaux présents dans notre manuscrit se rencontrent sur les pages comportant les miniatures pleine-page et sur la page qui lui fait face³¹. Les principales sections du texte sont en effet inaugurées par deux feuillets en regard, l'un avec une miniature, encadrés de ces ornements marginaux, créant ainsi un ensemble décoratif servant à marquer le début d'une unité³². On les retrouve également dans les suffrages aux saints, sur les feuillets où se trouvent les initiales historiées³³. Les pages de texte n'ont pas de décoration marginale à proprement parler, mais elles peuvent être envahies par les antennes des initiales filigranées.

La grande majorité des décorations marginales en présence s'étendent sur les quatre côtés de la page, occupant l'ensemble de la surface disponible. Une exception s'applique pour les suffrages aux saints, dont les ornements marginaux n'occupent que trois côtés : parfois c'est la marge de couture est laissée vierge, d'autres fois, mais plus rarement, il s'agit de la marge gouttière³⁴. En fait, la marge droite des feuillets, qu'il s'agisse indifféremment d'un *recto* ou d'un *verso*, est systématiquement laissée vide. La limite entre

³⁰ Voir vol. II, Annexe 9.

³¹ 28 folios : 13v, 14, 20v, 21, 26v, 27, 38v, 39, 58v, 59, 71v, 72, 77v, 78, 83v, 84, 89v, 90, 94v, 95, 101v, 102, 108v, 109, 118v, 119, 139v, 140.

³² Voir vol. II, images [2] et [3].

³³ 10 folios : 190, 190v, 191v, 192v, 193, 194, 194v, 196v, 197, 198. Voir vol. II, images [17] à [26].

³⁴ Voir vol. II, images [21] et [22].

la zone de texte et l'espace marginal n'est même pas limitée par une baguette, par conséquent le texte a tendance à mordre dans cette surface.

Les marges sont ornées d'un encadrement phytomorphe composé de rinceaux de feuilles d'acanthé en forme de S, semées de quelques fleurs telles que des roses, des ancolies, des marguerites et des chardons. Des glands et des boules d'or ornées de touches de blanc et des points noirs de plus petit format viennent agrémenter cet ensemble. Comme pour les miniatures, le chromatisme choisi est la semi-grisaille. Les feuilles sont grises, bleues foncées à pointillés blancs, et or. Les petites fleurs sont roses ou bleu-vif.

Ce type ornemental d'acanthé fleurie fut initié par Guillaume Vrelant et devint à la mode dans les ateliers brugeois vers le troisième quart du XV^{ème} siècle³⁵. Pourtant, les marges des *Heures de Ravenne* ne portent pas ce goût inventif du grotesque, pourtant très fréquent dans les bordures de ce style de manuscrit et surtout dans ceux issus de l'entourage du maître. Peut-être s'agit-il d'un choix du commanditaire, soit formel, soit économique, car les miniatures et les éléments ornementaux étaient payés à la pièce.

Tout au long du manuscrit, ces marges sont très similaires, comme recopiées à partir d'un même modèle. D'ailleurs, elles sont souvent peintes par transparence sur le verso des feuillets dans les suffrages aux saints. Il s'agit d'une des méthodes de copie employée fréquemment par les miniaturistes, surtout dans l'exécution des décorations marginales et des drôleries³⁶. Bernard Bousmanne a d'ailleurs noté que Guillaume Vrelant utilisait cette méthode de copie, par ailleurs employée fréquemment d'autres miniaturistes, pour le report de *marginalia* du recto au verso d'un feuillet dans certains manuscrits³⁷.

³⁵ LAZZI, *I colori del divino*. p. 112.

³⁶ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 43.

³⁷ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 140.

Initiales et éléments secondaires

Initiales ornées

De grandes initiales ornées, d'une hauteur de 6 lignes, inaugurent les principaux textes³⁸. Ces lettrines ont le corps peint en bleu, rehaussé de petits motifs géométriques blancs. Dans l'espace vide formé par l'initiale se déploie un entrelac de deux ou trois rameaux, se terminant par des éléments fleuronnés, également en bleu rehaussés de blanc. Peintes sur champ or, elles se prolongent par une baguette d'or qui limite l'espace marginal.

Nous remarquons qu'un autre type d'initiale se retrouve uniquement à deux reprises dans tout le manuscrit : l'une au début du péricope de l'Évangile de Jean³⁹, dans la messe de la Vierge, l'autre au début de la prière *Obsecro Te*⁴⁰, entre l'Office des morts et les suffrages, respectivement aux feuillets 32 et 182v. Il s'agit d'initiales occupant une hauteur de trois lignes. Le champ et le corps de la lettrine sont tout deux bicolores, en bleu et en rouge. Encadrées plusieurs fois, elles sont ornées de motifs filiformes blancs. Les deux angles de gauche se prolongent en une petite branche stylisée, au bout de laquelle se trouve un motif trilobé. Une telle discontinuité peut-être due à l'intervention d'artistes contemporains, travaillant ou non au sein du même atelier⁴¹. Malgré une différence de style évidente, il ne nous est pas possible d'affirmer avec certitude que initiales ont été exécutées par des artistes différents.

Initiales champies

Les textes sont ponctués d'initiales champies justifiées d'une hauteur de deux lignes, débutant les différentes sections du texte (hymnes, psaumes etc.)⁴². Le corps, les hampes et les tiges sont de couleur or, tandis que le fond est peint en alternance en bleu et en rouge. Le vide de l'initiale est lui aussi bleu ou rouge, par contraste avec le fond. Ces espaces sont rehaussés de fils blancs. Le monogramme KL qui inaugure chaque mois du calendrier est également champi. Comme les initiales, il occupe deux lignes de hauteur, mais le fond sur lequel est peint le monogramme est bicolore.

³⁸ Feuilletts 14, 21, 27, 39, 59, 72, 78, 84, 90, 95, 102, 109, 119, 140. Voir vol. II, image [2].

³⁹ Voir vol. II, image [28].

⁴⁰ Voir vol. II, image [30].

⁴¹ GÉHIN, *Op. Cit.* p. 135.

⁴² Voir vol. II, image [2].

Initiales filigranées

On trouve également un grand nombre d'initiales filigranées⁴³ dans le corps du texte, non justifiées. Ce sont des lettrines d'une ligne de hauteur, agrémentées de motifs filiformes, tracés à la plume et à l'encre sans plein ni déliés⁴⁴. Trois types sont employés en alternance : les initiales sont soit dorées encadrées de noir, soit bleues encadrées de rouge, soit, plus rarement, noires et encadrées d'or. Lorsqu'elles se trouvent contre les lignes de justification, ou bien en première ou en dernière ligne de la page, elles développent à partir de leur cadre des antennes formant des volutes associées à de petits points. A l'inverse, quand elles sont comprises dans le corps du texte, il s'agit de simples initiales de couleur, sans filigranes.

Bouts-en-ligne

Dans ce manuscrit, le texte est copié en continu, excepté dans les litanies où de nombreux types de bouts-en-ligne sont employés pour combler le vide entre le nom du saint et la prière abrégée *Ora pro nobis* et ainsi atteindre la justification. Ils sont formés de traits ondulants ou obliques⁴⁵, sans fond peint. Les litanies apparaissent comme une partie particulièrement bien décorée : Chaque début de ligne alterne deux types d'initiales à antennes : initiale d'or à antennes noires et initiale bleue à antennes rouges.

⁴³ Voir vol. II, image [29].

⁴⁴ GÉHIN, *Op. Cit.* p. 129.

⁴⁵ Voir vol. II, image [29].

Partie 2

Contenu textuel.

Chapitre 4 – Présentation générale : les textes dans les livres d'heures.

Avant d'étudier le contenu de notre manuscrit, il paraît utile de présenter au préalable les différents textes traditionnellement contenus dans les livres d'Heures du XV^{ème} siècle, et l'ordre dans lequel ils se présentent. Nous détaillerons plus longuement les textes les plus fréquemment rencontrés, et nous nous contenterons d'évoquer simplement les éléments secondaires.

Le livre d'heures s'ouvre, sauf exceptions très rares, sur un calendrier récapitulatif des différentes commémorations de l'année. Il est en général suivi de textes extraits de la Bible : les quatre extraits des Évangiles appelés « péricopes », et parfois de la Passion selon saint Jean. On trouve ensuite le Heures de la Vierge, fréquemment précédées des prières *Obsecro Te* et *O Intemerata*.

Les différents offices votifs sont placés successivement, au moins ceux de la Croix et de l'Esprit-Saint, et éventuellement ceux, plus rares, dédiés aux anges et à la Vierge. Les sept psaumes pénitentiels leur font suite, suivis de l'Office des défunts. Cet ensemble est complété par des suffrages adressés à divers saints. Enfin, peuvent être présents, bien qu'avec une fréquence relativement rare, les prières appelées *15 joies de la Vierge* et les *7 requêtes à notre Seigneur*.

La liturgie des heures et les livres d'heures

Les livres d'heures sont destinés à un public laïc, en particulier aristocratique et bourgeois. Il compile plusieurs textes dévotionnels pour la lecture privée de leur propriétaire⁴⁶, par opposition à la prière publique induite par la récitation, à l'église, de l'office divin⁴⁷. La particularité principale du livre d'heures, en tant que support de

⁴⁶ DE HAMMEL, *Manoscritti miniati*, p. 159.

⁴⁷ Voir LEROQUAIS, *Les livres d'heures et manuscrits de la bibliothèque Nationale*. « Office des heures ».

dévotion, est que son contenu, bien qu'en partie extrait de la Bible et des livres liturgiques officiels, échappe au contrôle de l'Eglise.

La liturgie des heures est basée sur la récitation hebdomadaire des 150 psaumes réparties entre les jours de la semaine et les moments de la journée. Pour tous les membres du clergé, la récitation des heures canoniales est obligatoire. Le monde laïc imitera cette pratique, notamment grâce aux offices abrégés dits « votifs », qui s'adressent exclusivement à la dévotion privée et ne sont pas utilisés durant les cérémonies liturgiques officielles.

L'office quotidien se compose de huit heures, correspondant aux divisions de la journée chez les romains, de longueur variable : matines, laudes, prime, tierce, sexte, none, complies et vêpres. Elles contiennent de nombreuses pièces liturgiques dont : des chants (hymnes, cantiques bibliques ou évangéliques, antiennes), des versets (invitatoires, versets et respons), et des « lectures », extraits de l'Écriture, d'œuvres patristiques ou de textes hagiographiques⁴⁸.

Naissance du livre d'heure

Parallèlement aux livres destinés à un public de clercs et d'intellectuels, un nouveau type de manuscrit va se constituer progressivement à partir de la nouvelle culture laïque émergente⁴⁹.

La piété laïque était en effet demandeuse d'un mode d'expression spécifique, toutefois calquée sur la pratique de la récitation des heures canoniales. Leur complexité et le temps considérable qui devait être consacré à leur récitation étant incompatible avec le mode de vie du peuple, ils nécessitaient leur propre support de dévotion.

Avec l'influence du culte grandissant rendu à la Vierge, le petit office de la Vierge va être l'élément déclencheur du processus qui mènera à la création de ce type de livre et en devenir le noyau central. L'office abrégé de la Vierge se trouvait auparavant uniquement dans le bréviaire. Le livre d'heures emprunte au bréviaire nombre d'éléments : le calendrier, les psaumes de la pénitence, les litanies, les suffrages aux saints et l'Office des morts. Dès l'époque carolingienne, les moines et les prêtres ont pris l'habitude, de leur seul gré, de réciter quotidiennement des éléments secondaires parmi lesquels ceux-ci, en plus de

⁴⁸ LEBIGUE, *Initiation aux manuscrits liturgiques*. pp 43-52.

⁴⁹ PEYRAFORT, « L'essor des ateliers laïcs ». In : GLENISSON (dir.), *Le livre au Moyen-Age*, p. 71.

l'office canonique du jour⁵⁰. Ces coutumes, habituellement implantées à leur origine dans les abbayes, s'étendent aux chapitres de cathédrales, aux collégiales et aux membres du clergé séculier, sans que l'Eglise cherche à les imposer.

A la fin du X^{ème} siècle, le clergé avait pour habitude de réciter le petit office tous les jours, puis, vers la moitié du XI^{ème} siècle, il est intégré à l'office divin. On le retrouve ensuite dans le psautier, à la fin du XII^{ème} siècle, accompagné des psaumes, des litanies et de l'Office des morts : se retrouvent alors regroupés, par addition, les principaux éléments du futur livre d'heures. Au début du siècle suivant, la récitation quotidienne du petit office par le clergé est attestée dans tout l'Occident. Parallèlement, avec l'alphabétisation, les premiers psautiers pour laïcs apparaissent. Dans la deuxième moitié du siècle, les fidèles réclament la suppression de la section des psaumes, pour aboutir, à la fin du XIV^{ème}, à la structure classique que nous connaissons⁵¹. Les textes accessoires ont pris une part de plus en plus grande, jusqu'à se détacher du psautier pour former une entité à part entière.

De nouveaux éléments sont intégrés dès le début du XV^{ème} siècle : les Péricopes des Evangiles, la Passion selon saint Jean, les heures de la Croix et du Saint-Esprit (offices votifs), les prières à la Vierge et des prières diverses.

Popularité du livre d'heures : démocratisation de l'art et prestige social

Toujours richement illustrés, en général d'un cycle de l'enfance du Christ qui est en même temps un cycle marial, les livres d'heures étaient aussi recherchés pour leurs images. Il s'agissait souvent de la seule forme d'art qui puisse être acquise par les classes moyennes. Même pour les plus fortunés, les miniatures étaient source de plaisir esthétique et de prestige social. Outre cette fonction de prestige, les images servent à l'édification du fidèle, ainsi qu'à la séparation des différentes unités codicologiques.

Beaucoup de manuscrits conservés sont pourtant dans un état de fraîcheur qui fait douter de leur utilisation quotidienne et souligne leur importance sociale comme objet de luxe et de prestige⁵².

⁵⁰ Voir LEROQUAIS, *Op. Cit.*, « Histoire du livre d'heures. »

⁵¹ WIECK, *Painted prayers*. p 24.

⁵² RABEL, « livre d'heures » In : VAUCHEZ, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age chrétien*, vol. II, p 901.

De par la popularité acquise par ce type de livre de la part de ses contemporains, le livre d'heure est un des objets les plus significatifs pour la compréhension du Bas Moyen Age et de la Renaissance : répondant aux besoins spirituels de leur propriétaire, l'étude du livre d'heure éclaire sur leur pratiques dévotionnelles et leur spiritualité⁵³.

Il s'agit du type de livre le plus fabriqué entre la deuxième moitié du XIIIème siècle et la deuxième moitié du XVIème siècle. Leur production connaît une expansion particulièrement forte au début du XVème siècle et atteint son point culminant au XVIème siècle, aussi grâce à la technique de l'impression. Des milliers de livres sont alors fabriqués en série dans les grands centres de production, à Paris, Rouen, Bruges, Gand⁵⁴. La variété des qualités permettait à quasiment toutes les classes sociales l'acquisition d'un livre d'heures : les moins coûteux étaient des impressions sur papier, ne comportant pas d'images.

Le calendrier

Au Moyen Age, le terme de *calendarium* désigne, en plus de ce que nous appelons aujourd'hui calendrier, le martyrologe qui contient le nom des martyrs et confesseurs, et le nécrologe ou obituaire qui renferme des noms de défunts⁵⁵. Cette confusion est justifiée par le fait que ces textes sont construits sur la structure du calendrier romain (julien). Les jours sont comptés selon la manière romaine, c'est-à-dire en rétrogradant à partir des nones et des ides et des calendes du mois suivant. Le jour supplémentaire ajouté tous les quatre ans, désigné dans les calendriers par l'annotation *locus bissexti*, était obtenu en doublant le 24 février⁵⁶.

Aspect physique

Le calendrier se présente sous la forme d'un tableau qui divise l'année en mois et en jours. Il commence au premier janvier. Le monogramme KL (*calendes* désigne le premier jour du mois) introduit chaque mois, qui occupe en général une page ou un feuillet. En face sont indiqués le nombre de jours solaires et lunaires pour le mois. La colonne de gauche donne le nombre d'or, chiffre qui correspond à l'incidence de la

⁵³ WIECK, *Op. Cit.*, pp 9-26.

⁵⁴ RABEL, « livre d'heures » In : VAUCHEZ, *Op. Cit.*, p. 901.

⁵⁵ DUBOIS-LEMAÎTRE, *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*. p. 141.

⁵⁶ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 152.

nouvelle lune. La colonne suivante présente une séquence de lettres, de A à G. Il s'agit de la lettre dominicale, déterminée d'après les traités de comput, qui détermine les dimanches du mois, souvent mise en valeur par des jeux de couleur ou décorée. Enfin, deux dernières colonnes fournissent parfois les quantièmes du mois⁵⁷.

Temporal et sanctoral

Le temps liturgique est déterminé par trois facteurs : l'année solaire, le rythme hebdomadaire et le cycle lunaire. L'année solaire sert à déterminer les fêtes fixes du sanctoral et du temporal. Associée au cycle de la lune, elle permet le calcul des fêtes mobiles, en particulier le cycle Pascal, à partir du jour de Pâques.

Le calcul du jour de Pâques ou dimanche de la Résurrection, fête centrale de l'année liturgique, fut déterminé au Concile de Nicée en 325 selon la méthode du comput Alexandrin. Pourtant, elle ne fut appliquée de manière universelle qu'au VIII^{ème} siècle : Pâques est fixée au dimanche qui suit la première lune après l'équinoxe de printemps du 21 mars, déterminant ainsi l'intégralité du cycle Pascal.

Le temporal, qui couvre l'année dans sa totalité, comprends le cycles Pascal et le cycle de Noël, les fêtes des Quatre-Temps et la plupart des « fêtes du Seigneur » (sauf l'Exaltation de la Croix). Le sanctoral regroupe les fêtes commémorant le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste et les Saints.

Comme il n'entre pas dans notre propos de nous appesantir sur les détails techniques du calendrier, nous renvoyons le lecteur souhaitant trouver plus de précision sur ce sujet aux ouvrages mentionnés⁵⁸.

Utilité d'une étude du calendrier : culte des saints et usage liturgique

Le calendrier permet d'appréhender une vision globale des célébrations appartenant au temporal et au sanctoral pour une année liturgique, c'est pourquoi il s'agit d'un instrument indispensable à l'organisation du culte, rédigé par un spécialiste liturgique. Il est présent dans bon nombre de livres liturgiques, qu'ils soient destinés aux clercs

⁵⁷ Voir vol. II, images [1] et [27]

⁵⁸ LEBIGUE, *Op. Cit.*, pp. 151-160; DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, pp. 135-152; LEMAÎTRE, « martyrologes et calendriers dans les manuscrits latins » in : LEGENDRE et LEBIGUE, *Les manuscrits liturgiques*, (aedilis, acte9), [En ligne] http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/01_2.htm

(sacramentaires, missels, bréviaires, psautiers) ou aux fidèles (livre d'heures). Jamais il ne constitue un livre autonome. Le calendrier contient également des éléments de comput relatifs à l'incidence des dimanches et des fêtes mobiles.

Ce sont les fêtes du propre des saints qui nous intéressent le plus. Le calendrier consiste en une liste de commémorations, de martyrs de saints ou d'évènements, relatives au passé historique et mythique des communautés nationales et locales⁵⁹ : leur étude permet de déterminer le caractère plus ou moins local du culte, et éventuellement d'identifier l'usage et le destinataire du manuscrit. Pour cela, il faut préalablement éliminer les fêtes universelles, rattachées au sanctoral grégoriano-gélasien⁶⁰.

Dans le calendrier, les saints se distinguent par leurs « qualités » (apôtre, martyr, confesseur, pape, évêque, vierge), ce qui est particulièrement pratique pour identifier les saints homonymes. La commémoration du *dies natalis* d'un martyr (bien que ce terme ait aussi été appliqué à des saints non martyrs), c'est-à-dire du jour anniversaire de sa mort, est la fête la plus importante. Les fêtes de moindre importance peuvent être relatives aux reliques du saint, (*inventio, translatio, susceptio, elevatio* etc.) à la dédicace d'une église ou à certains épisodes de sa vie.

Bien qu'il s'agisse d'une fête de moindre importance du point de vue du saint, les translations mentionnées dans les calendriers sont plus utiles à sa localisation que la commémoration des *dies natalis* : on peut cerner une région et parfois même une église particulière en localisant les reliques et en évaluant le rayonnement de leur culte.

La relique d'un saint, après son « invention », c'est-à-dire sa découverte, subit une translation. Une partie du corps saint ou bien le corps entier est déplacé du lieu de sa sépulture vers une église où il sera vénéré⁶¹. La commémoration de la translation prend souvent la forme de processions et de cérémonies, destinées à la fois à invoquer la protection du saint à travers l'action de ses reliques, et à raviver le rayonnement du culte au sein d'une église, d'une paroisse, d'un diocèse.

Les translations se multiplient dès lors que l'ancienne loi romaine qui interdisait que l'on touche aux corps des défunts est mise au rebut⁶². Constantinople recueille de

⁵⁹ MORELLO-MADDALO, *Liturgia in figura, codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana.*, p. 18.

⁶⁰ Voir LEROQUAIS, *Op. Cit.*, introduction de « sacramentaires et missels ».

⁶¹ DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, pp. 281-282.

⁶² DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, pp. 280.

nombreuses restes saints, dont ceux des apôtres André, Luc et Timothée, chaque translation donnant lieu à une superbe cérémonie.

Ces translations ont d'abord été pensées pour honorer le martyr, mais plus tard elles sont conçues comme un apport de pouvoir : les fidèles veulent posséder des corps saints, et les évêques vont les soutenir dans ce mouvement. Beaucoup partent en Orient, espérant ramener un corps ou une partie de celui-ci, le pouvoir miraculeux du saint restant attaché à chaque partie de sa dépouille. Les églises construites récemment suscitaient aussi une quête des reliques : leur possession devient presque indispensable à chaque église, d'où une masse considérable de reliques, authentiques ou non, affluant en Occident par l'intermédiaire de religieux missionnaires.

La prise d'importance du culte des saints au Bas Moyen Age a des conséquences inverses sur l'année liturgique : avec l'accumulation de fêtes, le propre du temps se retrouve écrasé sous une masse de saints, le temps ordinaire est envahi. La situation est encore aggravée par les pratiques de promotion du culte de saints récemment canonisés ou locaux. Finalement, ces pratiques aboutissent à une désorganisation du temps ordinaire, qui se retrouve énormément complexifié : les propres, mémoires, offices, se superposent et survient la nécessité de définir des préséances entre ces éléments⁶³.

Cela a certainement favorisé le recours à la liturgie votive, d'emploi plus simple, éclipsant ainsi complètement le temporel. Ce n'est qu'avec la réforme de Pie V que le sanctoral va subir une « épuration » drastique⁶⁴, ainsi que, entre autres mesures, l'abandon de la plupart des usages médiévaux.

En général, le calendrier suffit à caractériser l'usage liturgique. On s'emploiera évidemment au relevé des noms de saints locaux ou fondateurs d'ordre et aux noms à initiales rubriquées ou mis en valeur par des jeux d'encre, mais aussi des translations, des dédicaces d'églises, des repositions de fêtes etc. Cependant, pour vérifier l'usage induit par le calendrier, on se reportera aux usages des heures de la Vierge et de l'Office des Morts, et aux noms de saints listés dans les litanies : la détermination d'un usage doit reposer sur un faisceau convergent de suppositions.⁶⁵

⁶³ LEBIGUE, *Op. Cit.*, « Règles de préséances entre les offices », pp. 161-176.

⁶⁴ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 174.

⁶⁵ LEBIGUE, *Op. Cit.* p. 181.

Les péricopes des Évangiles

Ces quatre extraits du Nouveau Testament relatent les événements de la Passion dans l'ordre de leur déroulement chronologique, et non selon la distribution suivie par la Bible. Ils étaient lus pendant l'Office des fêtes majeures de l'année : Noël, l'Annonciation, l'Épiphanie et l'Ascension.

Les Péricopes des Évangiles sont les seuls textes bibliques qui, depuis le XII^{ème} siècle, figurent dans un ouvrage de dévotion privée. C'est pourquoi la croyance populaire leur prêtait une efficacité spéciale : en plus d'être issus de la Bible, ils renfermaient les témoignages les plus directs sur le Christ. Le livre liturgique est en soi porteur de sacré, compte tenu que le support de la religion chrétienne est avant tout le texte. Mais la valeur de sacralité accordée à certains textes tels les Évangiles est supérieure⁶⁶.

En dehors de l'Office, on les récitait en privé à partir du livre d'heures, en protection contre les blessures ou les dégâts matériels⁶⁷. A l'occasion de processions, on les invoquait afin de chasser les démons et d'assurer la fertilité des champs.

Cela met l'accent sur un autre aspect du livre d'heures : sa sacralité. Il était considéré comme un moyen d'accéder au divin, sans contrôle ni limitation de la part du clergé. Désormais, l'accès au sacré est en quelque sorte « démocratisé » par l'entremise du livre d'heures.

Les prières à la Vierge : Obsecro Te et O Intemerata

Les livres d'heures contiennent, en plus de la liturgie des heures, des prières de caractère plus populaire. C'est le cas de ces deux prières, l'une adressées à la Vierge, l'autre à cette dernière et à saint Jean. Témoins de la crucifixion, ce sont les deux personnes qui furent les plus proches du Christ⁶⁸. Par ces prières, le fidèle lui ou leur demande l'intercéder en sa faveur tout au long de sa vie.

Les premiers textes connus de la prière *O Intemerata* datent du XII^{ème} siècle, mais ils furent certainement composés bien plus tôt. L'*Obsecro Te* apparaît constamment dans les livres d'heures à partir du XV^{ème} siècle.

⁶⁶ PÄCHT, *L'enluminure médiévale*. p. 11.

⁶⁷ WIECK, *Op. Cit.*, p. 39.

⁶⁸ WIECK, *Op. Cit.*, p. 86.

La prière O Intemerata, si elle commence par ces mêmes mots, est adressée uniquement à la Vierge. Dans *l'Obsecro Te*, le fidèle demande directement à la Vierge, après une série de salutations, son intercession en faveur de son Salut personnel. La première partie de la prière est basée sur la joie de la Vierge durant l'Enfance du Christ; la deuxième partie décrit sa souffrance pendant la Passion et la mort de son Fils. Puis, la prière se clos sur des supplications qui demandent à la Vierge d'apparaître lorsque le fidèle sera sur son lit de mort et de lui faire connaître le jour et l'heure à laquelle il décèdera⁶⁹. Le fidèle s'exprimant à la première personne, il est possible d'identifier le sexe du commanditaire.

Les heures de la Croix et les heures du Saint-Esprit

Il s'agit des deux offices votifs⁷⁰ les plus couramment rencontrés dans les livres d'heures. Résultant d'une adaptation très simplifiée des offices récités par les clercs, leur structure finit par être très différente par rapport à celle des heures canoniales.

Les heures de la Croix et du Saint-Esprit sont composées de sept heures, une seule pour matines et laudes, auxquelles s'ajoutent les heures habituelles. Tandis que le texte des heures de la Croix relate les étapes de la crucifixion, celui des heures du Saint-Esprit se réfère aux attributs et au rôle de l'Esprit Saint dans la salvation humaine.

La structure de ces deux éléments indispensables au contenu du livre d'heure classique, similaire et unique, laisse supposer que ces textes ont pu être basés l'un sur l'autre, sinon composés dans un temps rapproché par la ou les mêmes personnes. Une tradition persistante dans de nombreuses rubriques rapporte qu'ils auraient été composés par le pape Jean XXII⁷¹. Mais, plus probablement, son nom a été rattaché à ces textes

⁶⁹ LEROQUAIS, *Op. Cit.*, p. XXVI.

⁷⁰ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 35.

⁷¹ Le chanoine Leroquais fait part de cette opinion : "*Heures de la Croix, Heures du Saint-Esprit : tel est l'ordre à peu près constant dans les manuscrits. Ces deux offices se suivent, et du reste se ressemblent singulièrement. La composition des Heures du Saint-Esprit est calquée sur celle des Heures de la Croix : ni leçons, ni répons, ni psaumes, ni capitules; une hymne, une antienne suivies d'une oraison : ce sont les "parvae horae de Sancto Spiritu". A côté des Heures, quoique beaucoup moins répandu, il existe un office du Saint-Esprit : office à trois leçons avec des psaumes à chacune des Heures. Dans quelques manuscrits, on trouve en même temps les Heures et l'office (lat.919, 1358, 18014). Tous les deux sont assez anciens. (...) Un bréviaire carthusien de la bibliothèque de Grenoble (Ms.75) attribue un office du Saint-Esprit à Jean XXII; ce pape l'aurait composé en 1331, le jour de la Pentecôte.*" LEROQUAIS, *Op. Cit.*, T. I, p.XXVI.

parce qu'il offrait l'indulgence à leurs lecteurs journaliers. Le doute sur ces textes est d'autant plus grand que nous n'avons pas de première mention datable de ces textes⁷².

La messe votive de la Vierge

La liturgie votive, à la différence des offices et des messes du jour, répond au vœu personnel du fidèle, qu'il s'agisse du célébrant dans le cadre du clergé, ou du laïc dans le cadre privé. Elle n'est pas déterminée par les impératifs du temps liturgique. Cette pratique s'intensifie au fil du Moyen Age, comme en témoigne la part de liturgie votive de plus en plus importante dans les manuscrits à partir du XIII^e siècle, à tel point qu'elle concurrence, à certains moments de l'année, le propre du temps.

Les messes votives sont perçues comme une solution alternative, face aux difficultés résultant de la superposition pendant l'année des propres du temps et des saints (encore aggravées par l'enrichissement du sanctoral, comme nous l'avons expliqué précédemment.). Elles se substituent à celles des fêtes du temporel, sauf en cas de fête solennelle (par exemple en cas de fête à neuf lectures ou d'obit). On aboutit à un rythme hebdomadaire de messes votives, assignées à un jour de la semaine, substituées seulement par les grandes fêtes.

En général, la messe du lundi est consacré aux Anges, celle du mardi ou du mercredi au Saint-Esprit, celle du Vendredi à la Sainte Croix et celle du samedi à la Vierge⁷³. Sauf incidence d'une grande fête et hors de certains temps liturgiques (en général les périodes de l'Avent, du Carême et des Quatre Temps), cette dernière est récitée chaque samedi.

Bien que sa structure soit variable, la messe de la Vierge du samedi se distingue du petit office de la Vierge par son nocturne unique à matines.

⁷² DRIGSDAHL, *Late Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts.-Books of Hours 1400-1530*, « Tutorial on Books of Hours, Hore de sancta Cruce ». [En ligne] : <http://www.chd.dk/tutor/HSCruce.html>

⁷³ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 38 et pp. 103-104.

Les heures de la Vierge

Pour les clercs soumis à la récitation canoniale, la célébration de cet office est obligatoire chaque jour, en plus de l'office du jour⁷⁴. Les laïcs, eux, pouvaient le réciter à partir du livre d'heures. La structure de l'office varie selon trois modèles différents, assignés aux jours de la semaine : les psaumes de Matines changent en effet en fonction du jour, et certaines heures subissent des variations mineures pour Noël et l'Avent.

Par rapport aux offices officiels en faveur de la Vierge, les heures de la vierge se trouvant dans les livres d'heure sont plus courtes : elles se composent d'un seul nocturne au lieu de trois et de trois leçons au lieu de neuf, c'est pourquoi on parle d' « office abrégé » ou de « petit office » de la Vierge⁷⁵.

Historique

La tradition attribue l'Office de la Vierge au moine bénédictin saint Anian (750-820). Cependant, ce que l'on sait avec certitude, c'est que son existence remonte au moins au IX^{ème} siècle⁷⁶.

Au fil des siècles, les heures de la Vierge connaissent un grand succès, peut-être à cause de sa simplicité par rapport à d'autres offices. Toutefois, leur répétition quotidienne tout au long de la vie contribue à établir une certaine familiarité entre le fidèle et le texte.

De plus, le culte de la Vierge en lui même a pris de plus en plus d'ampleur au cours du Haut Moyen Age. Celui-ci plaçait Marie, avant tout humaine, dans un rôle d'intercesseur privilégié entre Dieu et l'humanité : c'est à travers elle que Dieu a choisi de réaliser le Salut, c'est donc aussi à travers elle que le Salut peut être atteint de la manière la plus efficace.

Usage liturgique

Les heures de la Vierge répondent à un usage liturgique⁷⁷, c'est-à-dire à un ensemble de pratiques particulières au culte d'une communauté donnée. Leur étude est un

⁷⁴ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 104.

⁷⁵ Voir LEROQUAIS, *Op. Cit.*, « éléments du livre d'heures ».

⁷⁶ WIECK, *Op. Cit.*, p. 51.

⁷⁷ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 105.

préalable indispensable à l'identification de l'usage suivi par un livre d'heures : le choix et l'ordre des chants est propre à un diocèse, un ordre monastique ou religieux, à une abbaye ou une collégiale, etc. Cependant, pour les usages « universels » ou du moins très répandus, l'usage ne se confond pas avec la destination liturgique : l'usage de Sarum se rencontre dans toute l'Angleterre et celui de Paris dans tout le royaume de France. L'usage de Rome est présent en Italie et dans la plupart des livres flamands à partir du XV^{ème} siècle, puis il commence à se diffuser en France au cours de la deuxième moitié du siècle. Beaucoup de diocèses adoptent la liturgie romaine dans le cadre de l'unification liturgique en Occident, sans doute aussi à cause du prestige de la liturgie romaine, consécutive à la suprématie grandissante de la Papauté. Pour caractériser un manuscrit, on préférera l'expression « selon l'usage de » plutôt que « à l'usage de », si le manuscrit ne mentionne pas explicitement sa destination à tel diocèse, telle institution ou tel ordre monastique.

En fait, l'usage nous renseigne mieux sur la dévotion du destinataire que sur le lieu d'origine du manuscrit en lui-même. Le lien entre usage et lieu de fabrication n'est plus valable lorsque le manuscrit est issu de grands centres de production répondant à une demande dépassant les limites de son territoire régional voire national : par exemple, les centres flamands produisirent de nombreux livres d'heures à l'usage de Sarum destinés au marché anglais.

Cependant, l'usage des heures de la Vierge devra toujours être corroboré par des éléments complémentaires : l'usage de l'Office des défunts et la présence de saints locaux ou fondateurs d'ordre dans le calendrier et les litanies. L'analyse iconographique et stylistique doit être menée en parallèle, afin de compléter la destination géographique du livre d'heures⁷⁸.

⁷⁸ CAVET, « Les heures de la vierge » in : LEBIGUE et LEGENDRE, *Les manuscrits liturgiques* (aedils, acte 9). [En ligne] http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/06_2.htm

Les psaumes pénitentiels et les litanies

Psaumes

Traditionnellement attribuées au roi David, les Psaumes sont part de la liturgie chrétienne depuis le IV^{ème} siècle. Innocent III, pape de 1198 à 1216, ordonne leur récitation durant le carême. Dans la liturgie juive, elles sont présentes depuis le III^{ème} siècle au moins.

Depuis l'origine, les Psaumes sont des prières personnelles. En usage dans la plupart des monastères au IX^{ème} siècle, ils sont intégrés à l'office divin au siècle suivant. C'est à ce titre que les psaumes passent, au XIII^{ème} siècle, du bréviaire au livre d'heures. On les trouve dans tous les livres d'heures à partir du XIV^{ème} siècle⁷⁹.

Longtemps, les psaumes de la pénitence ont été associés aux dévotions pénitentielles et à la notion d'expiation. Au nombre de sept, ils ont naturellement été liés aux péchés capitaux, qui mènent l'âme en enfer pour l'éternité. Chaque psaume est invoqué pour s'en défendre. On les récitait aussi en faveur des personnes défunt, afin de réduire le temps où leurs âmes demeuraient au purgatoire, assumant un rôle similaire à celui de l'Office des morts⁸⁰.

Litanies

La section des sept psaumes inclus une litanie : une forme de prière préchrétienne qui consiste en une série de demandes, adressées aux personnes saintes, d'intercession auprès de Dieu pour le salut de l'âme humaine. Les noms de saints sont invoqués suivant la hiérarchie de l'Eglise, commençant par les apôtres et les disciples et terminant par les vierges. Cette hiérarchisation des catégories reflète à la fois la hiérarchie céleste et la société médiévale elle-même. Chaque nom est suivi par la prière *Ora pro nobis*.

En grec, les termes *litè* et *litaneia* désignent une demande, une supplication. Le terme latin de *litania* vient signifier à la fois cette prière et les processions durant lesquelles

⁷⁹ LEROQUAIS, *Op. Cit.*, « Éléments du livres d'heures : les psaumes pénitentiels ».

⁸⁰ WIECK, *Op. Cit.*, p 81.

elles étaient chantées⁸¹. Les demandes sont prononcées par un officiant (diacre ou chantre). Les participants répondent par un refrain, *Kyrie eleison* ou bien *Domine miserere*.

On suppose que la litanie des saints apparut en Orient au IV^{ème} siècle. Son arrivée en Occident, qu'on attribue traditionnellement au pape Gélase (492-496), aurait eu lieu bien avant : la base en est la traduction de formulaires grecs au Ve siècle, plus tard adaptés aux circonstances et au génie latin. Ces formulaires sont la base de la litanie des saints. L'usage des litanies en tant que coutume sur le continent européen semble s'être opéré avec les Anglo-Saxons et les irlandais, vers le VII^{ème} siècle⁸².

D'abord d'usage privé, la récitation des litanies devient publique : on le récite pendant les processions, à la nuit de Pâques et durant les événements liturgiques, comme les ordinations ou les dédicaces⁸³.

Les litanies attestent de l'intensification du culte des saints au cours du Moyen Age. Il en existe d'innombrables variantes, selon les époques et les régions. Une analyse hagiographique de la litanie peut fournir des informations pour la localisation d'un manuscrit⁸⁴, si on y relève des éléments particuliers comme la présence de saints locaux de noms de saints bissés. Dans ce cas, la litanie constitue un très bon outil pour corroborer l'usage déduit à partir du calendrier⁸⁵.

L'Office des morts

Comme les heures de la Vierge, l'Office des défunts est un office quotidien, servant à la dévotion de nombreux laïcs. Moins compliqués à réciter que les heures canoniales, ces deux offices se dégagèrent du psautier ou des autres manuscrits liturgiques pour former, dès le XIII^{ème} siècle, le cœur du nouveau type de livre qui deviendra le livre d'heures⁸⁶.

⁸¹ DE CLERCK, « Litanies » in : VAUCHEZ, *Op. Cit.*, T. II, p. 898.

⁸² DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, pp. 99-100.

⁸³ MARTIMORT, *L'Eglise en prière : introduction à la liturgie.*, pp. 140-141.

⁸⁴ DE CLERCK, *Op. Cit.*, p. 898; LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 183.

⁸⁵ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 107.

⁸⁶ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 105.

A partir de la moitié du IX^{ème} siècle, l'Office des morts est récité quotidiennement en plus de l'office du jour dans les monastères, puis s'étend aux autres entités religieuses, jusqu'au XIII^{ème} siècle où son usage est généralisé⁸⁷.

Il s'agit donc d'un élément relativement tardif dans la dévotion médiévale. Plus tard, l'angoisse d'une mort improvisée, face aux menaces continues de guerres et d'épidémies, contribua probablement au fort développement de cette pratique dévotionnelle au XV^{ème} siècle⁸⁸.

Liturgie des funérailles et liturgie des défunts

Il faut tout d'abord rappeler la distinction existante entre la liturgie des funérailles et la liturgie consacrée à la mémoire des défunts⁸⁹. Les funérailles consistent en la commémoration de personnes venant de décéder, au sein d'une même confraternité de prière.

La messe votive ou Office des morts est récité en mémoire des ses proches trépassés, afin d'accélérer l'entrée de leurs âmes au Paradis. Une mort improvisée signifiait en effet, pour le chrétien, la privation des derniers sacrements et par conséquent de la purification de l'âme. Celle-ci devait donc passer un certain temps au Purgatoire. Mais les vivants sont en mesure d'aider les morts à réduire ce temps par la prière. La récitation de l'Office des défunts était journalière pour le clergé, mais les laïcs étaient aussi encouragés à la prière par l'entremise du livre d'heures.

Pratiques rituelles de l'Office des funèbre

L'Office des morts se compose de 9 leçons et de 9 répons correspondants, chacune suivie d'un verset. Il est aussi parfois appelé « Vigile des morts » : à cause de son *cursus* incomplet commencé par vêpres, suivi de matines et laudes, on l'a rapproché du *vigilia*, partie d'un office dite la veille au soir ou pendant la nuit. Vêpres était idéalement priée la

⁸⁷ Voir LEROQUAIS, *Op. Cit.*, « Éléments du livre d'heures : l'Office des défunts. »

⁸⁸ WIECK, *Op. Cit.*, p. 117.

⁸⁹ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p 207.

veille au soir des funérailles. Toutefois, l'Office des morts était généralement récité en continu⁹⁰.

Ces services liturgiques, presque toujours fixé au jour anniversaire du décès, requièrent un paiement qui servira à la rémunération des religieux chargés de la célébration des offices et des messes demandées : après le dépôt du cercueil dans l'église, la famille ou la confraternité du décédé payait pour que l'Office soit récité ou chanté par les moines. Les livres de distributions et pitanciers servent à la gestion des prestations liturgiques et à la rémunération des officiants. Ils indiquent comment partager de petites sommes d'argent prélevées sur les rente appartenant à la fondation, entre l'officiant, les assistants, la communauté ou à un certain nombre de pauvres. D'ailleurs, l'Office des défunts est parfois introduit, dans les livres d'heures, par une miniature représentant le service funèbre⁹¹.

L'Office et la messe des morts sont des textes abondamment présents dans les manuscrits liturgiques. Leur nombre augmente sans cesse, jusqu'à constituer une sorte de calendrier des défunts se superposant au propre du temps et des saints. Au cours du Moyen Age, la célébration de l'Office fait de plus en plus concurrence à la confraternité de prière, indiquant aussi un changement dans la manière de commémorer les défunts et de concevoir la mort.

Les suffrages aux saints

Les suffrages aux saints sont des mémoires votifs, composés d'une antienne introductive, d'un verset et d'une collecte. Comme dans les litanies, l'ordre des saints commémorés suit la hiérarchie ecclésiastique. Présents dès le XI^{ème} siècle, ils dérivent des mémoires⁹².

Ces courtes commémorations relatent un épisode de la vie du saint, ou expose un aspect particulier de sa sainteté. Puis, on trouve une demande d'intercession au saint en question, souvent dans le but de conserver une bonne santé ou de se prévenir des maladies et de la mort subite.

⁹⁰ LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 217.

⁹¹ Voir vol. II, images [16] et [58] à [62].

⁹² LEBIGUE, *Op. Cit.*, p. 107.

En effet, alors que la Vierge est invoquée pour le Salut de l'âme, on retient des saints leur aspect plus humain et on fait appel à eux pour obtenir une aide plus temporelle. Les plus populaires sont les saints antis pesteux, parmi lesquels saint Sébastien et saint Antoine. D'autres protègent contre les accidents ou les maux chroniques, par exemple sainte Apolline pour les maux de dents.

Présentes également dans l'office canonial, ces prières sont extraites du missel local et récitées par le célébrant durant la messe du jour de la fête du saint concerné. Pourtant, leur récitation n'était pas soumise aux impératifs du calendrier liturgique.

Dans la dévotion privée, la récitation de certains suffrages était presque quotidienne, comme celui adressé à sainte Barbe, censé prémunir de la mort accidentelle pendant toute une journée. La valeur accordée aux paroles prononcées est souvent renforcée par le visuel : les suffrages sont accompagnés, dans les livres d'heures, de représentations hagiographiques⁹³.

Les prières sont adressées directement aux miniatures représentant les différents saints, sorte d'icône, investies d'une part divine au même titre que ses reliques. L'image joue en effet un rôle dans la contemplation, pouvant mener à l'élévation mystique⁹⁴. Mais leur qualité varie : les plus beaux livres présentent des épisodes de la vie des saints, alors que les moins luxueux se limitent à de modestes miniatures les représentant en pied⁹⁵.

⁹³ Leroquis note, dans *livre d'heures (Op. Cit.)* pp. XLVIII-XLIX : « Avec le petit office de la Vierge, les suffrages des saints forment la partie décorative la plus riche et la plus variée du livre d'heures. Dans les manuscrits de luxe, elle constitue une véritable galerie de tableaux, sorte de panathénées chrétiennes où défilent sous nos yeux les martyrs et les saints. Presque toujours, les peintures se présentent dans l'ordre des litanies : en tête la Trinité et les anges, puis viennent les apôtres, les martyrs, les confesseurs, les vierges et les saintes femmes. »

⁹⁴ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 99.

⁹⁵ RÉAU, *Op. Cit.*, T. I, p. 413; DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, p. 216.

Chapitre 5 – Étude des textes dans les *Heures de Ravenne*.

Cette partie a pour but l'analyse et l'interprétation de chaque partie du texte, puis de l'ensemble formé par la succession de ces textes. Ce livre d'Heure contient les textes traditionnels pour ce type d'ouvrage. Cependant, lorsque l'on confronte l'ordre de ces textes à l'ordre classique (voir ci-dessus) il apparaît évident qu'ils ne se succèdent pas ainsi.

Après le calendrier, les heures de la Croix ouvrent le volume, suivies des heures du Saint-Esprit. Les heures de la Vierge n'occupent que la quatrième place dans l'ordre des textes. Elles sont précédées d'une messe à la Vierge Marie et des Péricopes des Evangiles. S'ensuivent les psaumes pénitentielles, les litanies et les deux prières à la Vierge. De brèves invocations à différents saints viennent s'y ajouter.

Pour un relevé des *incipits* de chaque partie du texte, on se reportera à l'annexe 7 du volume II.

Le calendrier

Le manuscrit étudié comporte un calendrier composite⁹⁶, dont le nombre de jours fêtés est relativement faible : au fil de l'année, on dénombre 154 fêtes, dont 50 sont inscrites en rouge.

Chaque mois commence sur le recto d'un feuillet et se termine sur son verso. Ils sont introduits, en tête de page, par le monogramme champi « KL ». En face, le nom du mois et le nombre de jours solaires et lunaires sont indiqués. Sur la gauche, au-dessous du monogramme, le calendrier ne comporte que deux colonnes, la première donnant le nombre d'or, la seconde la lettre dominicale.

Hypothèse de travail

A propos de ce livre d'heures, la notice du catalogue de la bibliothèque Classense considère, notamment à partir des noms de saints vénérés dans le calendrier, que le

⁹⁶ Voir vol. II, Annexe 1.

manuscrit aurait été « produit dans le contexte ganto-brugeois⁹⁷ ». En guise d'exemple sont retranscrites quelques fêtes relatives à des saints vénérés en Flandre : sainte Gudule, patronne de Liège (8 janvier), saint Servais, évêque de Tongres, vénéré à Maastricht (5 mai), et saint Eloi, évêque de Tournai (12 décembre). En effet, la plupart des fêtes se réfèrent géographiquement au domaine des anciens Pays Bas Bourguignons.

L'approfondissement de l'étude du calendrier liturgique apparaît essentiel à la confirmation de cette hypothèse. En outre, cette étude pourrait contribuer à l'affiner, c'est-à-dire proposer une localisation plus précise, et éventuellement éclairer la personnalité d'un commanditaire ou d'un possesseur.

Méthode

Pour cela, nous avons confronté notre calendrier de manière systématique à tous les calendriers disponibles identifiés pour les régions dépendantes des anciens Pays-Bas Bourguignons⁹⁸.

Nous commenceront par des comparaisons avec des calendriers commerciaux : d'abord de type romain, puis ceux dont l'origine flamande est confirmée. Ce type de calendrier a été composé pour représenter autant de diocèses que possible, dans une optique commerciale. La plupart des fêtes rubriquées sont valides dans toute l'Europe. Incluant toutes les fêtes communes et populaires, la comparaison avec ce type de calendriers est particulièrement utile à toute étude de calendrier, car il permet d'éliminer les saints recensés dans les deux documents pour se concentrer sur leurs divergences, qui donneront alors des indications sur l'usage local. De tels calendriers sont communs dans les psautiers et les livres d'heures autour de 1500. Les résultats obtenus permettront de nous orienter vers une localisation plus précise du manuscrit.

Résultats

La comparaison avec des calendriers commerciaux « universels »⁹⁹ permet d'éliminer les fêtes communes, puis, à partir de calendrier commerciaux flamands¹⁰⁰ on

⁹⁷ LIMENTANI-VIRDIS in : DILLON, B.; GIULIANI C. (dir.), *Op. Cit.*, pp. 86-87.

⁹⁸ E. DRIGSDAHL, CDH [En ligne] <http://www.chd.dk/cals/index.html>; D. MUZERELLE, *Millésimo*, [En ligne] <http://millesimo.irht.cnrs.fr>; *Calendoscope*, [En ligne] <http://calendriers.irht.cnrs.fr/>; G. GUNHOUSE, *Online Calendar of the Saints Day*, [En ligne] <http://medievalist.net/calendar/home.htm>; BOUSMANNE, *Item à Guillaume Vrelant*.

sera en mesure d'établir une liste des saints vénérés dans les anciens Pays-Bas Bourguignons¹⁰¹.

Nous remarquons que le calendrier des *Heures de Ravenne* comporte deux fêtes brugeoises importantes inscrites en rouge, également retranscrites dans le Ms. Additamenta 65.8° : saint Basile (14 juin) et saint Donatien (14 octobre).

Le calendrier qui nous occupe est un calendrier composite simplifié, probablement copié à partir d'un modèle commercial flamand. L'hypothèse de l'origine brugeoise doit être renforcée avec d'avantage d'arguments.

Confrontant alors à des calendriers originaires de Bruges¹⁰², nous remarquons que cette hypothèse se vérifie : on retrouve en effet beaucoup de fêtes brugeoises, habituellement rubriquées, dans notre calendrier.

Le calendrier issu du NkS 27c 8°¹⁰³ a été particulièrement utile à cette étude. Il s'agit d'un calendrier composite brugeois typique de la période 1460-1470, période de laquelle est daté le manuscrit de Ravenne. Les modèles de calendriers composites ne semblent pas avoir survécu ou circulé au-delà d'une décennie au XV^e siècle. Mais en dépit du fait que Bruges faisait anciennement partie du diocèse de Tournai, c'est la liturgie du diocèse de Cambrai qui semble fournir la majorité des entrées. C'est pourquoi, malgré son intérêt, il ne fallait pas se limiter à ce seul calendrier.

Les fêtes rubriquées ou parfois rubriquées dans les calendriers brugeois de cette période sont toutes présentes et rubriquées dans notre manuscrit¹⁰⁴. La plupart de ces saints sont des personnages qui ont marqué l'histoire régionale :

Saint Amand évangélisa la Flandre et le Brabant à l'époque Carolingienne et fut nommé évêque de Maastricht. Collaborateur ce dernier, saint Bavon mena une vie d'ermite près de Gand. Saint Rémi fut évêque de Reims et s'employa à faire entrer la foi dans les campagnes. Au propre de France, il est fêté le 15 janvier, son *dies natalis*. Par contre, au

⁹⁹ Notamment le Ms. NKS 1259 8° de Copenhague (CDH), vers 1530 [En ligne] <http://www.chd.dk/cals/nks1259kal.html>

¹⁰⁰ Ms. Additamenta 65 8° de Copenhague (CDH), [En ligne] <http://www.chd.dk/cals/add65kal.html> Calendrier modèle probablement en vente à Bruges dans les années 1440.

¹⁰¹ Voir vol. II, Annexe 2.

¹⁰² *Calendoscope; Online Calendar of the Saints Day*.

¹⁰³ CDH, <http://www.chd.dk/cals/nks27cka.html>

¹⁰⁴ Saint Amand d'Elnone (6 février); saint Georges (23 avril); saint Barnabé (11 juin); saint Basile (14 juin); saint Eloi (25 juin); saint Martin de Tours (4 juillet); saint Benoît de Nursie (11 juillet); sainte Marie Madeleine (22 juillet); saint Christophe (25 juillet); saint Gilles (1er septembre); saints Rémi et Bavon (1er octobre); saint Denis (9 octobre); saint Donatien (14 octobre); sainte Catherine d'Alexandrie (25 novembre); saint Nicolas (6 décembre); saint Nicaise (14 décembre).

propre du diocèse de Reims¹⁰⁵, comme dans notre manuscrit, il est fêté le 1er octobre, jour de la "translation" des ses reliques à Reims, où s'élèvera l'actuelle basilique. Saint Nicaise et saint Donatien eurent aussi la charge d'évêques du diocèse de Reims. Les reliques de saint Donatien furent transférées de l'église Saint-Agricol de Reims à l'église Notre Dame à Bruges en 863, par le Comte de Flandre Baudoin Ier, ce qui explique le culte particulier des habitants de Bruges envers ce saint. Enfin, saint Eloi fut évêque de Noyon, et saint Martin évêque de Tours.

La plupart des fêtes moins solennelles y sont également présentes¹⁰⁶: Sainte Gudule, patronne de Bruxelles, est également vénérée à Liège et Bruges. La translation de saint Augustin est fêtée à Bruges, à Magdebourg, ainsi que chez les Augustins et les Dominicains¹⁰⁷. Si le saint avait été aussi fêté au 11 juillet et au 4 décembre, il aurait pu s'agir d'un calendrier augustin. Mais il apparaît uniquement au 11 juillet et au 28 février. La fête de David, saint patron du Pays de Galle, est rare. Elle apparaît uniquement dans les calendriers de Bruges et de Salisbury¹⁰⁸. Enfin, c'est Pierre diacre qui est commémoré au 17 avril, et non Pierre confesseur. Il s'agit également d'une particularité brugeoise.

D'autres célébrations, certes moins importantes que celles citées ci-dessus, sont absentes du calendrier. De part son fort lien avec Bruges, on s'attendait à la présence de certains saints¹⁰⁹ ayant joué un rôle dans le diocèse, mais, dans la plupart des cas, le jour ne comporte pas de fête, car nous avons affaire à un calendrier simplifié.

Particularités

Nous remarquons la présence de plusieurs saints Anglo-Saxons¹¹⁰. Quelles sont les raisons pour lesquelles leur culte est parvenu jusqu'au Pays-Bas Bourguignons?

¹⁰⁵ La ville de Bruges faisait partie de l'archevêché de Tournai, en tant qu'archidiaconé, appartenant à la province ecclésiastique de Reims, à partir du VIème siècle, jusqu'à l'érection de Bruges en diocèse indépendant en 1559 par la bulle *Super universas* promulguée par le pape Paul III. L'archidiaconé de Bruges comprenait les doyennés de Bruges, Oudenbourg et Ardenbourg. L'évêque de Reims exerçait alors son autorité sur le nord de la France et une grande partie des Pays-Bas Bourguignons.

E. DE MOREAU, « Bruges ». In : BAUDRILLART (dir.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*. p. 896.

¹⁰⁶ Sainte Gudule (8 janvier); translation de saint Augustin (28 février); saint David (1er mars); saint Quirin (30 mars); saint Pierre diacre (17 avril).

¹⁰⁷ Selon Grotefend (Calendoscope).

¹⁰⁸ Selon Grotefend (Calendoscope).

¹⁰⁹ Par exemple saint Pancrace, sainte Eutropie, saint Eleuthère, saint Médard, saint Etienne etc.

¹¹⁰ Brigide (1er février); Walburge (23 février); David (1er mars); Maclou (15 novembre); Paulin (19 décembre).

D'une part, ce sont des moines anglo-saxons qui portèrent la foi, et plus particulièrement la Règle de Saint Benoît, dans les actuels Pays-Bas et en Allemagne à partir du VII^{ème} siècle. Il est sûr que l'influence de ces personnages fut capitale pour la christianisation et la civilisation de ces régions, grâce à l'action de grands missionnaires fondateurs de monastères¹¹¹ comme saint Amand, saint Colomban, saint Augustin de Cantorbéry¹¹² ou encore saint Willibrord et ses compagnons¹¹³. Ayant émigré, les saints d'origine anglo-saxonne sont en effet plus vénérés dans les régions où ils ont émigré et vécu que dans leurs pays d'origine¹¹⁴.

Certains saints qui nous occupent ici ont certes joué un rôle dans l'évangélisation de l'Europe en général. Pour d'autres, le déplacement de leur culte semble lié à des raisons subjectives, à des associations d'idée ou à certaines interprétations que l'on peut avoir du mal à cerner aujourd'hui.

Le celte saint David a beaucoup voyagé et a influencé le développement du monachisme gallois au cours des V^{ème} et VI^{ème} siècles. Sa légende est en partie calquée sur celle de saint Hilaire¹¹⁵. Honoré aussi en Bretagne, il est le saint national du Pays de Galles. Egalement gallois, saint Malo évangélisa la Bretagne au VI^{ème} siècle¹¹⁶.

Walburge, sœur des saints Willibald et Winebald, partit en Allemagne avec la mission menée par saint Boniface¹¹⁷. Son culte est fort aux Pays-Bas. À Bruges, une église qui fut construite 1619 et 1641 lui est dédiée¹¹⁸. Paulin, envoyé en Angleterre par Grégoire I^{er}, fut évêque d'York et de Rochester¹¹⁹. Brigide est une sainte irlandaise. Considérée comme la fondatrice du monachisme féminin, elle organisa la première communauté chrétienne de femmes. De façon surprenante, la sainte est aussi populaire en Italie du Nord, dans certaines parties de la France comme en Bretagne, au Portugal, aux Pays de Galles, etc. Il semble que son culte ait emprunté certains traits à la déesse païenne du feu¹²⁰.

D'autre part, un grand nombre d'ouvrages fabriqués à Bruges au XV^{ème} siècle prenaient la route de l'Angleterre. Mais il ne semble pas que ce soit le cas de ce manuscrit, fortement attaché à la cité brugeoise. Peut-être pourrait-on expliquer la présence

¹¹¹ MOURRE, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*. T. I, p. 512.

¹¹² PÄCHT, *Op. Cit.*, p. 12.

¹¹³ LABOA « Le monachisme en Occident ». In : BARBIERI (dir.) *Atlas historique du Moyen Age Occidental*. p. 24.

¹¹⁴ RÉAU, *Op. Cit.*, T. I, p. 370.

¹¹⁵ COULSON (dir.), *Dictionnaire historique des saints*. p. 126.

¹¹⁶ COULSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 254.

¹¹⁷ COULSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 375.

¹¹⁸ E. DE MOREAU, « Bruges ». In : BAUDRILLART (dir.), *Op. Cit.*. p. 894.

¹¹⁹ COULSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 301.

¹²⁰ COULSON (dir.), *Op. Cit.*, 90-91.

relativement importante de ces saints par l'origine anglo-saxonne du commanditaire, qui se serait établi à Bruges? Cette hypothèse est valable mais, malheureusement, aucun élément ne permet de la confirmer ou même de l'infirmier.

Une autre particularité de ce calendrier réside dans la commémoration de la translation des reliques de deux vierges, sainte Barbe et sainte Catherine¹²¹, en plus de la mention de leur *dies natalis*. La fête de la translation de sainte Barbe n'est pas très fréquente : on la célèbre surtout à Utrecht, toutefois non pas au 9 juillet comme l'annonce le calendrier des *Heures de Ravenne*, mais au 8 juillet. Quant à la translation de sainte Catherine, nous n'avons pu trouver de mention similaire dans les calendriers consultés.

Cela indiquerait-il la pratique d'un culte particulier voué à ces vierges ou à leurs reliques¹²²? La spiritualité médiévale, et plus particulièrement celle du peuple, attachait une grande importance au culte des saints, spécialement pour la protection qu'ils pouvaient assurer au fidèle au quotidien.

Ainsi, Barbe est invoquée contre les dangers d'une mort subite provoquée par le feu ou la foudre, en rapport avec différents éléments de sa vie légendaire. Son bourreau aurait été frappé par la foudre au moment où il allait l'exécuter ; son père meurt foudroyé après qu'il l'eut décapitée pour être devenue chrétienne. Le corps de la sainte fut exhumé solennellement et ses reliques transportées en divers pays.

Sainte Catherine est invoquée en cas de mort imminente. Après son martyre, des anges auraient porté ses restes sur le mont Sinaï. Quelques cent ans plus tard, des moines du monastère voisin trouvèrent son corps. Le monastère fut dédié à Sainte-Catherine-du-Sinaï¹²³.

L'étude du calendrier des *Heures de Ravenne* a permis de déterminer l'origine brugeoise de ce dernier avec une relative certitude.

Elle a aussi mis en lumière différentes particularités que nous pouvons rattacher à plusieurs causes, mais cette fois de manière hypothétique : elles peuvent résulter d'un choix du commanditaire, si tant est qu'il y en ait eu à l'origine de ce manuscrit, ou bien répondre aux besoins d'une église locale : malgré la commémoration de nombreux saints Anglo-Saxons, il ne semble pas que ce manuscrit ait été destiné au marché étranger.

¹²¹ Les translations apparaissent respectivement au 9 juillet et au 27 août.

¹²² A noter, bien que ce fait ne soit pas inhabituel, qu'elles apparaissent également toutes deux dans les suffrages aux saints.

¹²³ VORAGINE, *Légende Dorée*, « CLXIX, Sainte Catherine, vierge et martyre », pp. 656-662.

Les heures de la Croix et les heures du Saint-Esprit

Conformément à la tradition, ces deux offices se succèdent immédiatement, et leurs structures sont tout à fait conformes aux standards établis. Cependant, les Heures de la Croix et les Heures du Saint-Esprit ne sont pas placées dans un ordre correct au sein du manuscrit : elles se rencontrent au début du volume, immédiatement après le calendrier. Plus fréquemment, on les trouve à la suite des Heures de la Vierge, vers le centre du volume.

Toutefois, nous remarquons que cette façon d'ordonner les Heures de la Croix et du Saint-Esprit au sein du livre d'heures est pratiquée communément à partir des années 1440 dans le Nord de la France en en territoire flamand¹²⁴, ce qui conforte nos conclusions à propos de la localisation du calendrier.

Les heures de la Vierge

Les Heures de la Vierge commencent au feuillet 39. Dans la partie supérieure de la page, on peut lire le texte suivant rubriqué en rouge : *Incipiunt horae Beatae Marie virginis secundum usum Romanorum*. La rubrique annonce donc que l'usage romain est en vigueur dans les Heures de la Vierge. L'usage de Rome, très répandu en Europe depuis le XV^e siècle, se rencontre en effet dans la plupart des livres flamands à partir de ce même siècle.

Il n'est donc pas étonnant que les Heures de la Vierge suivent cet usage. Cependant, en examinant le contenu du texte, nous avons remarqué une légère variante, de grande importance puisqu'elle pourrait fournir des indices de localisation.

Selon l'usage de Rome, les hymnes de Prime et de Tierce sont identiques. Il s'agit de la prière *Memento salutis auctor*, ainsi répétées aux deux Heures successives. Dans le manuscrit qui nous occupe, en revanche, les hymnes sont différents : à Prime la prière

¹²⁴ Par exemple, parmi les manuscrit attribués à Vrelant ou à des continuateurs : Bibermühle, Tenschert 1 et 2; Bergame, Biblioteca Civica Cass.2.13; Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique ms. 21975; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana ms. acq. e doni 147; Liverpool, Meyerside Museum ms. 12006; Londres, Victoria and Albert Museum ms. L.2384-1910; New York, Pierpont Morgan Library ms. H7; Oxford, Bodleian Library, ms. Buchanan e.18; San Marino, Huntington Library, ms.HM 1136; Vienne, Osterreichischen Nationalbibliothek ms. 1987 et s.n. 13243; Zurich, collection privée, Heures Spinola.

Gloria tibi Domine, à Tierce le *Memento salutis auctor*¹²⁵. Il est particulièrement intéressant d'apprendre que l'hymne en question, *Gloria tibi Domine*, est également celui de l'usage de Bruges à Prime.

Il y aurait donc eu intégration d'un élément brugeois au sein de la trame traditionnelle de l'usage romain, ce qui conforte une fois de plus les hypothèses développées à partir de l'étude du calendrier. Pour quelles raisons? Il est possible qu'il s'agisse du choix du commanditaire, s'il y en a eu un, à l'origine de ce manuscrit. Tout en suivant l'usage romain, il a pu faire la demande d'ajouter cet hymne pour faire le lien avec Bruges, ville de laquelle il pouvait être originaire ou dans laquelle il avait ses activités. Les *Heures de Ravenne* ont aussi pu être réalisées sans commande préalable, dans un atelier de Bruges. Quoi qu'il en soit, différents éléments semblent indiquer que sa destination aurait été exclusivement limitée au marché local.

La litanie des saints

Dans ce manuscrit, la litanie des saints, qui succède immédiatement aux psaumes pénitentiels, est assez bien fournie puisqu'elle contient une cinquantaine de noms. Après la liste des anges, archanges, prophètes, apôtres et évangélistes, universellement vénérés, les noms de saints relevés successivement pointent l'aire géographique de la Flandre¹²⁶.

On retrouve en effet des saints vénérés dans cette partie des anciens Pays-Bas Bourguignons, à titre d'exemple saint Servais et saint Protais, saint Martin, saint Nicaise et saint Alexis. La présence des noms des vierges Barbe et Clara est également typique des litanies provenant de Flandre¹²⁷.

On voit bien dans ce cas comment l'étude de la litanie des saints dans un livre d'heures permet d'appuyer les arguments concernant la localisation du manuscrit soulevés à partir du calendrier puis d'autres éléments : une proposition de localisation doit reposer sur un ensemble d'éléments convergents.

¹²⁵ Voir vol. II, Annexe 8.

¹²⁶ Voir vol. II, image [29].

¹²⁷ LAZZI, *Op. Cit.*, p. 109.

Même s'il existe une quantité immense de litanies différentes, et qu'il est presque impossible de réunir deux litanies parfaitement similaires, on peut rapprocher la litanie des Heures de Ravenne de celle du Livre d'heures dit *d'Isabelle la Catholique*¹²⁸, sauf pour le cas de sainte Eulalie, une des saintes les plus vénérées en Espagne.

L'Office des morts

L'antépénultième élément qui compose les Heures de Ravenne est l'Office ou Vigile des Morts. Ce rapport sera bref, car le contenu textuel de l'Office des Morts suit rigoureusement l'usage de Rome¹²⁹, attestant l'usage romain comme base liturgique de ce manuscrit.

Les prières à la Vierge

Ces deux prières sont, de manière inhabituelle, rejetées en fin de volume : elles sont placées entre l'Office des Morts et les suffrages aux saints, dernière section de l'ouvrage. La supplique de *l'Obsecro Te* est au masculin¹³⁰. Peut-être ces prières ont-elles été déplacées ou produites dans un autre atelier : en effet, certains éléments de décoration diffèrent de ceux que l'on peut rencontrer dans le reste du manuscrit¹³¹.

Les suffrages aux saints

Ces prières sont destinées à l'invocation de saints, en protection contre des maux divers et les dangers de mort.

¹²⁸ Madrid, Biblioteca del Palacio, Palacio s.n. : Stephane, Laurenti, Fabiane, Sebastiane, Iohannes et Paule, Cosme et Damiane, Gervasi et Prothasi, Silvester, Gregori, Martine, Augustine, Ambrosi, Ieronime, Nicholae, Benedicte, Francisce, Dominice, Anthonij, Maria Magdalena, Agnes, Lucia, Cecilia, Agatha, Katerina, Margarita, Eulalia, Clara, Helisabet.

¹²⁹ BURIN, *Manuscript illumination in Lyons 1473-1530*. pp. 47-48.

¹³⁰ Voir vol. II, image [30].

¹³¹ Voir partie III : décoration.

Michel est invoqué pour chasser les démons; Sébastien et Antoine sont les deux principaux saints anti-pesteux; Catherine est invoquée en cas de danger de mort; Barbe protège de la foudre; Marie Madeleine les femmes en couche, en particulier si elles se trouvent à bord d'un bateau; Apolline prévient des maux de dents chroniques.

Au vu des différents éléments codicologiques, on peut dire que les *Heures de Ravenne* est un manuscrit relativement homogène. L'ordre des textes est respecté pour la région dont il est originaire, excepté les prières à la Vierge *Obsecro Te* et *O Intemerata* qui, au lieu d'être situées après les Heures de la Vierge ou les Péricopes des Evangiles, sont rejetées à la fin de l'ouvrage juste avant les suffrages.

Bien que suivant l'usage romain, l'origine brugeoise du manuscrit est mise en lumière par la présence de plusieurs éléments : d'une part, par les noms de saints contenus dans le calendrier, d'autre part, par l'hymne de Prime des Heures de la Vierge. Cette tendance est corroborée ou, du moins, est compatible avec les saints vénérés dans la litanie et dans les suffrages.

En effet, l'étude du contenu textuel a eu le mérite de révéler un fait particulièrement pertinent relatif à l'usage en vigueur dans le manuscrit : un hymne affilié à l'usage de Bruges est inséré dans les heures de la Vierge, montrant un attachement spécial à cette ville. Sans une étude approfondie du texte, nous nous en serions remis à la rubrique faisant état de l'usage romain, et cette particularité d'importance historique pour le manuscrit en question serait restée dans l'oubli.

Partie 3

Décoration : les éléments figuratifs.

Chapitre 6 – Les initiales historiées

Présentation

Les représentations hagiographiques

L'iconographie des saints se développe à partir du XIII^{ème} siècle, et c'est dans la miniature que cette progression sera la plus importante¹³². Parmi les types de livres qui intègrent ces représentations, les livres d'heures sont ceux dans lesquels elles sont les plus abondantes, en particulier pour illustrer les suffrages aux saints¹³³. Ce fait n'est pas étonnant, lorsqu'on sait que le livre d'heure trouve ses racines dans la mystique populaire, qui fait également part belle aux récits de la vie des saints.

L'iconographie des saints se différencie de l'iconographie biblique par son caractère moins solennel : les représentations hagiographiques adoptent un langage beaucoup plus familier, et se distinguent par un réalisme absent dans l'art liturgique officiel.

Par rapport aux thèmes purement bibliques, la représentation des légendes des saints, moins intimidante pour les artistes, leur offrent beaucoup plus de liberté en matière d'invention et d'imagination. Ils devaient inventer eux-mêmes leurs modèles, contrairement aux scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui bénéficiaient depuis longtemps de modèles byzantins.

Bien que l'art de la fin du Moyen Age ait tendance à humaniser de plus en plus la Vierge et le Christ, le réalisme et la familiarité reste l'apanage de l'iconographie des saints¹³⁴, avant tout humains, susceptible de succomber à la tentation et à la faute. Les artistes, comme les fidèles d'ailleurs, s'en sentent plus à l'aise. Le théâtre des mystères les mettait aussi en scène, peuplant ainsi la vie quotidienne. Les croyances populaires influencent considérablement les représentations hagiographiques : les légendes et le culte

¹³² DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, p. 233.

¹³³ DUBOIS et LEMAÎTRE, *Op. Cit.*, pp. 336-339.

¹³⁴ WIECK, *Op. Cit.*, p. 109.

de la plupart des saints s'appuient sur ce « folklore » populaire, transmis de génération en génération¹³⁵.

Aspect des représentations hagiographiques dans les *Heures de Ravenne*

Chaque suffrage est accompagné d'une représentation hagiographique, sous forme d'initiales historiées. Ce type d'initiale présente un corps de lettre qui sert d'encadrement à une représentation, qui remplit les espaces vides¹³⁶. Ainsi, texte et image se retrouvent synthétisés en une seule entité. L'initiale historiée est présente en tant que décor du texte depuis l'époque carolingienne, mais ce n'est qu'au XI^{ème} siècle qu'elle prendra son caractère narratif¹³⁷. Il s'agit dans notre manuscrit de portraits en pied de saints répondant aux standards iconographiques en vigueur, contenus dans l'initiale qui débute le suffrage.

Les initiales historiées sont incluses dans des cadres qui tendent à la forme carrée, sur champ d'or. Le corps des lettres est tracé en bleu rehaussé de fils blancs, formant parfois des motifs géométriques. Quelquefois, le jambage de la lettre côté marge dépasse la baguette de justification pour déborder dans la marge. Dans ces cas là, il arrive que les rinceaux d'acanthé marginaux se développent à partir de l'extrémité de ces excroissances.

Les scènes représentées dans ces initiales sont toutes construites sur le même modèle¹³⁸ : les scènes se déroulent dans un intérieur dont le sol est pavé de vert. Au second plan se trouve un mur ou bien un tapis, rouge et brodé de fleurs d'or. Le fond est donc composé de trois bandes horizontales : (en partant du bas) vert, rouge, puis bleu ou gris. Les figures, pour la plupart vêtues de gris, se détachent sur cet arrière-plan coloré.

A cette construction constante s'ajoutent différents éléments, identiques à ceux les miniatures pleine-page, comme les fenêtres avec en arc en plein cintre, les arcades, etc.

¹³⁵ RÉAU, *Op. Cit.*, T. III, p. 307.

¹³⁶ PÄCHT, *Op. Cit.*, pp. 76-77.

¹³⁷ SMEYERS, *Op. Cit.*, *La miniature*. p. 39.

¹³⁸ Sauf pour la représentation de saint Sébastien (image [17]), où un paysage en grisaille fait office d'arrière-plan.

Description

Saint Jean Baptiste¹³⁹

Saint Jean est représenté de trois quart, debout. Ses pieds sont nus et il est vêtu d'un simple vêtement d'ermite, en référence à sa vie d'ascèse. Il est barbu et porte les cheveux longs.

A ses pieds se trouve l'agneau vexillifère, symbole de la résurrection. Il tient une croix qu'il serre contre sa poitrine avec sa patte repliée. Au sommet flotte l'oriflamme du Christ ressuscité, la croix rouge sur fond blanc. Ce type de représentation *sub specie agni* associe la Croix, symbole de la Passion, au symbole de la Résurrection, synthétisant ainsi deux aspects christologiques : le Christ souffrant et le Christ triomphant¹⁴⁰.

Saint Jean-Baptiste est lié à ce symbole du messie, car il salua le Christ qui venait de se faire baptiser dans le Jourdain par ces mots : *Ecce agnus Dei*¹⁴¹.

Saint Michel¹⁴²

Saint Michel, chef de la milice céleste et défenseur de l'Eglise¹⁴³, est représenté en jeune soldat. Il porte une armure composée d'une cotte de maille, de chausses de fer et de gantelets. Ses épaules sont couvertes d'une longue cape grise, ses ailes émergent de chaque côté de son cou.

Il tient un bouclier de sa main gauche, tandis que de sa main droite il brandit une épée qu'il s'apprête à abattre sur le démon vaincu qui gît sous ses pieds, sur le sol vert. Cette créature cornue, aux dents pointues et pattes d'oiseau se convulse.

Saint Sébastien¹⁴⁴

Cette initiale est la seule à présenter une scène qui se déroule à l'extérieur. Un petit paysage gris en constitue l'arrière-plan, comme dans les miniatures pleine page, mais il est peu détaillé. Sébastien se trouve sur la partie droite de l'image, de face, attaché à un

¹³⁹ Voir vol. II, image [17].

¹⁴⁰ RÉAU, *Op. Cit.*, T. I, p. 80.

¹⁴¹ Jean, 1:29.

¹⁴² Voir vol. II, image [18].

¹⁴³ DUCHET-SUCHAUX, *La Bible et les saints : guide iconographique*. p. 245.

¹⁴⁴ Voir vol; II, image [19].

arbre dont on voit les feuilles au dessus du nimbe du saint. Son corps est percé des cinq flèches, une dans chaque membre et une dans le ventre, tirées à bout-portant par plusieurs archers. Il est représenté nu sous les traits d'un jeune homme, ce type d'image l'emportant au XV^{ème} siècle sur le type âgé et barbu, vêtu d'une toge¹⁴⁵. Il s'agit de l'un des rares saints à être représenté au moment même de son supplice.

A gauche, un soldat en armure est en train de bander son arc. Derrière lui se tient l'empereur, barbu et en tunique longue, puis un autre personnage dont on aperçoit seulement le sombre chapeau pointu.

Saint Adrien

Selon la légende, il était soldat à Nicomédie, sous l'empereur Maximien. Comme Sébastien, il rejoint les chrétiens qu'il était sensé tuer, ce qui lui vaudra de subir le martyr à son tour.

Saint Adrien est vêtu d'une armure de plates et coiffé d'un casque. Les manches de sa tunique se prolongent en de longues coudières. Il tient dans sa main gauche une enclume, sur laquelle furent coupés ses mains et ses pieds lors de son martyre¹⁴⁶. De la main droite, il tient l'épée victorieuse de la cruauté. Debout, ses pieds reposent sur un lion couché, symbole de son courage ou plus vraisemblablement de son culte en Flandres, dont il est l'animal héraldique.

Saint Antoine¹⁴⁷

Le saint est représenté sous l'aspect d'un vieillard à la barbe grise. Par dessus une longue tunique grise, il porte la robe de bure noire à capuchon de l'Ordre des Antonins, ordre hospitalier fondé au XI^{ème} siècle sous son invocation. Il tient le livre de Règle des Antonins de sa main gauche, ouvert et pages visibles. Son regard est dirigé vers le haut, les yeux mi-clos, dans une attitude de concentration. Il s'appuie de sa main droite sur un bâton en forme de tau, son autre attribut, faisant office de crosse abbatiale.

¹⁴⁵ DUCHET-SUCHAUX, *Op. Cit.*, p. 310.; RÉAU, *Op. Cit.*, T. III, pp. 1190-1193.

¹⁴⁶ RÉAU, *Op. Cit.*, T. I, p. 23 et p. 427.; RAGER, *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art.*, p. 15.

¹⁴⁷ Voir vol. II, image [21].

Le tau est un signe de protection, d'origine égyptienne. Il apparaît dans les textes bibliques avec la même fonction : Aaron en marque les maisons des juifs qui doivent être épargnés par l'ange exterminateur, et un ange marque les Justes de ce signe sur le front¹⁴⁸. Assimilé au saint, le tau est considéré comme une protection contre les maladies contagieuses et la mort subite.

Derrière lui émerge la tête d'un cochon, qui semble se frotter familièrement à lui¹⁴⁹. La présence de cet animal fait référence au patronage du saint envers les porcs, dont le lard était considéré comme un remède particulièrement efficace contre le « feu de saint Antoine ». Les porcs ont été soumis à une interdiction au Moyen-âge, à l'exception de ceux qui appartenaient aux hôpitaux dirigés par les Antonins, et à condition que ces animaux portent une clochette au cou. Selon les différentes légendes¹⁵⁰, il exorcisa un porcelet monstrueux et apprivoisa un cochon sauvage et diabolique laissé dans le désert.

Saint Nicolas¹⁵¹

Grand thaumaturge du Moyen-Age, saint Nicolas est représenté en évêque latin¹⁵² : il est vêtu de l'habit épiscopal, la chasuble portée sur une dalmatique, sa tête est coiffée de la mitre et il s'appuie sur une crosse finement ouvragée. Il se tient debout, tourné de trois quarts vers la gauche, et fait le geste de bénédiction de la main droite.

Sainte Catherine¹⁵³

La sainte est revêtue d'une longue robe grise et d'un voile de même couleur qui retombe sur ses épaules en les enveloppant. Debout, légèrement de trois quarts vers la gauche, elle pointe l'épée qui a servi à la décapiter¹⁵⁴ sur un vaurien, représenté aux pieds de sainte Catherine de manière miniaturisée.

¹⁴⁸ Ezechiel, 9,4.

¹⁴⁹ RÉAU, *Op. Cit.*, pp. 101-105; DUCHET-SUCHAUX, *Op. Cit.*, p. 35; RAGER, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁵⁰ Voir notamment VORAGINE, *Op. Cit.*, pp. 87-91.

¹⁵¹ Voir vol. II, image [22].

¹⁵² RÉAU, *Op. Cit.*, p. 980.

¹⁵³ Voir vol. II, image [23].

¹⁵⁴ DUCHET-SUCHAUX, *Op. Cit.*, p. 78.

De sa main droite, elle tient une petite roue à pointe, rappelant son supplice manqué, raconté notamment dans la *Légende Dorée*¹⁵⁵. Fille du roi Coste à Alexandrie, elle réussit à convertir au christianisme les cinquante sages que l'empereur Maxence lui avait envoyés afin de la réfuter et de l'épouser. Elle est frappée de grilles de fer et emprisonnée. L'empereur ordonne de garnir quatre roues de pointes de fer et de les passer sur le corps de la sainte, mais un ange descend pour détruire cette machine de torture. Il secoua si fort les roues que quatre mille païens perdirent la vie. Menée à la décapitation, elle demande à Dieu de faire en sorte que toute personne en danger de mort qui l'invoquerait soit protégée en souvenir de son propre martyr.

Sainte Barbe¹⁵⁶

La sainte est représentée au pied de la tour où son père l'enferma, à cause de sa grande beauté. Elle y devint chrétienne, pour cette raison il la décapita. Mais il mourut aussitôt foudroyé¹⁵⁷. La tour, miniaturisée, présente une fenêtre allongée et festonnée.

Souvent dans les représentations hagiographiques de la sainte, cette fenêtre est percée de trois ouvertures, en allusion à l'adoration portée par sainte Barbe à la sainte Trinité.

Sainte Marie Madeleine¹⁵⁸

La sainte est représentée en pied, sur le modèle des autres initiales historiées. Dans sa main gauche, elle tient le vase des onguents, dont elle oignit les pieds du christ après les avoir lavé de ses larmes et essuyés avec ses cheveux (Luc 7:36-50). Son autre main repose sur son ventre, sûrement parce qu'elle est invoquée pour obtenir la naissance d'un fils, ou par les femmes en couche. Elle protège également les femmes enceintes sur les bateaux.

Son visage est particulièrement détaillé et fin, peut-être le peintre a-t-il voulu montrer la grande beauté de cette sainte par rapport aux autres. Ses cheveux roux retombent sur ses épaules.

¹⁵⁵ VORAGINE, *Op. Cit.*, pp. 656-662.

¹⁵⁶ Voir vol. II, image [22].

¹⁵⁷ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 169.

¹⁵⁸ Voir vol. II, image [25].

Sainte Apolline¹⁵⁹

Sainte Apolline tient dans sa main gauche, le bras plié au coude et de manière verticale, une longue pince. Une dent est prise entre les mâchoires de la tenaille, symbolisant la première partie de son martyr, qui consista selon l'ancienne légende par une lapidation sur la bouche. Elle est représentée debout, de trois quart, conformément aux standards établis pour ces représentations hagiographiques¹⁶⁰.

Culte et symbolique des saints

Saint Sébastien

Selon la *Légende Dorée*¹⁶¹, Sébastien était le chef de la première cohorte des empereurs Maximien et Dioclétien. Il défendit les chrétiens Marc et Marcellin, promis au martyr. Cet acte fut rapporté à l'empereur par le préfet Fabien, et Sébastien fut attaché à un poteau au milieu du champ de mars et fut percé de flèches.

D'après la croyance populaire, on invoque saint Sébastien afin d'apporter réconfort et soutien aux chrétiens emprisonnés. Mais il était surtout le premier des saints antis pesteux¹⁶², car on lui attribuait l'arrêt des épidémies qui sévissaient à l'époque: il est alors invoqué contre les « flèches de Dieu ».

Saint Adrien

La translation d'une partie de ses reliques de l'église Saint-Adrien à Rome au monastère de Grammont en Flandre explique la localisation du culte de ce saint dans cette région et dans les provinces du nord de la France¹⁶³. A partir du XV^e siècle, il rejoint les saints antis pesteux et est invoqué contre les épidémies et la mort subite.

¹⁵⁹ Voir vol. II, image [26].

¹⁶⁰ RÉAU, *Op. Cit.*, pp. 128-129.

¹⁶¹ VORAGINE, *Op. Cit.*, pp. 92-97.

¹⁶² RÉAU, *Op. Cit.*, p. 1192.

¹⁶³ RÉAU, *Op. Cit.*, T. III, p. 23.

Saint Antoine

Patriarche des cénobites de la Thébàïde, saint Antoine mena une vie d'ermite au désert, où il résista à de nombreuses tentations diaboliques. Sa *Vie*, rapportée dans un premier temps par saint Anastase et saint Jérôme, se diffusa dans le milieu populaire au XIII^{ème} siècle par l'entremise de la *Légende Dorée*¹⁶⁴, puis surtout au XV^{ème} siècle, avec la traduction de légendes en français par Pierre de Lanoy¹⁶⁵.

En 1070, ses reliques sont transportées en l'abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois, maison-mère de l'Ordre. La popularité du saint guérisseur profite à l'ordre, spécialisé dans le traitement des maladies contagieuses : mal des ardents ou « feu de saint Antoine », peste, maladies de peau, syphilis. De par la fréquence de ces maladies parmi la masse populaire, les pèlerinages à l'abbaye se multiplient, le nombre de pèlerins venant même jusqu'à concurrencer celui des pèlerinages les plus fréquentés comme celui de Saint-Jacques de Compostelle.

A la fin du Moyen-âge, l'érection de plusieurs commanderies en France, mais également en Suisse et en Allemagne, diffuse le culte de saint Antoine dans une bonne partie de l'Europe. Outre son caractère de saint guérisseur et anti pesteux, au même titre que saint Sébastien et saint Roch, on l'invoque aussi en protection contre les incendies et la mort subite. Ses pouvoirs étaient réputés pour s'appliquer également aux animaux.

Il se trouve que saint Antoine jouit d'une dévotion toute particulière au sein du Duché de Bourgogne : d'une part, le jour de sa fête correspondait au jour de naissance de Philippe le Hardi; d'autre part, un ordre de chevalerie en honneur du saint fut créé en 1382 par Albert de Bavière, comte de Hainaut, de Hollande et de Zélande.

Sainte Catherine

Le culte de sainte Catherine se diffuse en Europe à partir de l'Italie, où sont ramenées plusieurs de ses reliques durant les Croisades¹⁶⁶. De là, le culte passe en France,

¹⁶⁴ VORAGINE, *Op. Cit.*, pp. 87-91.

¹⁶⁵ RÉAU, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

¹⁶⁶ Ses reliques se trouvaient précédemment au monastère de Sainte-Catherine-du-Sinai. Il a été construit, au IX^{ème} siècle, sur l'emplacement de l'invention des restes saints, déposés là, selon la tradition, par des anges.

puis en Allemagne, où la sainte rejoint le groupe des *Quatorze Intercesseurs* et la triade des *Virgines capitales*, entre sainte Barbe et sainte Marguerite¹⁶⁷.

Cette valeur donnée à la sainte se justifie par le fait de la croyance populaire, qui accordait à l'intercession de sainte Catherine une efficacité spéciale. En tant que fiancée mystique du Christ, son influence sur celui-ci arrive en deuxième place directement après Marie. Ses capacités d'éloquence lui accordaient une fiabilité. Enfin, son rôle de protectrice des mourants, popularisé par la *Légende Dorée*, renforça encore sa popularité.

Sainte Barbe

Sa vie, dont l'historicité est douteuse, fut compilée par Siméon Métaphraste au X^{ème} siècle, puis diffusée en Occident par la *Légende Dorée*. Au XV^{ème} siècle, elle jouit d'une popularité énorme¹⁶⁸ : à cette époque, on invoquait sainte Barbe avec une ferveur particulière car elle prémunissait contre la mort foudroyante, redoutée par dessus tout puisqu'elle compromettrait le salut éternel. Prier une fois par jour devant son image assurait de ne pas mourir par accident dans la journée. Elle était également appelée « conjuratrice de la foudre » et protectrice des soldats.

Son culte était très présent en Allemagne et en France, surtout en Bretagne et en Normandie. En Allemagne et en France, elle était garante d'une « bonne mort », par opposition à la mort soudaine, pour ceux qui étaient placés sous sa protection¹⁶⁹. En Italie, les villes de Ferrare, Guastalla et Mantoue étaient placées sous son patronage¹⁷⁰.

Sainte Marie Madeleine

La sainte est le produit d'une confusion entre trois ou quatre femmes de l'entourage du Christ : Marie de Béthanie, Marie de Magdala et Marie l'Égyptienne¹⁷¹. Dans l'Évangile de Luc, il s'agit de la courtisane qui oint les pieds du Christ. Elle est anonyme. L'histoire est rapportée par Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*¹⁷².

¹⁶⁷ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 264.

¹⁶⁸ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 169-173.

¹⁶⁹ DUCHET-SUCHAUX, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁷⁰ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 170.

¹⁷¹ DUCHET-SUCHAUX, *Op. Cit.*, pp. 238-239.

¹⁷² VORAGINE, *Op. Cit.*, pp. 338-347.

Ses reliques auraient été transférées à Vézelay en Bourgogne au XII^{ème} siècle. Cependant, son culte ne se limite pas aux régions provençales et bourguignonnes. La Contre-réforme répandra encore l'espace de culte de sainte Marie Madeleine, considérée comme une personnification de la pécheresse repentie et sacrifiée.

Sainte Apolline

Son martyr eut lieu à Alexandrie pendant les grandes persécutions sous l'empereur Decius. Le témoignage de Denys d'Alexandrie, transmis par Eusèbe, elle fut lapidée sur la bouche par la population, parce qu'elle refusait de sacrifier aux idoles. Cette version primitive fut vite supplantée par une autre version, sûrement plus inspiratrice pour l'iconographie : Selon la *Légende Dorée*¹⁷³, toutes ses dents furent arrachées, puis elle se jeta elle même dans le bucher.

Elle est invoquée contre les maux de dents. Un tableau d'autel lui était consacré dans les églises d'Augustins à Anvers et à Bruxelles¹⁷⁴, témoignant de son culte en Belgique et dans le Nord de la France.

Les représentations hagiographiques contenues dans les initiales historiées sont des portraits en pied répondant aux mêmes critères de composition. Chaque saint est identifié par un ou plusieurs attributs, issu des événements de la vie ou de son martyre.

Outre saint Jean-Baptiste, apôtre, et Saint Miche, archange, les autres saints font l'objet d'un culte localisé au nord de l'Europe, plus ou moins rattaché à la région de Flandre. En particulier, saint Adrien et saint Antoine sont ceux qui sont le plus célébrés dans cette région.

¹⁷³ VORAGINE, *Op. Cit.*, pp.152-153.

¹⁷⁴ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 128-129.

Chapitre 7 – Les miniatures pleine-page

Présentation

Dans ce chapitre, nous présenterons l'ensemble des miniatures présentes dans les *Heures de Ravenne*¹⁷⁵. Les miniatures pleines pages sont au nombre de 14, réparties en tête des différents Offices et de chaque Heure de la Vierge.

Les miniatures pleines-pages s'intègrent dans un cadre architectural composé d'une double baguette dorée et rouge, surmontée et d'un arc en plein cintre dont la courbe supérieure est formée par une ligne à petites concavités.

La technique employée est la peinture à l'eau et l'or liquide sur dessin à la pointe sèche, en semi grisaille : les éléments en grisaille sont rehaussés de couleur de façon à raviver l'éclat de l'ensemble. La lumière et le modelé viennent de ces rehauts blancs ou or, et des cernes.

Contrairement aux marges, dont la palette est assez froide et sombre, les miniatures sont exécutées dans des tons plutôt clairs. L'usage des coloris témoigne du sens de l'harmonie et des valeurs des coloris par le peintre : outre les tonalités de grisaille, le vert et le rose translucide dominant. Ces miniatures, dues à la même main, sont exécutées dans le style dominant à Bruges dans la deuxième moitié du XV^{ème} siècle, c'est à dire celui de Guillaume Vrelant.

¹⁷⁵

Voir vol. II, Annexe 9.

Description

Crucifixion (fol. 13v)¹⁷⁶

Cette miniature pleine-page est placée après le calendrier et inaugure les Heures de la Croix, suivant la tradition développée à partir de l'ancienne table des canons des Missels. Le Christ en croix, à la fois figure du sacrifice et garant du Salut humain, est un thème central de l'iconographie chrétienne.

Au premier plan, un petit tertre dénudé schématise le Golgotha. Sur celui-ci est plantée la Croix, en forme de tau, surmontée du *titulus*. Le montant de la Croix sépare la composition en deux dans le sens vertical, répartissant ainsi trois par trois les six personnages présents au pied de celle-ci : à gauche, Marie et Jean nimbés en robes grises bordées d'or, Madeleine est vêtue de rouge et porte un bonnet blanc ; à droite Ponce-Pilate, barbu, en robe grise, et deux soldats en armure, dont l'un s'appuie sur un bouclier doré et bleu. Ils portent des chapeaux pointus.

Jésus est représenté au moment où il rend son dernier souffle. Sa tête penche sur son épaule droite. Le peintre s'est efforcé, toutefois sans grand succès, de rendre le relâchement des muscles et l'affaissement du corps. Cette représentation du Christ mort apparaît au XI^{ème} siècle, mettant en exergue la compassion qu'inspire ce cadavre supplicié, contrairement à la gloire qui transparaisait dans les représentations du Christ vivant et triomphant. Ses hanches sont entourées d'un pagne transparent proche du *perizonium* hellénique. Des filets de sang s'échappent de ses différentes blessures aux mains, aux pieds, au flanc et au front.

Au dessus de la traverse de la croix, dans un ciel nocturne, sont représentés un soleil et une lune schématisés, en or sur fond bleu nuit. Ces deux symboles entourent donc la tête du Christ, venant signifier l'éclipse qui eut lieu au moment où Jésus rendit son dernier souffle. Ces deux éléments sont aussi les emblèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Le paysage qui se déploie à l'arrière-plan est typique du goût flamand : des collines bordées d'arbres se déploient, jusqu'aux rochers au loin, et, au fond, on aperçoit une ville dont les toits des tours ponctuent de couleur le paysage traité en semi-grisaille.

¹⁷⁶

Voir vol. II, image [3].

Cette mise en scène pittoresque est mise en valeur par ce fond de paysage et par la clarté du ciel.

Pentecôte (fol. 20v)¹⁷⁷

La scène se déroule à l'intérieur d'un édifice. Au centre de la composition, Marie se tient agenouillée sur un sol dallé vert, de trois quarts, les mains jointes. Autour d'elle se trouvent deux groupes d'apôtres en prière, tournés vers la figure centrale de la Vierge. Toutes les figures sont nimbées.

Malgré sa position centrale dans la composition, Marie ne joue qu'un rôle secondaire dans la scène représentée : il s'agit du Christ ressuscité qui envoie l'Esprit-Saint sur les Apôtres, pour leur permettre de communiquer dans toutes les langues afin de répandre la foi chrétienne. L'Esprit-Saint descend sous forme d'une colombe et de rayons d'or sur les Apôtres, qui regardent vers le haut, là où le rayon de lumière émerge de la fenêtre située en haut à droite de la miniature, et s'oriente vers tête de Marie, enveloppée d'un capuchon blanc.

L'habitude de représenter la Vierge au milieu des Apôtres disposés en cercle ne s'appuie sur aucun texte. Cette tendance est certainement basée sur le fait que Marie est considérée comme la mère spirituelle des Apôtres et le symbole de l'Eglise.

Les Apôtres se sont réunis pour prier dans la salle de haute d'une maison à Jérusalem. Un coup de tonnerre retentit, le vent traverse la maison et des langues de feu descendent sur leurs têtes¹⁷⁸. Aussitôt après que l'Esprit-Saint se soit posé sur eux, les Apôtres se mettent à parler toutes les langues. Ils ont les mains jointes ou font le signe d'allocution pour indiquer qu'ils possèdent la capacité de glossolalie.

Vierge à l'enfant avec les anges (fol. 26v)¹⁷⁹

L'architecture intérieure est calquée sur celle des autres miniatures : elle reprend les mêmes éléments de composition comme le sol vert dallé, les arcades et les fenêtres. La Vierge est assise au centre, sur un trône placé frontalement, dont les accotoirs sont décorés de feuilles sculptées. Un tissu rouge encadré de vert et orné de rinceaux d'or est déposé sur

¹⁷⁷ Voir vol. II, image [4]

¹⁷⁸ RAGER, *Op. Cit.*, p. 377.

¹⁷⁹ Voir vol. II, image [5].

le haut dossier rectangulaire du trône. L'Enfant est debout et s'appuie sur le bras droit sa mère, qui est représentée de trois-quarts. Ils s'échangent un regard affectueux.

De part et d'autre du trône, deux anges aux ailes bleues et à la chevelure rousse se tiennent debout. Ils prient, légèrement inclinés vers Marie et l'Enfant. Les regards convergent vers l'Enfant, dont les dimensions sont plutôt imposantes. Un rayon de lumière provenant de la fenêtre de gauche vient le poser sur la mère et l'enfant.

On peut remarquer ici la maladresse dans la représentation des genoux : son genou gauche forme un angle étrange, celui de droite semble trop étroit.

Annonciation (fol. 38v)¹⁸⁰

La scène se déroule dans un intérieur clos d'apparence semblable. Il s'agit de la chambre à coucher de la Vierge, meublée d'un prie-Dieu. Marie est représentée à gauche de la composition, agenouillée devant le pupitre sur lequel se trouve un livre ouvert. Le prie-dieu est recouvert d'un drap doré, et il est abrité sous un dais dont le fond est recouvert d'un drap rouge orné de rinceaux d'or.

L'archange Gabriel se trouve à gauche, il tient un phylactère sur lequel on peut lire l'inscription *Ave, gratia plena (...)*. Il est humblement agenouillé derrière la Vierge, les mains jointes, et porte une dalmatique de diacre fixée sur la poitrine par un fermail d'orfèvrerie. Il lui annonce la naissance d'un fils et lui explique qu'il sera conçu du Saint-Esprit.

Au dessus de lui, la fenêtre laisse échapper un faisceau de rayons dorés émanant de Dieu, contenant la colombe, mettant ainsi l'accent sur le mystère de l'Incarnation. Il se dirige vers la tête de Marie, car, selon les Apocryphe, le Verbe de Dieu pénètre en Marie par l'oreille.

Habituellement, dans cette scène on met l'accent sur la surprise de la Vierge qui apprend par l'intermédiaire de l'archange Gabriel qu'elle enfantera le messie. Ici elle semble figée, sa main gauche se lève en signe de stupeur, mais cela ne suffit pas à faire ressentir au spectateur le choc que provoque cette annonce.

Là encore, le peintre a du mal à représenter les émotions de ses figures, tant au niveau de l'expression du visage que du mouvement. Les détails symboliques, comme

¹⁸⁰

Voir vol. II, image [6].

l'offrande de la fleur de lys, sont ici absents, alors que la plupart des scènes d'*Annonciation* en regorgent.

Visitation (fol. 58v)¹⁸¹

Marie, enceinte du Christ, va rendre visite à sa cousine Elizabeth à Hébron. Elle aussi est enceinte, de Jean-Baptiste. A l'approche de Marie, celui-ci tressaille et annonce que Jésus sera le messie¹⁸².

Les deux figures féminines debout se font face, à gauche Marie et à droite Elizabeth, qui touche le ventre de Marie comme pour constater la vérité du message apporté par l'archange Gabriel. La main de Marie posée sur son ventre suggère discrètement sa grossesse. Elles sont vêtues de longues robes grises à liseré or, Elizabeth est coiffée d'un capuchon blanc.

La scène se déroule devant la maison d'Elizabeth, d'allure gothique notamment en raison du festonnage des fenêtres, représentée dans la partie droite de l'image. Sur la gauche s'étend un paysage arboré, puis rocheux lorsqu'on s'éloigne encore de la scène principale. L'ensemble témoigne du caractère intimiste et pittoresque de l'art des Pays-Bas à cette période.

On peut remarquer les différents éléments techniques que l'artiste utilise, à l'instar de Guillaume Vrelant, pour rendre le drapé des vêtements : différentes tonalités de gris, rehaussées blancs et cernées de noire. Ces plis marqués et anguleux, en plus du traitement en grisaille, prêtent aux figures une allure sculpturale. On devine difficilement le volume du corps sous ces plis droits tombant lourdement au sol.

Nativité (fol. 71v)¹⁸³

Etant donné la brièveté avec laquelle cette scène est évoquée dans les Ecritures¹⁸⁴, les artistes ont employé de nombreuses sources apocryphes, foisonnantes de détails anecdotiques, par exemple la présence du bœuf et de l'âne ou l'apparition des trois soleils.

¹⁸¹ Voir vol. II, image [7].

¹⁸² Luc, 1:39-56; RAGER, *Op. Cit.*, p. 451.

¹⁸³ Voir vol. II, image [8].

¹⁸⁴ Luc, 2-7

La scène se déroule devant la modeste étable qui servit d'abri de fortune à Marie et Joseph, où elle accoucha le 25 décembre à minuit, selon la tradition adoptée par l'Eglise. Durant leur voyage à Bethléem pour le recensement imposé par les romains, ils ne trouvèrent ce soir là pas de place à l'auberge.

L'Enfant Jésus est représenté au centre, allongé par terre et entouré de rayons de lumière. Dès la moitié du XVème siècle, l'image de l'Enfant lumineux, source de lumière et non plus éclairé de l'extérieur, s'impose dans l'iconographie de la Nativité. Ce fait provient probablement des *Revelationes* de sainte Brigitte de Suède, où elle décrit ses visions de la naissance de l'Enfant.

Le raccourci à l'aide duquel le peintre a voulu le représenter n'est pas très réussi et lui donne une étrange allure. De part et d'autre, ses parents se tiennent agenouillés, à gauche Marie priant et à droite Joseph, coiffé d'un chaperon rouge. A partir du XIVème siècle, la Nativité devient une Adoration de l'Enfant, ou les parents en prière devant Jésus se substituent à l'image de la Vierge allongée avec le nouveau-né emmailloté dans ses langes. Le renouvellement de ce thème semble devoir son origine à l'école picturale des Pays-Bas.

Au second plan, on voit les têtes de l'âne et du boeuf, sagement agenouillés dans l'étable. Par leur gémissement, les animaux participent à l'adoration, transcrivant en images le récit du Pseudo-Mathieu basée sur une prophétie d'Isaïe¹⁸⁵.

Puis on aperçoit un paysage de collines et de roches, à travers différentes ouvertures de l'étable. La scène est empreinte d'une atmosphère est dépouillée, qui dégage une certaine familiarité.

Annonce aux bergers (fol. 77v)¹⁸⁶

L'Evangile de Luc¹⁸⁷ relate cet épisode contemporain de la Nativité. Alors qu'ils gardent leurs troupeaux de nuit, les bergers sont tout à coup éblouis de lumière. Un ange descend du ciel afin de rassurer les bergers et de leur annoncer la naissance du Sauveur. Pendant que les anges gardent leur troupeau, ils se mettent à la recherche de la crèche¹⁸⁸.

Au premier plan, deux bergers s'étonnent de l'apparition de l'ange. Celui de gauche porte une tunique fendue, ceinturée par dessus une chemise, et un capuchon rouge.

¹⁸⁵

Isaïe, 1,3.

¹⁸⁶

Voir vol. II, image [9].

¹⁸⁷

Luc, 2:8-15.

¹⁸⁸

RAGER, *Op. Cit.*, p. 365.

Il regarde vers le ciel avec un air surpris. L'autre est vêtu d'une tunique courte et de chausses. Ses épaules sont recouvertes d'un capuchon bleu. Ils dansent pour manifester leur joie, les plis rigides de leurs vêtements flottant au vent, cependant l'impression de mouvement est faible.

Une part importante de la surface de la miniature est ensuite consacrée à un paysage pastoral, toujours avec cette façon schématique de représenter les arbres comme des sortes de globes composés de gris et de petites touches de blanc. Quelques traits peints à l'or font office de troncs.

Cette façon de border des pointillés blancs le contour des arbres au loin se retrouve dans des miniatures de l'époque, par exemple dans celles de Loyset Liédet¹⁸⁹. On voit bien ce procédé mis en œuvre dans les arbres lointains de la miniature du *Bannissement de Girart de Roussillon*. Les miniatures du traité de Petrus Abano sur Aristote¹⁹⁰, elles, comportent des arbres définis par de petits traits d'or, disposés perpendiculairement sur des taches vertes. Les troncs sont aussi tracés à l'or. Ce sont les deux techniques qui sont utilisées conjointement dans notre livre d'heures, mais aussi dans une Bible appelée *Bibbia Figurata*, commandée par Raphael de Mercatel, un fils illégitime de Philippe le Bon. Les éléments arborés sont en effet d'une similitude évidente dans certaines miniatures¹⁹¹ (la *Destruction de Liège*, la *Scène de l'Ancien Testament et allégorie de l'amour familial*), tant au niveau de leur composition que dans la manière dont ils sont disposés, alignés ou en groupe.

Le *Martyr de saint Sébastien*, dans un manuscrit conservé à la Pierpont Morgan Library¹⁹², montre aussi une manière similaire de représenter les arrière-plans paysagers : les arbres plus petits ont une forme arrondie et sont alignés les uns à côté des autres en se chevauchant, tandis que les plus grands affectent une forme allongée. Cette miniature a été attribuée par certains critiques à Guillaume Vrelant ou à un enlumineur anonyme très proche de son travail, ayant souvent collaboré avec lui et apparemment spécialisé dans la réalisation des paysages. Sa propension à parsemer l'avant-plan de fleurs lui a donné son surnom de *Wildflower Master*.

L'arrière-plan est particulièrement réussi et donne une impression de profondeur : plus on s'éloigne, plus les contours sont flous. Le paysage adopte la composition classique des paysages flamands : le point de fuite légèrement décalé, un chemin qui serpente entre

¹⁸⁹ Voir vol. II, image [93]; Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 7 (II), fol. 18v.

¹⁹⁰ Voir vol. II, images [96] et [97]; Gand, Universiteitsbibliotheek, ms. 72, fol. 314, ff. 361v et 364.

¹⁹¹ Voir vol. II, images [94] et [95]; Gand, Cathédrale, ms. 10, fol. 24V et 27v.

¹⁹² Voir vol. II, image [91]; New York, Pierpont Morgan Library, M.672.

des collines. Enfin, les toits d'une ville apparaissent au fond, le tout agrémenté d'arbres et de rochers.

On peut remarquer aussi comment l'artiste a stylisé le troupeau paissant au second plan : le corps et la tête forment un ensemble esquissé rempli d'un aplat blanc, et les détails sont rendus par quelques traits blanc ou noirs.

En haut, un ange en robe dorée flotte dans le ciel et déroule un phylactère, reprenant un motif typique dérivé des victoires romaines. Le phylactère de l'ange est ici illisible, mais il apparaît dans d'autres manuscrits avec l'inscription *Puer Natus est*¹⁹³. Bien que ce ne soit pas très visible, cette figure a malheureusement été repassée au crayon¹⁹⁴.

Adoration des Mages (fol. 83v)¹⁹⁵

Relaté par Matthieu¹⁹⁶ et diverses sources apocryphes, cet épisode est, à l'origine, un symbole de la divinité de Jésus, reconnu par les rois de la Terre comme le Roi des Rois. Puis, les représentations perdent de leur sentiment religieux pour insister sur des détails pittoresque et l'étalement spectaculaire de richesses.

Les mages, astronomes et prêtres orientaux, ont été envoyés à Bethléem afin de repérer le Christ pour le compte d'Hérode. Une étoile leur annonce la naissance du Messie et les guide jusqu'à lui. Ils se prosternent et offrent leurs présents.

Au premier plan à droite se trouve la Vierge assise, représentée de trois quarts, avec l'Enfant assis appuyé sur son bras droit. Les traits du visage de Marie, entouré du voile blanc, sont d'une grande douceur.

A ses pieds est agenouillé un des rois mages, en train d'offrir un des cadeaux, dans un récipient d'orfèvrerie semblable à ceux qu'on disposait sur les dressoirs des princes du XVe : les récipients sont conformes aux tendances de l'orfèvrerie contemporaine, l'offrande se transformant en une ostentation de vaisselle précieuse.

La tête mage en adoration est nue : habituellement, les rois déposent leur couvre-chef au sol au moment de l'offrande, mais ici il n'apparaît pas. Il est revêtu du costume royal, avec une longue robe grise à col en fourrure d'hermine portée sur une tunique rouge.

¹⁹³ Par exemple dans les *Gandes heures de Rohan*, Paris, Petit Palais, collection Dutuit.

¹⁹⁴ LIMENTANI-VIRDIS in DILLON et GIULIANI, *Op. Cit.*, p. 86.

¹⁹⁵ Voir vol. II, image [10].

¹⁹⁶ Matthieu, 2:1-12.

Au second plan patientent les deux autres rois mages, debout avec leurs cadeaux à la main. Celui de gauche, au visage juvénile, est coiffé d'un chapeau pointu rouge, celui de droite, roux et barbu, d'un chapeau bleu à motifs dorés, faisant penser au bonnet persan.

Derrière on peut voir une modeste maison à droite, et à gauche un paysage qui se déploie, composé d'un rocher puis, au loin, d'une ville médiévale semblable à celles décrites précédemment.

Circoncision/Présentation au Temple (fol. 89v)¹⁹⁷

Comme c'est souvent le cas dans l'iconographie, la scène de la *Circoncision* est mêlée à celle de la *Présentation au Temple*¹⁹⁸. Selon la loi mosaïque, ce sont les deux cérémonies rituelles à accomplir après la naissance d'un enfant.

C'est durant la circoncision que Jésus reçoit son nom (Luc 2, 21), celui indiqué pas l'Ange annonciateur. Par conséquent, c'est au même moment que le nouveau-né est reconnu au sein de la communauté familiale et religieuse.

La scène se passe à l'intérieur du Temple, dont l'apparence reprend les modèles des autres vues intérieures dans les autres miniatures du manuscrit : le peintre a repris le même arrière-plan que dans la scène de la *Vierge à l'Enfant* et y a disposé ses figures. Jésus est sagement allongé au centre de l'autel, comme sur une table d'opération. Il est nu, posé sur un drap rouge à rinceaux d'or. Marie veille sur son enfant, seule figure nimbée, au premier plan à gauche de l'autel. Puis, au deuxième plan, une femme à bonnet blanc et Joseph observent la scène. A droite de l'autel se tiennent le *mohel* coiffé d'une tiare, et, derrière lui, ses assistants coiffés de chapeaux pointus. Un faisceau de rayons de lumière oblique, provenant de la fenêtre de gauche vient se poser sur l'Enfant.

Ce qui frappe est le côté statique de la scène : chacun se tient autour du Christ sans qu'aucune action ne se déroule. Les attitudes des différents personnages sont conventionnelles et sans vie. Aucun détail ou ustensile n'apparaît, ce qui fait perdre à la scène de son côté humain et réaliste.

¹⁹⁷ Voir vol. II, image [11].
¹⁹⁸ RAGER, *Op. Cit.*, p. 365.

Massacre des Innocents (fol. 94v)¹⁹⁹

Après avoir déposé leurs offrandes auprès de Jésus, les rois Mages sont prévenus par un ange des mauvaises intentions d'Hérode. Ils rentrent dans leur pays sans venir lui faire leur rapport. Courroucé par cette désertion, le roi ordonne de tuer tous les enfants âgés de moins de deux ans²⁰⁰.

Cet événement, dont l'historicité est démentie, est rapporté par de nombreuses sources bibliques et apocryphes²⁰¹. Cependant, la piété populaire les plaça au rang des premiers martyrs chrétiens, baptisés par le sang.

Le roi Hérode est représenté au premier plan à gauche, en costume royal, assis sur un trône orné d'un drap d'honneur bleu à ramages d'or. On peut remarquer la reprise de cet élément dans la miniature successive représentant *Marie face au Sauveur*, en fait inspiré par l'iconographie des Ducs de Bourgogne. En face de lui se tient une femme élégante, agenouillée sur le sol vert, les mains croisées sur ses genoux.

Au second plan, un homme en armure de l'époque, casqué, brandit un sabre avec l'intention de tuer un petit enfant, qu'il tient par l'épaule avec sa main droite. Dans l'art Occidental à la fin du Moyen Age, essentiellement anachronique, l'armement et les costumes des personnages sont conformes à la mode contemporaine²⁰². L'enfant, déjà tâché de sang sur le torse, se laisse pendre en attente d'être achevé.

Normalement il s'agit d'une scène violente, où les mères se battent avec les soldats pour soustraire leur progéniture au jugement d'Hérode, d'où une tension et un dramatisme fort qui s'en dégage. Au contraire, ici la scène est très statique : le soldat est comme figé dans son mouvement et la mère semble indifférente aux événements. La présence d'un seul enfant appauvrit encore l'émotion et la composition.

¹⁹⁹ Voir vol. II, image [12].

²⁰⁰ RAGER, *Op. Cit.*, p. 366.

²⁰¹ Matthieu, 2:16-18; VORAGINE, *Op. Cit.*, pp. 57-61. Son utilisation dans le théâtre des mystères reflète aussi la popularité de cette histoire.

²⁰² RÉAU, *Op. Cit.*, T. I, p. 281.

Fuite en Egypte (fol. 101v)²⁰³

Joseph, avertit du dessein d'Hérode par un ange qui lui est apparu en rêve, se dirige immédiatement en Egypte avec Marie et son Fils. Ils y resteront jusqu'à la mort d'Hérode²⁰⁴.

Marie chevauche l'âne en tenant l'Enfant dans ses bras, ou plutôt dans ses mains. Il est emmailloté dans des bandes de tissus entrecroisées. Devant eux, Joseph mène l'âne par la bride. Il est vêtu d'une tunique courte, d'un capuchon rouge et de chausses. Pour l'âne, qui se confond avec le fond en grisaille, le peintre se contente presque de n'en cerner que les contours. Pourtant, les détails sont réussis et relativement expressifs. Sa patte levée indique qu'il est en marche.

La miniature est dominée par technique de la grisaille. Le paysage adopte les mêmes caractéristiques que celles citées précédemment, notamment les arbres ronds parsemés de touches claires. Au fond, les toits rouges et bleus des tours d'une cité, pourvus de touches d'or, illuminent la scène.

Marie face au Sauveur (fol. 108v)²⁰⁵

Le Sauveur est représenté en juge, assis sur un trône décoré à la manière des représentations des ducs de Bourgogne. Les accotoirs sont sculptés en forme de feuille. Jésus est représenté barbu et vêtu d'une tunique longue. L'analogie avec la miniature du *Massacre des Innocents*, tant au niveau des éléments du décor que de la disposition des personnages, est évidente.

Devant lui se tient Marie agenouillée et les mains jointes, en prière, la tête inclinée. Les plis de sa robe reposant au sol sont exagérément rigides. Leur répartition illogique témoigne de leur fonction purement décorative.

On trouve habituellement à cet emplacement une représentation du couronnement de la Vierge. La scène présentée relèverait de ce thème si un ange descendait avec une couronne, mais le peintre ne s'est pas embarrassé de cette figure, ce qui fait perdre tout son sens à l'image.

²⁰³ Voir vol. II, image [13].

²⁰⁴ Matthieu, 2:13-15.

²⁰⁵ Voir vol. II, image [14].

David en prière (fol. 118v)²⁰⁶

Cette miniature introduit les psaumes pénitentiels, car la tradition lui attribuait leur rédaction. La réputation d'excellent musicien du roi d'Israël y contribua certainement. La plupart d'entre eux sont des chants qui racontent la vie de David. Mais ils furent réinterprétés sous un angle messianique, assimilant David au Christ, non seulement en tant que *figura Christi*, mais aussi en tant qu'ancêtre : il est le fils de Jéssé.

La représentation de *David en prière* apparaît dans l'iconographie chrétienne de manière relativement tardive, c'est-à-dire au début du XV^{ème} siècle. Avant, aucune représentation n'est traditionnellement rattachée à la section des psaumes pénitentiels²⁰⁷, si ce n'est, cependant de manière sporadique, la fréquente représentation de l'arbre de Jéssé.

Son origine semble se trouver en France, et un des premiers exemples se trouve dans les *Heures de Boucicaut*²⁰⁸. L'influence du nouveau concept de *Devotio Moderna*, n'est sûrement pas étrangère au développement de cette iconographie²⁰⁹, insistant plus sur l'aspect faillible de l'être humain que sur l'aspect noble et divin du personnage²¹⁰. La représentation de David en pénitence s'appuie sur deux passages bibliques : Job (30:31) et les *Lamentations* (5:15).

Dans une pièce ouverte par deux fenêtres sur un balcon, David, le roi pêcheur, est représenté au plein centre de la miniature. Il est en prière, implorant la miséricorde de Dieu, qui lui apparaît dans un globe rouge en haut à droite de la miniature. Son regard est fixé sur cette apparition.

Il est vêtu d'un long manteau sans manches fendu sous les bras sur une tunique. Son couvre chef royal est posé par terre à sa gauche : rouge orné de croix d'or, il est garni tout aussi précieusement de fourrure d'hermine. Cela signifie qu'il renonce aux pouvoirs terrestres et à sa dignité royale. Il a également déposé devant lui sa harpe, symbole des passions terrestre qu'il lui faut abandonner pour faire pénitence²¹¹.

²⁰⁶ Voir vol. II, image [15].

²⁰⁷ BOYER-OWENS « The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours ». p. 36.

²⁰⁸ Livre d'heures dit *Heures du maréchal Boucicaut*, Paris, Musée Jacquemart André.

²⁰⁹ SANTARELLI, « Tipologie del Re Davide nei codici miniati medievali », in N. GUIDOBALDI (dir.), *Prospettive dell'iconografia musicale all'inizio del terzo millennio*. p. 113.

²¹⁰ RÉAU, *Op. Cit.*, T. II, p. 283. : Précédemment, la représentation la plus répandue, frontispice standard des psautiers, était celle de David en trône entouré de quatre musiciens, calquée sur celle du Christ en majesté entre les quatre Évangélistes.

²¹¹ BOYER-OWENS *Op. Cit.*, p. 23.

Par les ouvertures de la pièce, on distingue un paysage arboré. Là encore, la perspective est maladroite puisque les deux portions du paysage semblent posséder leur propre point de fuite.

Office funèbre (fol. 139v)²¹²

Dans la majorité des livres d'heures, l'*Office des morts* est introduit par une miniature représentant la cérémonie rituelle qui accompagne sa célébration.

A gauche, trois moines tonsurés et vêtus d'habits sacerdotaux sont en train de chanter l'Office à partir de l'antiphonaire posé sur le pupitre en face d'eux. Au centre est représentée la bière du défunt, recouvert d'un drap gris orné de broderies d'or. Puis, trois endeuillés enveloppés dans de longues chapes noires, capuchon relevé, se tiennent côte à côte.

Conclusion

L'artiste qui a peint ces miniatures a un style dérivant directement de celui de Guillaume Vrelant (à ses débuts?). Les figures sont d'une allure semblable, longiligne, avec leurs vêtements formant des plis anguleux retombant lourdement au sol. Les femmes ont un buste étroit et une tête arrondie, les hommes ont un visage plus allongé où domine un large nez. Au fond, les architectures marquent par leur verticalité. Quant aux scènes d'intérieur, c'est sur ce point que les ressemblances sont les plus flagrantes : sous des arcades, le sol est dallé d'un vert vif. Un drap rouge brodé d'or ou un baldaquin vient compléter ce modèle²¹³.

Cet artiste fait ici la démonstration d'un talent honnête, mais qui reste banal. Malgré un travail consciencieux, son habileté est moyenne. Le dessin est correct, mais sa raideur frappe : en plus des figures souvent statiques, l'angulosité des plis des vêtements est très marquée.

²¹² Voir vol. II, image [16].

²¹³ LAZZI, *Op. Cit.*, pp. 111-112; BOUSMANNE, *Op. Cit.*, « Caractéristiques générales des illustrations », pp. 83-87.

L'expression des visages convainc difficilement, ils manquent du modelé qui pourrait leur conférer une plus grande expressivité. Indépendamment du sexe des figures, les visages ont presque toujours les yeux un peu clos, un front haut et un léger sourire. Le peintre reproduit au fil des miniatures les quelques types humains qu'il connaît.

Le peintre emploie des solutions pour contourner les difficultés ou en réduire le nombre : les personnages sont en nombre minimum, on ne rencontre peu ou pas de détails anecdotiques. De plus le mouvement est peu présent, même dans *l'Annonce aux bergers* ou le *Massacre des Innocents*.

Cependant, il commet des erreurs qui sont parfois d'un effet malheureux : en premier lieu, comme on l'a vu dans plusieurs de ses miniatures décrites plus haut, il est à souligner qu'il ne se conforme pas toujours aux lois de la perspective. Pour les figures, certains raccourcis et disproportions sont également à signaler.

Mais ce fait doit être nuancé, car il s'explique aussi par la conception qu'avait l'artiste médiéval de la notion de réalité : la fonction d'un décor architectural n'est pas de représenter fidèlement la réalité, mais de servir de cadre à l'évocation d'un événement²¹⁴. La perspective hiérarchique est employée, au détriment de la perspective linéaire, autant par ignorance que par principe : il n'est pas question de nier la surface de la page, car cela contrasterait trop violemment avec la platitude du texte écrit²¹⁵.

Selon les classifications mises au point par Bernard Bousmanne²¹⁶, le programme d'illustration de l'office de la Vierge dans les *Heures de Ravenne* répond à la typologie flamande classique des livres d'heures : le *Massacre des Innocents* est représenté à vêpres, tandis que la *Fuite en Egypte* introduit l'heure de complies. Bien que le cycle décoratif en usage dans les livres d'heures ne soit pas, en soi, ni des facteurs de datation, ni d'attribution, il peut parfois être utile pour corroborer la localisation du manuscrit.

²¹⁴ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, pp. 85-86.

²¹⁵ SMEYERS, *Op. Cit.*, pp. 107-108.

²¹⁶ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 164.

Analyse iconographique et comparaisons

Après cette série de descriptions des miniatures présentes dans notre manuscrit, nous souhaitons présenter quelques comparaisons avec d'autres miniatures. Celles-ci ont été sélectionnées selon des critères de proximité spatiale et temporelle avec les *Heures de Ravenne*, ainsi que sur des éventuelles similitudes iconographiques et stylistiques. L'attribution de la plupart des miniatures étant rattachées à la production de Guillaume Vrelant ou de continuateurs, ces comparaisons nous serviront également à dégager les principales caractéristiques de cette production.

Le corpus a été constitué, après un dépouillement attentif de la bibliographie, à la fois à partir des corpus illustrés, et des différentes bases de données en ligne, de manière à mettre en lumière tel ou tel ou tel élément intéressant, tant au niveau iconographique que stylistique. Car on ne peut pas faire d'analyse iconographique isolée, détachée de l'analyse stylistique et de la critique.

Nous avons ensuite défini les motifs caractéristiques et récurrents parmi les images retenues, travail qui nécessite la séparation de l'aléatoire et du spécifique, sur une base qui pourrait être ainsi formulée : « L'affirmation du singulier nécessite la connaissance du tout ²¹⁷ », c'est-à-dire la connaissance du domaine d'ensemble dans lequel l'œuvre s'insère, telle que l'histoire de l'art est à même de révéler.

Crucifixion

La représentation de la *Crucifixion* dans les *Heures de Ravenne* met en scène peu de personnages. De plus, on ne trouve pas de détails anecdotiques souvent présents dans les crucifixions de la fin du Moyen-âge. Bien que le visage de Jean soit assez expressif, la charge émotionnelle est assez faible, par rapport à la force dramatique de la scène, qui représente le mystère chrétien le plus important : le Salut de l'humanité réalisé par l'intermédiaire du Christ. Les visages ne sont pas dénués d'expression, cependant elle est peu combative, en dépit du sujet traité : la douleur de la Vierge n'est pas non mise en valeur et l'absence de mouvement est tout aussi frappante.

²¹⁷ HECK in ,CAROZZI C.; TAVIANI-CAROZZI, H.(dir), *Op. Cit.*, pp. 104-105.

Certains de ces détails se rencontrent dans la miniature représentant la *Déposition de Croix* dans le manuscrit Lewis E 101 conservé à la Free Library de Philadelphie²¹⁸, attribuée à un continuateur de Guillaume Vrelant : un crâne et des tibias, appartenant à Adam, sont posés au pied de la croix. Au moment de rendre son dernier souffle, la terre tremble, tombeaux s'ouvrent, les corps des saints ressuscitent et le voile du Temple se déchire²¹⁹. Les ossements du premier des Hommes remontent à la surface, car il serait mort en ce même lieu.

La composition de l'arrière plan reprends les mêmes éléments : des arbres puis des rochers, et, au fond, une ville aux toits pointus et colorés qui s'élèvent dans un ciel clair, puis bleu sombre en haut de la miniature. Dans la miniature du Mazarine ms. 467²²⁰, nous retrouvons de manière simplifiée la plupart des éléments du paysage, constitué surtout de collines arborées sur lesquelles se dresse une ville fortifiée au loin.

Comme dans les *Heures de Ravenne*, le nombre de personnages est réduit à son minimum. Les figures sont anguleuses, cependant, les émotions et le corps du Christ sont représentées plus habilement : Marie, en proie à la douleur, le visage dans ses mains, est soutenue par saint Jean. A droite, flanqué d'un soldat, se tient le roi. Il a été gratté ou effacé.

La *Crucifixion* de Londres²²¹, issue du livre d'heures dit *du cardinal Hohenembs*, permet, d'une part, de remarquer les similitudes avec les autres représentations de cette scène au niveau de la composition dans la production rattachée de près ou de loin à Vrelant. Rappelons toutefois que le poids des traditions iconographiques pour les ouvrages religieux, et particulièrement pour les scènes de crucifixion, est important. L'arrière-plan est également composé des éléments paysagers habituels. D'autre part, nous remarquons d'autres détails et une charge émotionnelle plus forte : la Vierge se tient à genoux au pied de la croix et l'entoure de ses bras. Derrière elle se tiennent trois saintes femmes puis Longin, en train de percer le flanc du Christ à l'aide de sa lance. En face, de l'autre côté de la croix, se trouvent les soldats et le roi. A d'autres représentations peut s'ajouter l'officier romain qui reconnut la divinité du Christ : en général, il le désigne avec son doigt ou tient un phylactère.

²¹⁸ Voir vol. II, image [31]; Philadelphia, Free Library, Lewis E 101, f. 73.

²¹⁹ RAGER, *Op. Cit.*, p. 364.

²²⁰ Voir vol. II, image [32]; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 467, f 17v.

²²¹ Voir vol. II, image [33]; Londres, collection privée, ms. L.2393-1910, fol. 13v.

Pentecôte

Nous pouvons tout d'abord remarquer dans cette miniature certaines maladresses techniques : au niveau de la perspective, le sol semble pencher vers la droite et les arcades en arrière plan ne donnent pas une impression de profondeur. Le peintre a aussi conçu le nimbe du personnage qui se trouve au premier plan à droite comme un disque posé sur sa tête.

La Vierge est assise sur le sol et non pas sur un trône, ce qui simplifie la scène et la rend plus modeste. Le moment représenté est celui où les saints aperçoivent la descente de l'Esprit Saint. La scène est encore simplifiée par l'absence du paysage qui s'entrevoit souvent à travers la fenêtre par laquelle arrive la colombe.

On peut en voir un exemple dans la miniature du *Livre d'heures noir*²²². Constitué de vélin peint en noir, le dessin et le modelé des miniatures de ce manuscrit sont essentiellement construits par les rehauts d'or liquide. Guillaume Vrelant est certainement le miniaturiste qui a peint le plus de livres d'heures sur fond noir. Il semble qu'après sa brève collaboration avec David Aubert, il se consacre presque exclusivement à ce type de livres²²³.

Les deux saints au premier plan viennent de s'apercevoir de l'apparition de la colombe du Saint-Esprit. Celui de droite, ébloui par la lumière qui s'en dégage, se protège les yeux en mettant sa main gauche en visière. Le saint agenouillé à gauche de la Vierge tient un livre ouvert. Cette miniature, attribuée à un continuateur de Vrelant, est de haute qualité : outre la préciosité des matériaux employés, le peintre a su rendre de façon réaliste des détails tels que les pieds nus des saints au premier plan qui émergent de sous leur tunique longue. Cependant, bien que moins choquante, on remarque la même erreur au niveau de l'auréole au premier plan à gauche.

Dans la miniature du Faralicq 07²²⁴, la Vierge est assise sur un trône à dossier rouge et dais vert, d'un type qu'on retrouvera plus loin dans notre manuscrit. Les arcades et les fenêtres rappellent aussi fortement des éléments utilisés par notre peintre pour représenter les architectures intérieures. Le saint à la gauche de Marie exprime sa surprise par ses deux mains levées. A sa gauche, le saint a le corps et la tête de profil, mais tournés dans deux sens différents. Son auréole est aussi représentée vue de derrière et prends une

²²² Voir vol. II, image [35]; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.493, fol. 18.

²²³ BYVANCK, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale des Pays-Bas et du Musée Meermano-Westreenianum à La Haye*. p. 101.

²²⁴ Voir vol. II, image [34]; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Faralicq 07, fol. 19v.

forme ovale, ce qui n'est pas très réaliste. La perspective de la partie basse du trône est également erronée.

Enfin, une miniature à caractère plus monumental, issue du Bibernmühle Tenschert 1²²⁵, donne l'exemple de nombreuses variations dont les compositions peuvent faire l'objet : si Guillaume Vrelant n'est pas à proprement parler un novateur, il a su adapter ses compositions. La Vierge est assise sur un siège à l'antique et tient un livre ouvert sur ses genoux. Un autre livre ouvert est posé au sol devant le saint au premier plan à droite. Les attitudes sont mieux définies ainsi que la perspective, qui s'ouvre, sur une surface assez importante de l'arrière-plan, sur un paysage. Les teintes et la manière de traiter les arbres au loin, alignés côte à côte et dont le contour est défini par de petites touches de couleur, font écho aux miniatures des *Heures de Ravenne*.

Vierge à l'enfant avec les anges

Etant donnée la prééminence de ce thème dans l'art médiéval, le thème de la *Vierge à l'Enfant* a été abondamment illustré. Dans la production de Vrelant, il n'est donc pas étonnant qu'il s'agisse d'une des scènes les plus produites²²⁶. Les grandes lignes de la composition se retrouvent dans bon nombre de manuscrits, cependant d'innombrables variantes existent.

La frontalité de la composition est une constante. Comme dans le manuscrit de Cambridge²²⁷. La Vierge est représentée en majesté, sur un trône à haut dossier rouge surmonté d'un dais. Elle tient l'Enfant sur ses genoux. Le trône est flanqué d'un ange de chaque côté, agenouillés et en prière. Ils sont si richement habillés qu'ils font penser à des hauts dignitaires de la cour ou d'un palais impérial. Les collines qu'on aperçoit à travers les colonnes des arcades donnent une respiration agréable à la scène.

Une étape ultérieure est franchie dans le luxe et le traitement soigné des détails dans la miniature du Tenschert 1²²⁸ : outre l'ange en prière à gauche du trône, un ange est assis et joue du psaltérion, tandis qu'un autre joue de la harpe. Le motif des anges musiciens revient fréquemment dans les Vierges à l'Enfant des manuscrits luxueux, origine des grandes compositions des concerts angéliques de l'époque moderne. Les éléments

²²⁵ Voir vol. II, image [36]; Bibernmühle, collection Heribert Tenschert, ms. s.n. (1). f. 19v.

²²⁶ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 122.

²²⁷ Voir vol. II, image [37]; Cambridge, Harvard University, Houghton Library, ms. Lat. 161. f. 17v.

²²⁸ Voir vol. II, image [38]; Bibernmühle, collection Heribert Tenschert, ms. s.n. (1). f. 24v.

constitutifs de l'espace intérieurs sont analogues à ceux du manuscrit de Cambridge : un sol dallé, des colonnes qui flanquent le trône, soutenant des voûtes bleues décorées de motifs dorés.

Annonciation

Conçue selon une composition similaire, cette miniature conservée à Chicago²²⁹, exécutée dans le style de Guillaume Vrelant, donne à voir certains détails qui font défaut à l'*Annonciation des Heures de Ravenne* : la fleur de lys dans un vase transparent, symbole de pureté, les ornements des vêtements de l'archange, et l'apparition de Dieu le Père dans un globe, qui envoie la colombe. Des ouvertures laissent entrevoir un paysage. Marie, assise sur une chaise, se retourne avec stupeur vers l'archange, sa main droite levée. Posé sur ses genoux, le *Livre* d'Isaïe ouvert laisse supposer que la Vierge était en pleine lecture avant la venue de l'ange.

On retrouve dans la miniature du Tenschert 1²³⁰ une scène semblable, prenant place dans un espace semi-ouvert sur l'extérieur. Le lys dans le vase est représenté sur la droite, l'apparition de Dieu en haut à gauche, reprenant les éléments symboliques traditionnels.

D'autres miniatures, comme celle des *Heures de Ravenne*, placent le déroulement de l'action dans un lieu complètement fermé. C'est également le cas du Faralicq 07²³¹, représentant l'intérieur de la chambre de Marie de manière similaire : sous des arcades, le prie-Dieu est abrité sous un dais décoré. La pièce est percée de fenêtres en plein-cintre opaques. La Vierge porte une main sur son cœur et sa tête s'incline vers l'archange, signe qu'elle accepte son annonce. La colombe est en train de descendre le long du rayon doré émanant de Dieu le Père, ce qui vient représenter le moment où le Christ va s'incarner.

Visitation

La *Visitation des Heures de Ravenne* donne à voir une scène intimiste, empreinte de bonheur maternel, où deux simples femmes se saluent devant une modeste maison. A l'inverse, la miniature du ms. 479 de la bibliothèque Mazarine²³² met en scène deux femmes vêtues à la manière de la classe dominante au XV^e siècle, surtout pour sainte

²²⁹ Voir vol. II, image [39]; Chicago, Newsberry Library, ms. 39, fol. 1v.

²³⁰ Voir vol. II, image [41]; Biber Mühle, Tenschert 1, fol. 46v.

²³¹ Voir vol. II, image [40]; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Faralicq 07, fol. 38v.

²³² Voir vol. II, image [42]; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 479, fol. 36.

Elisabeth qui porte une robe bleue à manches roses légèrement évasées, à décolleté en V bordé de fourrure blanche. Elle est coiffée d'un bonnet blanc basé sur un gros bourrelet. A ses pieds est déposé un drap rouge décoré de motifs or, peut être doublé de fourrure. Les couleurs et les matériaux sont signe de richesse extérieure, les vêtements étant des marqueurs du rang social au Moyen Age.

La surface occupée par la maison, moindre que dans notre manuscrit, permet au peintre d'intégrer une tour et un paysage, cependant très dépouillé par rapport à ceux que l'on rencontre habituellement dans les miniatures flamandes.

Nativité

Ce thème, qui trouva un large écho dans les manifestations de la piété populaire, fait l'objet de représentations assez stéréotypées, comme c'est le cas pour la *Crucifixion* ou la *Vierge à l'Enfant*. La composition varie peu, tandis que les détails, issus des écrits apocryphes, viennent l'égayer.

La représentation du Lewis E 106²³³ présente la même composition, excepté le drap rouge et or dans la cabane et la figure de l'ange flottant au dessus de l'Enfant qui y ont été ajoutés. Cependant, l'âne et le bœuf sont absents. Les tenues de Marie et Joseph sont aussi traités en grisaille, les plis disposés au sol sont du même style bien que moins anguleux.

D'autres épisodes du Cycle de l'Enfance peuvent être intégrés dans les scènes de Nativités, comme dans le Français 28 de la bibliothèque Nationale²³⁴. *L'Annonce aux bergers* prend place à l'arrière-plan, tandis que des bergers sont en adoration à la fenêtre de l'étable. On retrouve le même drap rouge suspendu au fond de la cabane. Le toit est criblé de trous, ce qui renvoie à la pauvre condition de la sainte famille, en fuite. Ont été ajoutés deux anges agenouillés priant derrière l'Enfant, aussi posé au sol. A gauche, l'âne et le bœuf sortent leur tête de l'étable. Les détails et anecdotes sont abondants, mais l'accent est mis sur le dénuement des conditions dans lesquelles le Christ est né.

Le manuscrit de Baltimore²³⁵ inclus également ces épisodes secondaires. Un ange est présent auprès de Jésus, avec trois bergers en adoration. Dieu le père, flanqué de deux anges, envoie le Saint-Esprit sur la Sainte famille. Joseph s'appuie sur une canne et tient une chandelle. Cet élément iconographique est issu des *Revelationes* de Sainte Brigitte de

²³³ Voir vol. II, image [64]; Philadelphia, Free Library, Lewis E 106. f. 83v.

²³⁴ Voir vol. II, image [43]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 28. f. 155.

²³⁵ Voir vol. II, image [44]; Baltimore, Walters Art Museum, ms. W.181, fol. 61v.

Suède, qui racontent que la Vierge aurait accouché dans une grotte où Joseph avait placé une chandelle. La lumière de celle-ci fut complètement occultée par la lumière qui émanait de Jésus à sa naissance. Mais les peintres des Pays-Bas restèrent fidèles à la représentation de l'étable et à la présence de Joseph, l'influence du texte de Sainte Brigitte n'ayant pas pu s'imposer face aux traditions iconographiques préexistantes.

Annonce aux bergers

La représentation du manuscrit de Berkeley²³⁶ met en scène trois bergers, aveuglés et stupéfaits par l'apparition de l'ange. Les vêtements de celui de gauche flottent au vent, comme dans notre manuscrit, pour signifier la danse de joie exécutée par celui-ci. Mais le mouvement est ici mieux exprimé, ainsi que l'aveuglement, grâce à la main portée au front. Le berger au premier plan à droite a posé un genou à terre. Cependant, par rapport aux *Heures de Ravenne*, le troupeau de moutons dispersé autour du groupe de bergers est à peine moins schématique. Un beau paysage vallonné se déploie ensuite jusqu'à deux groupes de bâtiments au fond.

L'*Annonce aux bergers* du manuscrit 502 de la Mazarine²³⁷ insiste sur la surprise éprouvée par les protagonistes. Les bergers sont surpris dans leurs activités : l'un, assis par terre, tient une cornemuse, attribut pastoral par excellence. Son bâton est posé à ses pieds. L'autre se protège les yeux et pose un genou à terre, motif déjà rencontré dans la précédente miniature. Trois moutons représentés de manière plus réaliste sont allongés auprès d'eux. Le paysage est bien réussi, associant rochers et arbres dans des collines verdoyantes, avec une montagne au fond. Au loin, un troisième personnage s'adonne aux travaux des champs. Cet épisode donne souvent l'occasion aux peintres de représenter des éléments de la vie quotidienne paysanne, comme les travaux, la danse ou la musique.

Cette conception du thème, qui se veut réaliste, revient de manière plus forte dans le manuscrit de Lisbonne²³⁸ : trois bergers debout reçoivent le message de l'ange. Celui de gauche tient une cornemuse et semble danser, celui de droite porte un chapeau et s'appuie nonchalamment sur son bâton. Un quatrième, au premier plan, a déposé son bâton à terre. Agenouillé, il joue avec son chien.

²³⁶ Voir vol. II, image [76]; Berkeley, University of California, Bancroft Library, UCB 30. f. 63v.

²³⁷ Voir vol. II, image [45]; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 502. f. 68v.

²³⁸ Voir vol. II, image [46]; Lisbonne, Ilum. 165, f. 65v.

Adoration des Mages

La composition de ce thème change peu, hormis la place des personnages. Dans le manuscrit de Berkeley²³⁹, le roi au premier plan a déposé son couvre chef au sol pour faire son offrande. Au deuxième plan, l'autre roi est en train de se découvrir de sa couronne. Nous pouvons remarquer la ressemblance, parmi d'autres manuscrits, des costumes avec les *Heures de Ravenne*, en particulier la robe fendue du roi faisant son offrande, rattachée sous le bras par un bouton doré. Elle est doublée de fourrure d'hermine. Tous ces éléments sont issus de la mode du XV^eme, ainsi que les récipients d'orfèvrerie, que l'on pouvait trouver sur la table des nobles. Joseph est présent sur la gauche de la composition.

Circoncision/Présentation au Temple

La « qualité » de la miniatures est sensiblement la même dans les *Heures de Ravenne* que dans le manuscrit de New-York de la collection Spencer²⁴⁰. Pourtant, celui-ci représente une action en déroulement : Jésus est assis sur l'autel, Marie le maintient par les épaules et le prêtre s'apprête à l'envelopper dans un linge blanc. La femme derrière la Vierge tient le panier contenant les ustensiles.

C'est le cas de la miniature du français 244²⁴¹, qui représente essentiellement la *Circoncision* et ne semble pas y avoir adjoint la scène de la *Présentation au Temple*. L'acte est en train d'être accompli, le *mohel* approche avec le couteau pendant qu'un autre personnage à gauche maintient l'Enfant par le bras debout sur l'autel. Un ange flotte au dessus, déroulant un phylactère sur lequel est inscrit : « Iesus ».

L'enfant semble même se débattre et veut se réfugier dans les bras de sa mère dans le manuscrit de Malibu²⁴², apportant une touche d'humanité et de réalisme à la scène, souvent assez idéalisée, comme dans le manuscrit de Paris.

²³⁹ Voir vol. II, image [77]; Berkeley, University of California, Bancroft Library, UCB 30. f. 67v.

²⁴⁰ Voir vol. II, image [47]; New York, Public Library, Spencer Collection, NYPL Spencer 046, fol.

1v.

²⁴¹ Voir vol. II, image [48]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 244, fol. 35v.

²⁴² Voir vol. II, image [49]; Malibu, Paul Getty Museum, Ludwig IX 8, fol. 106r.

Massacre des Innocents

Le plus souvent, les représentations de ce thème mettent en scène deux ou trois soldats arrachant les enfants des bras de leurs mères, debout ou effondrées au sol. L'action se déroule le plus souvent dans le palais d'Hérode, qui participe à l'évènement depuis son trône.

Mais plusieurs miniatures ne représentent qu'un soldat, une mère et un enfant, comme dans notre livre d'heures. Cependant, il ne s'agit pas d'un cas isolé : pour preuve les miniatures des manuscrit de Carpentras et de Londres à la British Library.

Dans la miniature du premier manuscrit²⁴³, Hérode est figuré assis sur un trône du même modèle que celui rencontré dans les *Heures de Ravenne*. Il porte une robe bleue à motifs dorés et à col d'hermine, ainsi qu'un chapeau. Il porte un glaive dans sa main droite. Devant lui, un soldat va abattre un enfant qu'il tient par le bras. Son épée est levée au bout de son bras tendu, sa jambe droite est fléchie vers l'arrière. La déformation du corps de ce soldat est exagérée, mais au moins elle contribue efficacement à transmettre l'idée de mouvement rapide et de violence de celui-ci.

Le manuscrit de Londres²⁴⁴ présente le même nombre de personnages, plus un enfant mort à terre. Cependant on ressent bien la violence avec laquelle est exécuté l'enfant, transpercé par l'épée du soldat : le moment représenté est celui où la pointe de la lame atteint l'enfant. Le roi tient lui aussi une épée. La mère, derrière le soldat, semble vouloir intervenir pour empêcher le massacre, mais il est trop tard.

Malgré le nombre restreint de personnages, les scènes du *Massacre des Innocents* peintes par Guillaume Vrelant comportent parfois des détails très durs et violents. Dans un livre d'heures conservé à la Bibliothèque Royale de Belgique²⁴⁵, un des soldats a la tête d'un nouveau-né planté au bout de son glaive, pendant qu'un autre arrache un enfant aux bras de sa mère.

Mais ce sont dans d'autres scènes, non attachées à la production de Vrelant, qu'on assiste aux affrontements les plus violents : dans la représentation du manuscrit français 244²⁴⁶ de la bibliothèque Nationale, on voit s'opposer, dans une véritable mêlée, les mères furieuses et les soldats. Celle qui se trouve le plus au fond étrangle le soldat, qui tient son enfant par les pieds. Au centre, un nouveau-né se vide de son sang, retenu lui aussi par le

²⁴³ Voir vol. II, image [50]; Carpentras, Bibliothèque Municipale, ms. 0078, fol. 75v.

²⁴⁴ Voir vol. II, image [51]; Londres, British Library, Harley 2853, fol. 89v.

²⁴⁵ Voir vol. II, image [52]; Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. IV 145, fol. 118v.

²⁴⁶ Voir vol. II, image [53]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 244, fol. 35v.

pied, tandis que des cadavres jonchent le sol. La scène est tellement violente qu'elle fait penser à certaines scènes de bataille. Au loin, derrière la montagne, on voit une représentation de la *Fuite en Egypte*, épisode quasiment contemporain au *Massacre des Innocents*.

Fuite en Egypte

En ce qui concerne ce thème, la production de Guillaume Vrelant témoigne de sa fidélité envers la composition classique de la *Fuite en Egypte*²⁴⁷. La Vierge est assise sur l'âne, portant l'Enfant emmaillotté dans ses bras. Joseph tient l'âne par la bride.

Le *livre d'heures de Montfort*²⁴⁸, dont les miniatures ont été attribuées à Vrelant par plusieurs chercheurs²⁴⁹, présente une même composition de cette scène. La relation mère enfant y est mieux rendue : la Vierge protège son enfant en le serrant contre elle, enveloppée dans son grand voile, sous la protection de dieu qui apparaît en haut au milieu d'un cercle d'ailes d'anges.

Comparant avec la miniature de notre livre d'heures, on peut souligner d'une part de la stricte dépendance du modèle établi par le maître. Notre peintre s'est cantonné aux schémas conventionnels pour la composition et de la position des figures. D'autre part, cette comparaison met en lumière les limites de notre peintre au niveau du paysage : il a réinterprété les paysages de Guillaume Vrelant par un dégradé de plans vers le fond, scandés d'arbres élégants. Les arbres adoptent une forme de globe, disséminés de taches rondes représentant les feuilles, pointillées de petites touches de blanc²⁵⁰. Cette technique est caractéristique de notre peintre.

Il apparaît que l'arrière plan paysagé, par sa simplicité, ne témoigne pas d'une grande imagination : une plaine, composée de différentes teintes de vert, puis, à l'horizon, quelques tours, un château et des toits. Cependant, l'artiste a su insuffler assez d'atmosphère et de force d'évocation à cette représentation classique de la *Fuite en*

²⁴⁷ La composition de la scène dans le manuscrit de Vienne 1987 est une exception : l'âne se dirige vers la gauche et Joseph est représenté de dos, menant l'âne sur un chemin ascendant. Voir BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 106.

²⁴⁸ Voir vol. II, image [54]; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, S.N.12.878, fol. 61v.

²⁴⁹ Byvanck suppose que la plupart des miniatures seraient l'oeuvre de Vrelant, à l'exception de trois miniatures au plus qui pourraient provenir de l'atelier du *Maître de Catherine de Clèves*. Elles auraient été réalisées au début de sa carrière, alors qu'il travaillait encore à Utrecht, car elles se distinguent par un dessin assez malhabile et un manque d'inventivité dans le traitement du paysage. BROUNTS, *La miniature flammande*. pp. 43-44.

²⁵⁰ LIMENTANI-VIRDIS in DILLON et GIULIANI, *Op. Cit.*, p. 87.

*Egypte*²⁵¹. Aucun caractère dramatique ne se dégage de cette scène qui apparaît plutôt comme une promenade paisible, car cet épisode s'inscrit dans les plans de la providence divine.

En comparaison, la miniature de la *Fuite en Egypte* dans le *Livre d'heures d'Isabelle la Catholique*²⁵² donne un aperçu du style de Guillaume Vrelant ayant gagné en maturité : les personnages sont plus détaillés, Marie veille sur son enfant qui lui rend son regard. Joseph, un baluchon sur l'épaule, se retourne vers eux. L'effet de perspective donne plus d'ampleur à la scène, qui s'ouvre sur un paysage de campagne : sur la rive d'un fleuve sinueux, à l'orée d'un bois, deux animaux s'ébattent. Puis, de derrière la colline culminent les toits coniques ou en coupole des tours d'une cité. Pour la composition du paysage, le peintre reprend les éléments habituels en y ajoutant un peu de fantaisie. Mais le résultat, fruit d'une longue expérience, est bien plus expressif.

Des scènes issues des Apocryphes, comme la chute des idoles ou le miracle du champ de blé, sont parfois représentées conjointement à l'arrière-plan²⁵³.

Marie face au Sauveur

La comparaison avec la miniature du manuscrit Lewis E 106 de Philadelphie²⁵⁴ révèle des ressemblances frappantes. D'une part, au niveau de l'architecture intérieure : les arcades et les fenêtres sont presque en tout point similaires à celles que l'on peut voir dans les miniatures des *Heures de Ravenne*. Les miniatures de ce manuscrit étant attribuées à Guillaume Vrelant, on peut supposer que les œuvres du maître dans sa première période (vers 1460) ont plus ou moins directement servi de modèle pour la décoration du manuscrit qui nous occupe.

D'autre part, les trônes de saint Jérôme du Sauveur sont conçus sur le même modèle et vus selon le même angle. Ce type de trône, à haut dossier décoré et surmonté d'un dais suspendu au plafond par des ficelles, se retrouve dans l'iconographie des ducs de Bourgogne, comme on peut le voir dans les miniatures frontispices de deux ouvrages

²⁵¹ BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 44.

²⁵² Voir vol. II, image [55]; Madrid, Biblioteca del Palacio, s.n.

²⁵³ Parmi les manuscrits dans lesquels se trouve la main de Vrelant : Bergame Cass. 2.13 (f. 81); Bruxelles IV 145 (f. 129v); Malibu Ludwig IX 8 (f. 123); Madrid Vit. 24-2 (f. 105v); New York H7 (f. 80v).

²⁵⁴ Voir vol. II, image [66]; Philadelphie, Free Library of Philadelphia, Lewis E 106, fol. 226v.

faits par Jean Wauquelin pour Philippe le Bon, l'*Histoire d'Alexandre*²⁵⁵ et le *Roman de Girart de Roussillon*²⁵⁶. Mais ce siècle grandiose n'est pas l'apanage des seuls ducs, mais de toute la noblesse bourguignonne. Dans une miniature attribuée à Loyset Liédet, Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, s'est fait représenter entouré de sa cour²⁵⁷. A travers les éléments symboliques réunis, le message qui transparait est celui du prestige : le comte, entouré de ses conseillers, reçoit en hommage l'ouvrage d'Antoine de la Sale sous le regard ricanant de son bouffon, pendant que trois membres de la cour discutent. Le philosophe et chevalier Geoffroy de la Tour-Landry est auteur d'un traité d'éducation morale destiné à ses filles. La miniature frontispice²⁵⁸ le représente trônant entre deux assemblées, des jeunes garçons à droite et des jeunes filles à gauche, disposés en rang perpendiculairement à leur professeur.

Le trône, au delà de sa connotation dynastique, est symbole de pouvoir, du prestige dont jouit celui qui domine ses sujets. Dans les miniatures représentant des membres de la cour, il sert clairement d'élément, non plus symbolique mais significatif, pour marquer le statut social privilégié de celui qui y siège. Les représentations de personnages divins, mais aussi de rois tels qu'Hérode, présentent ce même trône, évoquant aux contemporains une même idée de souveraineté. Aussi, le caractère anachronique de l'art médiéval induit des transpositions d'éléments représentatifs du XV^e siècle.

Cependant, la connotation divine n'est pas totalement exclue de la symbolique du trône : non seulement on peut dire que la propagande ducale tendait à diviniser la personne du souverain, mais ceux qui adoptaient le noble mode de vie étaient aussi ressentis, dans le contexte d'une Flandre riche, comme des exemples à suivre. Ils représentaient un idéal de vie sociale, tout comme les saints un idéal de vie spirituelle.

David en prière

La représentation de *David en prière* dans le manuscrit de Cambridge²⁵⁹, plus solennelle, place le roi faisant pénitence dans sa chambre, au pied de son trône. Il est tourné vers Dieu, qui apparaît dans le ciel par une ouverture dans un cercle bleu à langues

²⁵⁵ Voir vol. II, image [87]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 9342, fol. 5.

²⁵⁶ Voir vol. II, image [89] Vienne, Osterreichische National Bibliothek, ms. Cod. 2549, fol. 6.

²⁵⁷ Voir vol. II, image [90] Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9287-88, fol. 1.

²⁵⁸ Voir vol. II, image [88]; Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9309, fol. 5.

²⁵⁹ Voir vol. II, image [56]; Cambridge, Harvard University, Houghton Library, ms. Lat 161, fol. 74v.

de feu. Vêtu d'un riche manteau à col d'hermine, David a déposé son instrument de musique au sol, en revanche sa couronne coiffe toujours sa tête.

La composition est analogue dans la miniature du Tenschert 1²⁶⁰, sauf que l'action se déroule sur un balcon à partir duquel on a vue sur un paysage composé de quelques arbres et des tours d'un édifice. David se tient devant un petit pupitre qui supporte un livre, certainement un psautier. A gauche, on aperçoit une partie de la pièce qui jouxte le balcon, dont le mur est percé d'une fenêtre. Le motif du petit chien, récurrent dans la production de Vrelant aussi bien dans les miniatures qu'en tant que *marginalia*, se tient dans cet espace.

Office des morts

Les scènes illustrant l'*Office des morts* représentent la messe qui accompagne les funérailles. Elles comportent généralement un groupe d'ecclésiastiques chantant devant un antiphonaire et des membres du cortège funèbre debout ou assis auprès du cercueil.

Cette composition de base se retrouve dans le Tenschert 1²⁶¹, où Vrelant a néanmoins ajouté un mendiant, type de personnage qui revient souvent au sein de sa production de scènes funèbres. La distribution de l'obole aux pauvres faisait partie des funérailles médiévales car leur prière pour le défunt était considéré comme particulièrement efficace. Certaines miniatures de Guillaume Vrelant détaillent les rituels et les actions effectuées durant les cérémonies funèbres.

Dans le manuscrit de Naples²⁶², la composition est plus centrée sur le prêtre, qui est entrain de réciter l'office devant l'autel. Il était absent dans la première miniature. Les endeuillés sont assis, de dos, sur un banc disposé à côté du cercueil.

Mais c'est dans le livre d'heures de New York²⁶³ que le maître développe une nouvelle composition du thème, décrivant de manière plus complète le lieu de la récitation de l'office : une perspective axiale s'ouvre sur la nef de l'église, non plus décalée à droite ou à gauche mais perpendiculairement au plan de la miniature, ce qui renforce l'ampleur du cadre de l'action. L'espace de la représentation gagne en hauteur et en profondeur, au détriment de l'aspect plus intimiste des miniatures précédemment décrites. Mais il permet d'intégrer plus de participants, laïcs ou membres du clergé. A gauche, deux hommes se tiennent près du cercueil, placé perpendiculairement. L'un d'eux place une offrande dans de

²⁶⁰ Voir vol. II, image [57]; Bibernmühle, Tenschert 1, fol. 96v.

²⁶¹ Voir vol. II, image [58]; Bibernmühle, Tenschert 1, fol. 111v.

²⁶² Voir vol. II, image [59]; Naples, ms. XLIX (détruit), fol. 108.

²⁶³ Voir vol. II, image [61]; New York, Pierpont Morgan Library, ms. H.7, fol. 108v.

bol d'un pauvre. Derrière eux, le chœur attend le moment de chanter, pendant qu'à droite, les endeuillée sont en train de prier. Les lignes de perspective convergent vers l'autel, où le prêtre, de dos, est en train de réciter l'office.

Cette représentation figurée de l'*Office des morts* souligne l'évocation liturgique du texte par la représentation de la célébration liturgique²⁶⁴ : cela permet d'accéder à une connaissance plus précise de son déroulement que ne peuvent le faire les textes qui lui sont relatifs. L'iconographie représente dans ce cas une source d'information plus précise en ce qui concerne les coutumes liées à la vie médiévale²⁶⁵.

La même méthode de composition est employée dans la représentation de l'*Office des morts* dans le *livre d'heures de Léonor de Portugal*²⁶⁶ : la perspective se déploie sur la longueur de la nef, le cercueil flanqué d'endeuillés occupe le premier plan. Le point de vue adopté, un peu plus élevé que dans les autres miniatures, donne un effet de vue plongeante sur l'autel, où le prêtre, de face, bénit deux figures.

Ce style de composition n'est pas une invention de Vrelant ou d'un peintre originaire de Flandre, mais trouve des précédents en France. Son origine se trouve probablement à Paris, et certains chercheurs l'ont attribué à l'atelier du *Maître de Bedford* ou du *Maître de Boucicaut*. La miniature de la bibliothèque Mazarine²⁶⁷ est un exemple d'archétype précoce de cette composition. Longtemps attribuée au *Maître de Boucicaut*, cette miniature a récemment été retirée de son œuvre pour entrer dans celle du *Maître de la Mazarine*, nommé d'après cette même miniature. François Avril a donné cette nouvelle attribution à l'œuvre en 1996²⁶⁸.

²⁶⁴ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 54.

²⁶⁵ SMEYERS, *Op. Cit.*, pp. 101-103.

²⁶⁶ Voir vol. II, image [60]; Lisbonne, Bibliothèque Nationale, ms. Illum. 165, fol. 114v.

²⁶⁷ Voir vol. II, image [62]; Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 0469, fol. 150.

²⁶⁸ Voir la notice du manuscrit [En ligne] http://liberfloridus.cines.fr/cgi-bin/affich_ouvrage_s?6493

Chapitre 8 – Proposition de rapprochement avec deux manuscrits

Le procédé d'investigation adopté consiste, à partir de l'examen du manuscrit, en l'affiliation à d'autres ouvrages de même présentation.

Le manuscrit de Berkeley : UCB 30.

Originaire de Bruges, ce livre d'heures à l'usage de Rome peut être rapproché des *Heures de Ravenne*, surtout au point de vue des compositions des miniatures²⁶⁹. Dans une large mesure, les personnages sont placés de la même manière, à l'exception, comme c'est souvent le cas dans la production affiliée à Guillaume Vrelant, de détails superficiels. En effet, malgré le caractère répétitif des compositions, aucune représentation en tout point identique à une autre n'a pu être trouvée dans ce que l'on a pu rassembler à l'heure actuelle de la production de Vrelant, élargie à tous ses continuateurs.

La décoration du manuscrit offre également des points de convergences avec notre livre d'heures : les grandes initiales²⁷⁰, un peu moins hautes, sont composées de la même manière. Les petites initiales de deux et une ligne de haut, sont similaires et obéissent à la même hiérarchie. La litanie des saints²⁷¹ présente la même physionomie, à savoir des initiales filigranées alternées en or et noir et en bleu et rouge débutant chaque ligne, le nom du saint, puis toute une variété de bouts-en ligne dessinés à l'encre de couleur.

Enfin, le dernier point commun concerne la composition du *codex* : la notice du manuscrit UCB²⁷² stipule que les enluminures en pleine-page sont peintes sur le verso de folios insérés dans les cahiers.

²⁶⁹ Voir vol. II, images [68] à [86]; Berkeley, University of California, Bancroft Library, ms. UCB 30.

²⁷⁰ Voir vol. II, image [86].

²⁷¹ Voir vol. II, image [84].

²⁷² Voir la notice dans la base *Digital Scriptorium*. [En ligne] <http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium/individual/CU-BANC-11.xml??querytype=basic&term1=vrelant&field1=any&stringtype1=all&howmany=30>

Le manuscrit de Londres : Lewis E 106.

Bien que plusieurs mains semblent être intervenues dans l'exécution des miniatures, de nombreux éléments coïncident avec les *Heures de Ravenne* : tout d'abord, au niveau de la mise en page. Les offices s'ouvrent par une double page, avec à gauche une miniature en pleine page et à droite le début du texte, débuté par une grande initiale. L'encadrement du texte et de la miniature par une double baguette et la partie haute du cadre de la miniature sont semblables²⁷³.

Les décorations marginales sont ici mieux fournies, on remarque la présence de plusieurs espèces de plantes et d'oiseaux. En revanche, les rinceaux gris-or et bleus, agrémentés de boules d'or, sont similaires dans leur forme et leurs couleurs à ceux des marges de notre manuscrit.

La miniature représentant la *Crucifixion*²⁷⁴ met en avant l'abondance de touches d'or à l'aide desquelles le peintre représente les volumes de ses figures et le relief des paysages. Quant à celle de *saint Jérôme*²⁷⁵, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, elle fait apparaître des éléments d'architecture intérieure identiques à ceux des *Heures de Ravenne*. Les deux miniatures restantes, représentant *Tobie et l'ange*²⁷⁶ et le *Martyr de saint Sébastien*²⁷⁷, relèvent d'un style différent. La première montre une conception du paysage différente de notre peintre, avec au premier plan un arbre assez bien détaillé : les quelques feuilles les plus proches sont représentées par des touches de blanc, tandis que le « fond » est composé de hachures horizontales. Le traitement de la végétation diverge encore dans la dernière miniature : les petits arbres présentent des pointillés blancs bien francs qui tranchent avec leur couleur sombre, l'arbre auquel est attaché Sébastien a presque toutes ses feuilles détaillées par un rehaut blanc.

Ce manuscrit, comme les *Heures de Ravenne*, est un livre d'heures à l'usage de Rome écrit en Latin. Ils ont tous deux été assignés au troisième quart du XV^{ème} siècle et à la ville de Bruges²⁷⁸. Il est donc probable qu'ils soient basés en partie sur de mêmes

²⁷³ Voir vol. II, image [63]; Philadelphie, Free Library of Philadelphia, ms. Lewis E 106, ff. 13v-14.

²⁷⁴ *Ibid.* note 254.

²⁷⁵ Voir vol. II, image [66].

²⁷⁶ Voir vol. II, image [65].

²⁷⁷ Voir vol. II, image [67];

²⁷⁸ WOLF, *Descriptive Catalogue*. p. 115-116, n° 106; Philadelphia Museum of Art, *Leaves of Gold*, p. 83, n°. 3, 118 n. 4.; *Digital Scriptorium*, [En ligne] <http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium/individual/PP-RB-50.xml?>

modèles, qui auraient circulé à Bruges à cette époque. Une des particularités de « l'école Vrelant », entendue ici dans son sens le plus large, était la capacité à assimiler et à adapter des éléments d'origine diverses. La copie de modèles inventés par le maître ou au sein de l'atelier est évidente. Toutefois, Guillaume Vrelant a lui-même repris des éléments issus de la production parisienne, du *Gold Scroll group*, et, par son intermédiaire, du courant pré-eyckien. Mais il faut se garder de qualifier ce phénomène de copie servile, car c'est justement dans l'appropriation, la fusion de ces influences éclectiques, que Vrelant donne toute la mesure de son talent.

Partie 4

Histoire.

Chapitre 9 – Contexte historique

La culture à la cour de Bourgogne

Durant son règne (1419-1467), Philippe le Bon se consacre à l'unification de territoires qu'il a nouvellement acquis entre 1430 et 1456. Mais le XV^{ème} siècle aux Pays-Bas du Sud, malgré les crises, se caractérise par une période de fort développement intellectuel et culturel : l'université de Louvain est fondée en 1425; la peinture, mais aussi la sculpture avec Claus Sluter, et la musique avec notamment les compositeurs Ockeghem et Gilles Binchois, se développent à un haut niveau de qualité²⁷⁹.

La particularité de l'Etat de Bourgogne, pour reprendre l'expression de Bertrand Schnerb²⁸⁰, est d'être non pas un Etat-nation, ni un Etat-souverain, mais un Etat princier. Les ducs de Bourgogne manifestent la volonté de maintenir leur indépendance par rapport au royaume de France, dont leur Maison est pourtant issue : par le traité d'Arras, signé le 20 septembre 1435 par la délégation de Charles VII et par Philippe le Bon, le roi de France cède des territoires au Duché de Bourgogne et lui confère une indépendance de fait. Le duc de Bourgogne reste vassal du roi de France, mais il est dispensé d'hommage en échange de la reconnaissance de son titre.

A l'intérieur de son nouveau domaine, Philippe le Bon réussit en effet à créer un véritable Etat centralisé, structuré par deux institutions principales, le Grand Conseil ambulateur de Malines fondé en 1455, et les Etats Généraux en 1464²⁸¹, assemblées regroupant toutes les villes dépendant directement du souverain²⁸².

En quête de reconnaissance à l'extérieur, le duc va chercher à colporter une réputation positive de ses Etats, notamment grâce au faste des événements de la cour et au haut niveau de culture qui s'y développe.

²⁷⁹ MOURRE, *Op. Cit.*, p 513.

²⁸⁰ SCHNERB, *L'Etat Bourguignon*. pp. 8-9.

²⁸¹ *Ibid.* note 260.

²⁸² BOUSMANNE, VAN HOOREBEECK, *La librairie des Ducs de Bourgogne, manuscrits conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique*, p. 7.

La « noblesse bourguignonne »

Philippe le Bon voulut constituer un Etat en unifiant ses provinces, et pour cela il dut s'assurer de l'appui des nobles et les rendre dépendants de la cour par un système de faveur et de sanction. Mais la noblesse de Flandre a tendance à décliner à partir du XIVème siècle²⁸³, alors que la classe bourgeoise s'enrichit, et bientôt les citadins les plus riches deviennent plus influents que la plupart des nobles.

Pour tenter de donner un nouveau souffle à cette noblesse amoindrie, Philippe le Bon élève le statut de la noblesse en récompensant certains de ses membres. Par ailleurs, l'anoblissement de membres de l'élite urbaine s'étant distingués au service du duc est pratique courante. Une distinction supplémentaire est conférée par l'appartenance à l'Ordre de la Toison d'or, qui regroupe l'entourage du duc le plus fervent²⁸⁴.

La frontière entre noble et non-noble est désormais poreuse, non seulement en raison de la mobilité au sein de la noblesse, mais aussi parce que tous deux partagent au fond le même mode de vie, les mêmes valeurs et les mêmes préoccupations. Les commerçants les plus influents, comme Pietro de Médicis, principal associé de la succursale de la banque Médicis à Bruges²⁸⁵, voyaient aussi leur statut relevé.

L'accessibilité de la cour

Les Ducs de Bourgogne se doivent de visiter leur territoire et de rencontrer leur peuple, en contrepartie des taxes qu'ils perçoivent de sa part. A cette occasion, la ville recevant le souverain bénéficie d'avantages fiscaux et d'accords commerciaux. Elle est restaurée et décorée pour les défilés et les fêtes pendant lesquels la cour se déverse dans la rue.

Les résidences duciales urbaines, dans lesquelles se déplacent et se répartissent les membres de la famille ducale, ne sont pas des lieux clos : par des fenêtres ouvertes sur la rue, le peuple peut voir les événements qui s'y déroulent. Certaines miniatures représentant ce type d'évènement en témoignent par la présence de curieux dans les galeries ou accoudés au rebord de la fenêtre. Chacun peut ainsi admirer les richesses étalées ostensiblement par la cour, convaincue que l'investissement en hommes et en luxe est rentable en prestige et en pouvoir. De plus, la ville finance des restaurations et des

²⁸³ WILSON, *Paintings in Bruges at the close of the Middle Ages*, p 32.

²⁸⁴ WILSON, *Op. Cit.*, p. 25.

²⁸⁵ WILSON, *Op. Cit.*, p. 20.

embellissements. Ces « tournées » donnent donc de nombreuses occasions de spectacles, de l'entrée triomphale du souverain sacralisé aux somptueux banquets et tournois.

Cette pratique répond aux attentes des sujets, sensibles, outre aux avantages économiques, à la proximité de leur prince. Par ailleurs, elle répond également à la stratégie de légitimation du pouvoir menée par la cour : le souverain impressionne son peuple, afin qu'il soit naturellement considéré comme leur seigneur et maître. De plus, la présence d'une audience composée de nombreux « itinérants » (marchands étrangers, diplomates, pèlerins, artistes...) sera le *medium* qui assurera la diffusion de cette éclatante réputation.

Le mécénat de cour en peinture

En ce qui concerne la peinture, les commandes émanant de la cour donnèrent aux peintres des possibilités de travail abondantes et diversifiées : retable, drapeaux, décoration salle de banquet, appareil héraldique de cérémonies funèbres, équipements et décor d'un tournoi ou d'une fête, etc.

Certains peintres, déjà en leurs temps considérés comme des maîtres, eurent une carrière étroitement liée à la vie de la cour de Bourgogne²⁸⁶, tel Melchior Broederlam, peintre du comte de Louis de Mâle (entre 1381-1384), puis « peintre et valet de chambre » de Philippe le Hardi, pour lequel il réalisa la décoration du château de Hesdin en Artois et de la Chartreuse de Champmol. Jan Van Eyck commence à travailler avec son frère Hubert (+1426) pour l'élite de la société gantoise et pour l'échevinage, avant d'entrer au service des princes en 1422. D'abord peintre de Jean de Bavière, il est ensuite retenu au service de Philippe le Bon, dont il resta le peintre et valet de chambre jusqu'à sa mort en 1441.

Cependant, ces peintres travaillaient aussi de manière indépendante²⁸⁷ : Broederlam avait aussi un atelier à Ypres; Van Eyck travailla pour des corporations, il réalisa le retable de l'*Agneau Mystique* pour les bourgeois de Gand et il œuvra également pour de riches marchands comme l'italien Arnolfini.

D'autres « peintres décorateurs » sont intégrés à l'Hôtel ducal, chargés surtout de la décoration pour les grandes fêtes de la cour, les chapitres de la Toison d'or et le château de Hesdin, avec son parc de divertissement. Entre autres festivités, le banquet du « Vœu du Faisan », qui eut lieu à Lille en 1454, fut une opportunité pour assurer la renommée de

²⁸⁶ SCHNERB, *Op. Cit.*, pp. 342-343.

²⁸⁷ PREVENIER (dir), *Le Prince et le peuple, Op. Cit.*, p. 81.

Philippe le Bon hors de ses Etats par les richesses étalées et la qualité des divertissements proposés²⁸⁸. Face à la nécessité de nombreux travaux de décoration, il dut affréter des artisans indépendants de l'Hôtel ducal.

En effet, les membres de la cour faisaient aussi appel à d'autres peintres. Ce fut le cas de Dierrick Bouts, Colart de Laon ou Jean Hennecart, qui, venu pour le banquet du Faisan, devient « peintre et valet de chambre de monseigneur » en 1457. Roger van der Weyden peignit les portraits des membres de la famille ducale et reçut des commandes des hauts personnages de la cour comme Philippe de Cröy, Nicolas Rollin, Jean Chevrot ou Ferry de Clugny²⁸⁹.

Le mécénat actif est, pour les ducs, un moyen de s'inscrire dans la continuité de la tradition des milieux princiers de France, dont ils s'estiment les dépositaires.

La bibliothèque de Bourgogne

La bibliophilie de Philippe le Bon est un fait communément établi par les critiques. Son mécénat est extrêmement actif et diversifié dans ce domaine. A la fin de son règne, la bibliothèque ducale atteint une ampleur considérable et réunit certains des chefs-d'œuvre de l'enluminure du XVème siècle. De nombreuses chroniques, en particulier de Georges Chastelain, premier indiciaire des ducs de Bourgogne, et les *Mémoires* d'Olivier de la Marche, font état de la somptuosité de certaines pièces.

L'inventaire de 1420 dresse un premier état de la bibliothèque après la mort de Jean sans Peur (†1419)²⁹⁰. Ce fond originel contient les pièces qu'il hérita de ses prédécesseurs Philippe le Hardi (†1404) et Marguerite de Mâle (†1415) : des ouvrages provenant eux-mêmes en partie de la bibliothèque de Bourgogne capétienne, du duc de Berry et de Louis de Mâle. D'autres héritages y figuraient, entre autres le précieux *Psautier de saint Louis*²⁹¹. Ce document décrit avec précision 248 ouvrages, dont 55 sont encore en possession de la Bibliothèque Royale de Belgique.

Rédigé après le décès de Philippe le Bon, l'inventaire de 1467-69 recense 865 numéros, mais comporte des doublets, des triplets et même des quadruplets; par ailleurs, pour un volume composé de plusieurs tomes, chaque tome était mentionné séparément.

²⁸⁸ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 154.

²⁸⁹ SCHNERB, *Op. Cit.*, pp. 344-345.

²⁹⁰ BOUSMANNE, VAN HOOREBEECK, *Op. Cit.*, p. 4.

²⁹¹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 10525. Vers 1270.

Malgré les hasards de l'histoire, la Bibliothèque Royale de Belgique conserve encore au moins 270 manuscrits ayant appartenu à Philippe le Bon et à Charles le Téméraire, plus de 130 autres sont répartis dans des bibliothèques d'Europe et d'Amérique, dont la plus grande partie se trouve à Paris, à la Bibliothèque Nationale et à la bibliothèque de l'Arsenal.

L'enrichissement de la bibliothèque ducale de la mort de Philippe le Hardi à celle de Philippe le Bon²⁹² est probant : de 70 volumes en 1404 à volumes 876 en 1467. Le garde des bijoux est aussi chargé de la conservation des ouvrages, en tant que « garde des livres » du Duc. Les procédés d'acquisition sont nombreux : héritage, don, achat, commande, ou encore annexion.

Le contenu de la collection est tout aussi éclectique : aux côtés d'ouvrages antiques traduits ou en latin (romans inspirés par les récits des Anciens, remaniés, adaptation d'œuvres antiques sur l'histoire romaine), on y trouve des romans de chevalerie et des poèmes épiques, des livres religieux et des ouvrages de dévotion, des livres de voyages et des récits de croisades, ainsi que des traités didactiques ou moraux.

Après le décès de Charles Quint, Philippe II hérita de la bibliothèque de Bourgogne et de la bibliothèque de Marguerite de Mâle que celle-ci avait léguée à Charles Quint. En 1559, ce dernier promulgua un décret instituant deux bibliothèques destinées à abriter les fonds de Bourgogne, l'une à Madrid, l'autre à Bruxelles. Devaient être réunis en Belgique tous les livres de l'ancienne bibliothèque de Bourgogne disséminés dans les différentes résidences princières des Pays-Bas.

En 1731, le Palais ducal de Bruxelles est ravagé par un incendie, détruisant bon nombre de livres, dont l'identification est hasardeuse. La bibliothèque fut réinstallée sous la grande chapelle du Palais.

Jean Baptiste Godefroy, archiviste de la Chambre des Comptes de Lille, rédigea une description de 492 ouvrages littéraires français, qui servit de base à la spoliation opérée par les français après la prise de Bruxelles en 1746. 114 manuscrits sont transférés à la bibliothèque du Roi à Paris. Les manuscrits officiellement déplacés furent restitués à la bibliothèque royale de Belgique en 1770.

Les ouvrages aujourd'hui présents à la bibliothèque de l'Arsenal ont été objet de ces spoliations au lendemain de la prise de Bruxelles : quarante volume allèrent à titre privé au Comte d'Argenson, puis furent légués à son neveu, le marquis de Paulmy, fondateur de la bibliothèque de l'Arsenal.

²⁹² SCHNERB, *Op. Cit.*, pp. 346-347.

Les confiscations de 1794 concernaient presque toute la bibliothèque ducale. Mais la liste des ouvrages enlevés n'a pas été retrouvée, ce qui a compliqué les opérations de restitutions menées à partir de la signature du traité de Paris en 1814. Pierre Lammens, conservateur de la bibliothèque de l'Université de Gand est alors chargé de la récupération des manuscrits. Il en rapporte 1500 de Paris, toutefois une grande partie ne provenait ni de la bibliothèque de Bruxelles, ni du fonds de Bourgogne proprement dit. Cela explique aussi le nombre de manuscrits restés à Paris, notamment à la Bibliothèque Nationale.

Pour clôturer cette histoire déjà mouvementée, en 1827, un incendie se déclara à l'endroit où la bibliothèque de Bourgogne avait trouvé refuge, dans les étages du Palais de Charles de Lorraine. On ignore si des manuscrits furent perdus, mais certains ont certainement dû subir des dégâts.

Le livre comme instrument idéologique et marqueur de prestige social

Les ouvrages copiés, traduits ou compilés des ducs de Bourgogne célèbrent tous la puissance et la gloire de leur commanditaire. Par ailleurs, une littérature plus directement destinée à la célébration de la gloire de la maison de Bourgogne se développa à la cour ducale.

Le développement de l'ordre de la Toison d'Or s'accompagna d'une production littéraire mettant en avant les valeurs morales²⁹³. Il s'agit le plus souvent d'œuvres historiques faisant référence au passé historiographique de la région (chroniques) porteuses d'un message idéologique clair.

Une littérature propre à la cour de Bourgogne se développa progressivement à partir de Philippe le bon. Le duc encouragea une production tournée vers l'histoire antique, l'histoire des principautés bourguignonnes, l'histoire orientale, les voyages, les croisades. L'entourage du duc prisait les romans de chevalerie, et suscitèrent des œuvres mettant en scène les aventures imaginaires de la noblesse²⁹⁴.

Le texte du recueil des *Chroniques de Hainaut*²⁹⁵ offert à Philippe le Bon par Jean Wauquelin manifeste la volonté de retrouver dans l'histoire des origines de la maison de

²⁹³ SCHNERB, *Op. Cit.*, p. 353.

²⁹⁴ SCHNERB, *Op. Cit.*, p. 358.

²⁹⁵ Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9242.

Bourgogne des ascendants glorieux et mythiques²⁹⁶. D'autres ouvrages servent le même dessein, Son frontispice est une miniature pleine page qui représente le moment où Philippe le Bon reçoit l'hommage de ce livre de la part de son auteur. Le duc est entouré de ses plus proches conseillers, Nicolas Rollin, Jean Chevrot et le jeune Charles le Hardi²⁹⁷.

De ce type de représentation « officielle » du duc de Bourgogne transparait une impression de souveraineté et de prestance qui reflète l'attitude que la dynastie voulait retranscrire dans ses apparitions politiques : de véritables mises en scène du pouvoir.

Au-delà de la valeur esthétique de leur contenu, certains manuscrits sont porteurs d'un message idéologique²⁹⁸ : ils célèbrent la victoire centralisatrice de Philippe le Bon sur le particularisme urbain et les révoltes populaires (recueil des *Privilèges de Gand et du Pays de Waes*), rapportent des événements liés à sa croisade (*Chronique abrégée de Jérusalem*²⁹⁹) ou les hauts faits de l'ancêtre mythique des ducs de Bourgogne (*Roman de Girart de Roussillon*³⁰⁰).

Le livre manuscrit, objet d'art de par ses décorations et la préciosité des matériaux qui le composent, est aussi pour les nobles de la fin du Moyen-âge un moyen de manifester ostensiblement leur bon goût et leur rang social³⁰¹. En effet, le fait d'investir dans l'art était perçu comme une activité respectable capable d'accroître le prestige auprès de ses communautes³⁰². Mais ce comportement ne valait pas seulement pour la noblesse, mais simplement pour quiconque en avait les moyens.

Il est donc naturel que les hauts personnages de la cour, considérés eux aussi comme des modèles, se soient tournés vers la littérature et les beaux livres. Par goût ou par imitation, ils suivent avec succès l'exemple du souverain³⁰³. De véritables bibliophiles se sont en effet affirmés autour de Philippe le Bon. Philippe de Laon, représentant du Duc en Angleterre, adopte les préférences de son souverain en commandant nombre de manuscrits³⁰⁴. Antoine le Batârd, son fils illégitime, rassembla une bibliothèque dans son château de La Roche en Ardenne. Jean V de Crécqy, son conseiller et chambellan, Louis

²⁹⁶ BOUSMANNE, VAN HOOREBEECK, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁹⁷ BOUSMANNE, VAN HOOREBEECK, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁹⁸ SCHNERB, *Op. Cit.*, p. 345.

²⁹⁹ Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek. David Aubert, vers 1462-1468.

³⁰⁰ Vienne, Osterreichische National Bibliothek, ms. Cod. 2549, fol. 6. Jean Wauquelin, 1448.

³⁰¹ COCKSHAW, « La circulation du manuscrit dans l'Europe médiévale ». In : BOUGÉ-GRANDON (dir.), *Le livre voyageur : constitution et dissémination des collections livresques dans l'Europe moderne, 1450-1830*. pp. 33-34.

³⁰² PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 158.

³⁰³ SCHNERB, , *Op. Cit.*, p. 356.

³⁰⁴ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 157.

de Gruuthuse, conseiller, Jean de Bourgogne, Jean de Cröy et bien d'autres partagèrent tout autant cet engouement.

Les ateliers et la production de manuscrits à Bruges

La guilde Saint-Jean

À Bruges, la guilde de Saint-Jean regroupe tous les peintres en activité, hormis les peintres strictement rattachés à l'Hôtel ducal. Chaque peintre devait être membre de cette organisation pour pouvoir exercer son métier, à moins qu'il ne soit peintre de cour attiré, au sein d'ateliers princiers ou appartenant à des familles nobles³⁰⁵. Les enlumineurs restent liés à la guilde des peintres, car ils n'ont pas su ou pu créer une corporation indépendante³⁰⁶, hormis dans de rares cas comme à Pérouse³⁰⁷. Cependant, parmi les miniaturistes de Bruges, seuls quelques uns étaient membres de la corporation des peintres, les autres œuvraient en tant que franc-maîtres³⁰⁸.

La maison de la guilde, acquise par le peintre Jean Coene en 1427, se situe au Nord de la place du marché et assez proche du palais ducal³⁰⁹. Elle profite d'une position particulièrement intéressante au sein de la cité, à la fois proche du principal lieu d'échange, et de la résidence du prince, facilitant ainsi le lien avec les peintres.

Le déplacement de la cour à Bruges à partir de 1435 réjouit les membres de la guilde, désormais assurés d'être confrontés à de nombreuses opportunités de travail. Leur rôle sera d'assurer le faste de la rue et de tous les événements. C'est dans ce contexte de cour urbaine que va émerger et évoluer la peinture en tant que profession³¹⁰.

En 1450, la corporation s'est enrichie, comme en témoigne les travaux d'expansion architecturale : une chapelle dédiée à saint Luc et à saint Eloi est annexée à la maison de la guilde. Elle se développe également sur le plan administratif par le recensement des peintres dans un registre à partir de 1454.

Après les révoltes communales à Bruges, la guilde cherche à réaffirmer et à consolider ses privilèges en assumant leur lien avec la cour : en effet, les peintres et les

³⁰⁵ WILSON, *Op. Cit.*, p. 147; SMEYERS, *Op. Cit.*, pp. 79-80.

³⁰⁶ WILSON, *Op. Cit.*, p. 14.

³⁰⁷ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 78.

³⁰⁸ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 82.

³⁰⁹ WILSON, *Op. Cit.*, p. 36.

³¹⁰ WILSON, *Op. Cit.*, p. 35.

autres corps de métiers associés à l'industrie du luxe reconnaissent que la présence du duc, pouvant certes être problématique pour certains, constitue leur principale source de travail. Alors que les autres corporations avaient plutôt tendance à protéger les droits et l'indépendance de leurs activités professionnelles face au duc, celle des peintres pris conscience que si elle s'engageait dans ce conflit, elle aurait plus à perdre qu'à gagner, puisque son activité dépend en grande partie de la cour et des élites patriciennes³¹¹.

Statuts de la guilde : entre solidarité et protectionnisme

La crise de la production livresque dans les *scriptoria* conventuelles à la fin du XIII^e siècle pousse les laïcs faisant partie du milieu à organiser la production du livre sur de nouvelles bases. Dès lors, ils se regroupent dans des corporations, souvent affiliées au métier de peintre en tant que sous-section³¹².

La guilde possédait une réglementation qui soumettait les peintres à plusieurs obligations : être capable de produire de leur main le produit de leur commerce, être citoyen de la ville, s'acquitter des frais d'apprentissage et des frais annuels. L'obligation de citoyenneté pour les maîtres établit une forme de protectionnisme, visant à éviter la concurrence des travailleurs étrangers. Les peintres résidant hors de la ville devaient démontrer leur compétence pour faire partie de la guilde. Les faveurs accordées aux fils de maîtres, telle que la suspension de certains frais, allait aussi dans le sens de la promotion des peintres de Bruges³¹³.

Chaque peintre est recensé dans le registre de la corporation, où sont indiqués son nom, sa spécialité, la date à laquelle il est devenu maître, son lieu de formation, le nom de ses apprentis et de ses enfants³¹⁴. Le registre devait être signé à chaque commande.

Comme les peintres, les enlumineurs membres doivent enregistrer leur signature dans le registre et payer les taxes annuelles. Le registre permet de contrôler l'activité des enlumineurs et de vérifier le respect des règles énoncées par la guilde : les enlumineurs ont l'interdiction de vendre des miniatures détachées, sur un feuillet isolé, dans le but d'éviter la concurrence avec le commerce d'icônes et d'objets de dévotion réalisés par les peintres. L'interdiction d'importer des miniatures exécutées hors de la ville assurait le monopole des enlumineurs brugeois.

³¹¹ CARON in PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 37.

³¹² SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 74.

³¹³ WILSON, *Op. Cit.*, pp. 134-135.

³¹⁴ WILSON, *Op. Cit.*, p. 137.

La guilde avait une double fonction : d'une part le contrôle de la force de travail (nombre et niveau de compétence de ses membres, normes de qualité et contrôle de l'offre sur le marché du travail) et des prix (d'achat et salaires des peintres), d'autre part la protection sociale. Les membres âgés ou malades étaient accueillis dans les hospices et hôpitaux de la corporation. Les plus démunis pouvaient faire appel à la caisse des pauvres de leur corporation³¹⁵.

Fonctionnement des ateliers

D'après ce que l'on sait du fonctionnement des ateliers de peintres et d'enlumineurs, on peut dire qu'ils abritaient au moins un maître, entouré d'un apprenti et éventuellement de ses fils et d'un ou plusieurs collaborateurs. Le rôle des épouses, comme le souligne Walter Prévenier dans *Le prince et le peuple*, est difficile à définir. Il n'existe aucune preuve qu'elles assistaient effectivement leur mari dans l'exercice de leur métier, cependant la reprise d'atelier par de nombreuses veuves après la mort du maître laisse suggérer qu'elles jouaient un rôle au moins mineur dans l'intendance de la boutique et de l'atelier³¹⁶. Les ateliers de peintres nous apparaissent souvent comme des entreprises familiales³¹⁷.

Le maître pouvait engager un seul apprenti, pour une période d'apprentissage de deux ans, ou de quatre ans à partir de 1479. Au terme de cet période, l'apprenti pouvait payer la guilde pour devenir maître à son tour, mais rares étaient ceux qui disposaient d'un tel capital. Seuls les fils de maîtres en étaient exemptés, favorisant ainsi la réussite de familles de peintres³¹⁸ par rapport à des candidats extérieurs. Les maîtres étaient autorisés à ouvrir un magasin-atelier dans leur propre maison : l'atelier se trouvait en général à l'étage, le magasin au rez-de-chaussée, qui s'ouvrait sur la rue par une large fenêtre³¹⁹.

Les peintres de la guilde bénéficiaient de nombreuses opportunités de travail fournies par différents secteurs : les grandes institutions civiles leur commandaient des décorations ou des modèles pour les façades ou les éléments décoratifs. L'Eglise les

³¹⁵ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 88.

³¹⁶ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 80.

³¹⁷ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 75.

³¹⁸ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, pp.79-81.

³¹⁹ WILSON, *Op. Cit.*, p. 138.

sollicitait lors des cérémonies solennelles comme la procession annuelle de la relique du Saint Sang à travers la ville. Enfin, sur la base de leur réputation, ils pouvaient travailler pour des guildes, ou encore pour d'autres peintres : selon les documents conservés, le principe de sous-traitance apparaît comme une pratique relativement courante au sein des ateliers individuels³²⁰. Ce recours à la sous-traitance ou à la collaboration paraît légitime et nécessaire face à la masse de travail que devaient assumer les peintres, enlumineurs compris.

En effet, la collaboration d'enlumineurs au sein d'un même manuscrit et parfois même d'une scène est fréquente. L'entrepreneur ou libraire, propriétaire d'une officine (par opposition à l'atelier détenu par l'enlumineur³²¹), qui acceptait la commande était alors chargé de la coordination du travail, en recevait les paiements et rémunérait les différents exécutants. Il ne se limitait pas à l'aspect commercial, mais jouait le rôle d'éditeur et de bailleur de fonds³²². Sans réaliser l'ensemble du travail, il en assumait toute la responsabilité³²³.

Des preuves documentaires confirment l'usage de modèles en circulation à Bruges, sous forme de dessins sur feuillets volants ou réunis dans des recueils, de silhouettes découpées ou de cartons. La *castra lucida* et la projection de formes, qui permettait en outre de régler l'échelle, apparaissent comme les méthodes de report les plus courantes.

Ces modèles d'atelier, conçus par des maîtres, ont fait l'objet de prêt, d'échange ou de location avec d'autres ateliers. Par ailleurs, les documents légaux mentionnent ces modèles comme des effets personnels du peintre, attestant de la valeur qui leur était accordée³²⁴. Le fait que la conception de modèles soit payée séparément de l'exécution de la peinture indique qu'il s'agit d'une part importante du travail du peintre et de l'enlumineur.

La circulation des modèles de compositions se fait aussi par le biais d'esquisses et de peintures finies, murales ou de chevalet, et, à partir de la moitié du siècle, des gravures sur bois³²⁵. Elle est facilitée par leur production en exemplaires multiples³²⁶, ce qui explique les divergences stylistiques de l'enluminure dans les Pays-Bas du Sud : la

³²⁰ WILSON, *Op. Cit.*, p. 147.

³²¹ BYVANCK, *Op. Cit.*, p. 12.

³²² SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 77.

³²³ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 62.

³²⁴ WILSON, *Op. Cit.*, p. 157.

³²⁵ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 43.

³²⁶ WILSON, *Op. Cit.*, p. 166.

production d'un maître peut être constituée de motifs conçus par d'autres maîtres, qu'il adaptera à son goût.

L'adaptation est en effet de maître-mot, car, dans ce contexte, il serait erroné de parler de copie au sens restreint du terme. L'artiste médiéval, qui ignorait le concept de plagiat, avait besoin de prendre exemple sur d'autres œuvres pour s'inscrire dans une tradition artistique³²⁷.

La production de manuscrits et de miniatures

Les classes moyennes ayant elles aussi les moyens de commander les objets de luxe, on peut dire que l'art était consommé par un public varié³²⁸ à Bruges dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle. Parmi les commandes de manuscrits, les livres d'heures sont incontestablement les types de livres les plus demandés. Pour expliquer cette demande grandissante en ouvrages de dévotion privée, nous ne pouvons pas ignorer l'impact de la nouvelle doctrine de la *Devotio Moderna* sur toutes les couches de la population³²⁹. Cette doctrine propagée par les chanoines Augustiniens de l'ordre de Windesheim connut un grand succès aux Pays-Bas bourguignons, en partie grâce au soutien du duc et à la sympathie des duchesses dévotes comme Isabelle la Catholique.

Ce mouvement réformateur cherchait à diffuser un mode de vie basé sur l'ascèse et l'imitation du Christ, à la fois dans les sphères conventuelles et laïques. Ces idées, normes morales tirées dans anciens écrits des Pères de l'Eglise et d'ouvrages plus récents, étaient diffusées dans les milieux populaires au moyen de publications en langue vernaculaire, encourageant ainsi la lecture pieuse. Un des premiers exemples est la traduction des heures en Allemand par Geert Grote à la fin du XIV^{ème} siècle. Par l'entremise de nombreux livres d'heures, les instigateurs de ce mouvement entreprirent de proposer ces normes à la méditation quotidienne, en prenant exemple sur la vie de Jésus, Marie, et des saints³³⁰.

Dès que la situation politique se stabilise après l'unification effectuée par Philippe le Bon, la production artistique de Flandre commence à avoir des caractéristiques propres et reconnaissables, jusqu'alors inédites³³¹. Le centre du livre se déplace vers les Etats

³²⁷ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 44.

³²⁸ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 160.

³²⁹ BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 8.

³³⁰ BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 1.

³³¹ BYVANCK, *Op. Cit.*, p. 12.

bourguignons, qui attirent désormais les artistes, supplantant Paris dans son rôle culturel de premier plan. En Flandre, la production se tourne rapidement vers la confection des livres d'heures, destinés aux clients locaux comme à l'export³³². L'âge d'or de la miniature des Pays-Bas est parallèle à l'affirmation, au déclin et à la chute du Duché de Bourgogne.

La production de livres à Bruges occupait, vers la moitié du XV^{ème} siècle, une cinquantaine de scribes, fabricants de parchemin et vendeurs³³³. Les ateliers locaux se multiplient, mais, après 1475, le style devient plus homogène, grâce à une certaine maturité et à la concentration d'ateliers à Bruges et à Gand, centres principaux de l'aire géographique où se concentre la production de manuscrits³³⁴.

A cet instant, la production de manuscrits devient presque industrielle, relevant même d'un capitalisme précoce : les matières premières sont rentabilisées et les étapes de fabrication sont rationalisées au maximum par une dispersion des tâches³³⁵. Les copistes exécutaient le texte, ensuite les enlumineurs multipliaient les scènes. Parfois, chaque peintre était spécialisé³³⁶ : dans la réalisation des figures, des paysages, de la pose de l'or, de décoration marginale, de bouts-en-ligne, de certaines initiales, ou encore, seulement de filigranes³³⁷. D'autres employés se chargeaient d'ajouter les calendriers propres à chaque diocèse.

La miniature, relevant d'un domaine très spécialisé de l'artisanat d'art, et donc du produit de luxe, accède facilement à l'export. C'est ainsi que de petites entreprises destinées au marché local ou régional entrent aisément, grâce à la situation géographique de la Flandre, dans le marché international. La production d'objets précieux, qui s'intensifie tout au long du XV^{ème} siècle malgré des périodes de crise, contribue à l'expansion de la renommée des Pays-Bas en tant que centre de création culturelle³³⁸. Elle fut possible grâce à la présence de classes aisées et de l'imitation du Prince³³⁹. En effet, la cour ne représente en soi qu'un commanditaire limité en raison de sa mobilité, et ce serait une erreur de penser que la production de luxe constituait le seul débouché des ateliers³⁴⁰. L'affluence d'artistes

³³² DE HAMMEL, *Op. Cit.*, p. 159.

³³³ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 80.

³³⁴ BYVANCK, *Op. Cit.*, p. 13.

³³⁵ PEYRAFORT, « L'essor des ateliers laics ». In : GLENISSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 75.

³³⁶ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 75.

³³⁷ TOUBERT, « Le manuscrit, miroir de la société. ». In : GLENISSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 167.

³³⁸ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 81.

³³⁹ WILSON, *Op. Cit.*, p. 24.

³⁴⁰ PEYRAFORT, « L'essor des ateliers laics ». In : GLENISSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 75.

à Bruges et l'activité artistique intense ne fut possible que grâce au niveau de vie élevé de la population urbaine et de la présence de marchands locaux et étrangers³⁴¹.

Durant la période de prospérité entre 1440 et 1459, les produits de luxe représentent un fort pourcentage de l'ensemble de la production industrielle : 13,4% de produits de luxe et 45% de textile, parmi lesquels des articles plus ou moins précieux³⁴².

Les caractéristiques principales de l'enluminure brugeoise sont, d'une part la diversité des influences (textuelles, techniques, stylistiques) qu'elle est à même de réunir et qui se fécondent mutuellement, et d'autre part son incapacité à renouveler des schémas iconographiques, ou plutôt sa limitations aux modèles préétablis³⁴³.

Il est vrai que les enlumineurs brugeois les plus prisés étaient ceux qui avaient les compétences pour adapter et réadapter des modèles étrangers, accueillir les influences externes et se les approprier. En cela, Guillaume Vrelant est représentatif à la fois de son époque et de l'art qu'il pratiquait.

Bruges : ville-marché, ville-vitrine

Ville-marché

Depuis le XIIIème siècle, les deux principaux pôles économiques en Europe étaient la Flandre et l'Italie³⁴⁴. Les mutations économiques et sociales à l'aube du XIIIème provoquent une demande de la part de l'Occident en produits alimentaires et textiles. La Flandre est justement une région artisanale dévolue surtout à la draperie. Pourvue d'un port, la région bénéficie également de courants commerciaux venus de Scandinavie (axe Novgorod-Lubeck-Bruges-La Rochelle) par l'intermédiaire de la Hanse Teutonique³⁴⁵. Cette communauté économique descendante des Vikings maintient le monopole du commerce maritime par ses nombreux comptoirs dans le nord de l'Europe, à l'aide d'un contrôle militaire et financier³⁴⁶.

³⁴¹ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 158.

³⁴² BOONE in PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 91.

³⁴³ BYVANCK, *Op. Cit.*, p. 99.

³⁴⁴ DUBY, *Atlas historique mondial.*, pp. 63-65 et p. 136.

³⁴⁵ DUBY, *Op. Cit.*, pp. 74-75.

³⁴⁶ « La croissance urbaine ». In : MATTEW (dir.), *Atlas du Moyen-Age.* p. 125.

Au XIII^{ème} siècle, Bruges était probablement déjà le comptoir commercial le plus important établi par les marchands de la Hanse Teutonique, parmi ceux dispersés en Europe pour déployer leur réseau économique³⁴⁷. Sa prospérité et sa densité de population sont déjà spectaculaires, comme en témoigne l'importante activité architecturale à cette époque. Plusieurs églises sont construites au cours du XIII^{ème}, par exemple Saint-Jacques et Saint Gilles (1240). La construction de monastères, d'hôpitaux tels que l'Hôpital Saint-Jean, d'hospices, illustrent un développement social et surtout démographique, qui place Bruges au deuxième rang des villes les plus peuplées après Paris autour de 1400. Vers 1469, la moitié des habitants des Pays-Bas se concentrent dans les régions les plus urbanisées, c'est-à-dire la Flandre, le Brabant et la Hollande³⁴⁸.

Au XV^{ème} siècle, période de prospérité, du moins économique, d'importants travaux d'agrandissement sont entrepris dans les édifices sacrés. Un déambulatoire autour du chœur et cinq chapelles rayonnantes sont construites en l'église de Saint-Sauveur (1480-1511). Notre-Dame est pourvue de deux nefs supplémentaires (les nefs septentrionale et méridionale) au cours des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles. L'église Saint-Jacques est agrandie en 1457, consacrée en 1469, et accueille en 1477 le tombeau de Ferry de Gros. Enfin, Saint-Gilles est agrandie en 1470 et la tour, sauf la flèche, date du XV^{ème} siècle³⁴⁹.

Les échanges entre nord et sud se font aux foires de Champagne, situées sur l'axe routier qui les relie entre elles, au moyen de barques et de charrettes. La foire a pour fonction de pallier aux difficultés du trafic commercial : centralisation, routes entretenues, liberté de mouvement, trêves et avantages fiscaux³⁵⁰. Ce mouvement profite aux Pays-Bas Bourguignons, et en particulier au développement d'une communauté urbaine.

Cependant, le coût de tels transports incite rapidement les marchands génois à venir s'installer à Bruges vers 1278. Les investissements de ces marchands étrangers, par l'établissement d'échoppes au sein de la ville, la construction de bâtiments administratifs et de résidences privées aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles contribuera encore à l'essor urbain et à l'enrichissement architectural de Bruges.

L'emplacement de la ville de Bruges, au point de convergence de différents courants commerciaux, favorise le développement urbain et la multiplication des places

³⁴⁷ PREVENIER (dir), *Op. Cit.*, p. 179.

³⁴⁸ PREVENIER (dir.), *Op. Cit.*, p. 89.

³⁴⁹ E. DE MOREAU, « Bruges ». In : BAUDRILLART (dir.), *Op. Cit.*, pp. 891-892.

³⁵⁰ DEMO, « Fêtes et foires ». In : BARBIERI, *Op. Cit.*, p. 194.

d'affaires, destinées à satisfaire les désirs luxueux d'une riche bourgeoisie. Une foire annuelle se tient aussi à Bruges dès 1200, événement qui marque l'entrée de la ville dans le commerce européen. Désormais cinq foires annuelles se tiennent en Flandre : à Ypres en mars, à Bruges en mai, à Thourout en juillet, à Lille en août et en septembre, et à Messines en Octobre³⁵¹. Ayant lieu pour une période de deux semaines dans un premier temps, la durée de la foire de Bruges s'étend au XV^{ème} siècle à une période de trente jours³⁵². C'est là que la Ligue Hanséatique échange la fourrure, le bois et le blé, produits de l'Europe du nord et de l'Est, contre ceux de l'Occident (sel, vin, draperie) et de la Méditerranée. Les marchands affluent de toute l'Europe, souvent chargés de marchandises de grande valeur. Dès la fin du XIII^{ème} siècle, Bruges est un grand carrefour de l'Europe du Nord-Ouest, avec un événement à caractère international³⁵³, qui, par ailleurs, facilite l'exportation du nouveau langage esthétique et culturel de la cour de Bourgogne.

Durant la foire annuelle, la ville prend les traits d'un immense centre commercial où chaque espace dévolu au commerce regorge de marchandises. Sur les places, contre les murs des églises, des étals provisoires se construisent. Pour maintenir et attirer le commerce étranger, la taxe est supprimée pour les trois premiers jours de foire, et de nombreux divertissements sont offerts³⁵⁴.

Bruges devient un centre d'échange international et permanent entre le XIII^{ème} et le XV^{ème} siècle : des marchands étrangers s'établissent définitivement et construisent des comptoirs et des bureaux pour faciliter les exportations. Leur essor est tellement exemplaire qu'à la moitié du XV^{ème} siècle, en plus d'être complètement intégrés à la communauté, ils jouissent d'un prestige social à peine inférieur à celui des magistrats et hauts dignitaires³⁵⁵. Etant donné qu'une partie majeure de l'économie des Pays-Bas du Sud repose sur le commerce local et international, leur pouvoir et leur niveau de vie somptueux les élève au rang de la noblesse et du patriciat.

La ville est bien entendu dotée de bâtiments destinés au commerce, comme les Halles de la place du marché, construites au XIII^{ème} siècle. Un deuxième bâtiment semblable, mais pourvu d'un accès pour les bateaux (« Waterhalle »), voit le jour à la fin du siècle. L'assemblée des citoyens est construite autour de la moitié du siècle et la salle de

³⁵¹ WILSON, *Op. Cit.*, p. 171.

³⁵² WILSON, *Op. Cit.*, p. 16.

³⁵³ DEMO, « Fêtes et foires ». In : BARBIERI, *Op. Cit.*, p. 196.

³⁵⁴ WILSON, *Op. Cit.*, p. 172.

³⁵⁵ WILSON, *Op. Cit.*, p. 173.

la ville à partir de 1376³⁵⁶. Ces édifices sont modifiés et restaurés au fil des ans. Le siège brugeois de la Ligue Hanséatique est construit entre 1478 et 1481. Dans les années 1480, après la mort de Marie de Bourgogne et la reprise des territoires par la Maison de Habsbourg, une nouvelle place du marché appelée « pandt » est construite exclusivement pour le commerce des produits de luxe, sur un requête des marchands de la guilde de Saint-Nicolas³⁵⁷. Ces derniers redoutaient une baisse d'activité due au départ de la cour.

C'est avec la fondation de la ville de Damme, avant-port de Bruges, et l'élargissement du canal qui les relie, qui permis à Bruges de devenir la principale destinataire des produits venus d'Europe du Nord et un centre d'échange permanent d'ampleur internationale, au moins jusqu'en 1488.

Ville-vitrine

Les premiers ducs de Valois n'ont peu ou pas séjourné en Flandre. Leurs lieux de résidence se situaient plutôt dans le duché de Bourgogne ou à Paris. En 1396, Marguerite de Mâle s'établit en Artois à la Cour-le-Compte près d'Arras et au château d'Hesdin, qui deviendra la résidence d'été de la cour.

Suite aux plaintes des Etats flamands de l'absence de leur souverain, Jean sans Peur envoie son épouse et le jeune Philippe le Bon dans la résidence comtale de « Ten Walle ». Le déplacement de la cour au Nord et plus particulièrement à Bruges s'effectue plus concrètement sous le principat de Philippe le Bon : l'établissement dans cette région répond à son ambition d'étendre ses territoires au Nord. La présence physique de la dynastie dans les villes de Flandre devient une nécessité politique. Philippe le Bon séjourne notamment à la résidence monumentale du Coudenberg à Bruxelles, ainsi que dans le Brabant et le Hainaut, où il possédait quatre résidences.

Il préférait toutefois les résidences urbaines de Lille (Chambre des Comptes et Palais Rihour), de Bruges et de Gand (il possédait une Cour des Princes ou « Groene Hof » dans chacune de ces cités). Tous ces lieux destinés à accueillir le duc et sa cour furent restaurés, modifiés et décorés au fil de son règne et de celui de Charles le Téméraire (1467-77). La cour de celui-ci reprit par ailleurs un caractère très mobile, faisant perdre à la résidence du Coudenberg son rôle de premier plan.

³⁵⁶ WILSON, *Op. Cit.*, pp. 16-17.

³⁵⁷ WILSON, *Op. Cit.*, p. 168.

Philippe le Bon fait sa première entrée à Bruges en 1419, où il attend sa promise Isabelle de Portugal et l'épouse en 1430³⁵⁸. A partir de cette date, la cour de bourgogne s'établit plus notablement à Bruges³⁵⁹. Les évènements importants de la dynastie s'y tiendront désormais³⁶⁰ : les funérailles de Philippe le Bon en 1467, le mariage de Charles le Chauve et de Marguerite d'York en 1468, les funérailles de Marie de Bourgogne en 1482. Bien que le siège de l'Ordre de la Toison d'or se trouve à Dijon, capitale du Duché, Bruges fut le site du chapitre de l'Ordre en 1432, 1468 et 1478.

De nombreux travaux de construction, reconstruction et modification sont menés dès les premières années de son règne³⁶¹ : l'hôtel de ville reçoit une façade sculptée à l'effigie des ancêtres de Philippe le Bon en 1434-35³⁶² et le Bourg est restructuré dans les années 30. Cette activité architecturale s'étendait à l'entourage de la cour, qui suivaient leur exemple et se faisaient construire des hôtels particuliers en ville, contribuant ainsi à son embellissement. Durant cette période, les ressources économiques de la ville sont de plus en plus dépendantes du commerce, et servent en grande partie à financer l'extension d'un véritable « centre » de cour.

En plus d'un potentiel économique ayant déjà donné les preuves de sa rentabilité et de sa prospérité depuis le XIIIème siècle, la cour fut en effet attirée par le potentiel culturel de la cité : cosmopolite, elle recevait des influences artistiques, intellectuelles et institutionnelles de toute l'Europe, de l'Angleterre à l'Espagne³⁶³. Cet environnement constituait un contexte opportun à la réussite des ambitions du duc de Bourgogne : donner l'image d'un souverain éclairé aux goûts raffinés, donnant à ses sujets le plus bel exemple du noble art de vie qui soit.

³⁵⁸ RÉGNIER-BOHLER (dir.), Splendeurs de la cour de Bourgogne, p. 1037.. « Funérailles de Philippe le Bon » p. 904. « Noces de Charles le Téméraire » p. 1068. Chroniques traduites du moyen français.

³⁵⁹ WILSON, *Op. Cit.*, p 23.

³⁶⁰ WILSON, *Op. Cit.*, p. 35.

³⁶¹ WILSON, *Op. Cit.*, p. 20.

³⁶² WILSON, *Op. Cit.*, p. 24.

³⁶³ WILSON, *Op. Cit.*, p. 21.

L'activité de Guillaume Vrelant

Formation et arrivée à Bruges

Originaire d'Utrecht, Guillaume Vrelant s'installe à Bruges vers la moitié du XV^{ème} siècle. Sa présence y est attestée en 1454, année durant laquelle il fonde la guilde des enlumineurs, placée sous le patronage de saint Jean l'évangéliste³⁶⁴. Dans sa ville natale, Vrelant semble avoir été lié à ses débuts au *Maître de Catherine de Clèves*³⁶⁵, avec lequel il collabora pour les Heures de Montfort³⁶⁶, daté de 1450 grâce aux tables du comput pascal. Il est aussi du domaine du possible, même si aucune preuve documentaire ne vient le confirmer, qu'il ait séjourné en France, ce qui expliquerait la diffusion et le développement de mêmes motifs et techniques dans des centres parfois éloignés.

Lors de son arrivée, le *Gold Scroll group* est l'un des ateliers les plus prolifiques à Bruges. Le style qui y est pratiqué, imprégné du style pré-eyckien³⁶⁷ influencera le travail du nouveau venu. La miniature française compte aussi parmi ses premières influences.

Bruges, en raison de sa fonction de place de marché internationale, attire des artisans provenant de secteurs variés. Les artistes immigrants y trouvent un public local et international, demandeurs d'ouvrages d'art et disposant d'un pouvoir d'achat élevé³⁶⁸. D'autre part, le nombre des commandes duciales attirerait de très nombreux artistes à Bruges, siège des institutions de l'Etat et lieu de fêtes et d'entrées triomphales. Devenue riche et prospère, elle sut attirer beaucoup d'artistes et de techniciens du livre.

Une cause plus directe de la migration de Guillaume Vrelant peut être reconnue dans la loi de 1427, qui interdit la vente d'images originaires d'Utrecht à Bruges. Pour la contourner, de nombreux peintres, parmi lesquels le cas le plus connu est celui de Guillaume Vrelant, décident de s'établir à Bruges.

³⁶⁴ BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 99.

³⁶⁵ LIMENTANI-VIRDIS, *Codici miniati Fiamminghi e Olandesi nelle biblioteche dell'Italia Nord-Orientale*. p. 7; BOUSMANNE, *Guillaume Wielant ou Willem Vrelant, miniaturiste à la cour de Bourgogne au XV^{ème} siècle*, p. 11.

³⁶⁶ Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek, S.N.12.878. BYVANCK, *La miniature*, pp. 69, 82 et 160.

³⁶⁷ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 70-76.

³⁶⁸ BOONE in PREVENIER (dir), *Op. Cit.* p 90.

Cet apport étranger explique l'exécution de nombreux manuscrits à peinture ne répondant pas forcément aux habitudes de fabrication locales. La diversité des cultures, conjuguée à une énorme possibilité de moyens, offrira à des peintres comme Vrelant de grandes possibilités de travail et d'invention, dont ils surent tirer une nouvelle vitalité pour leur art³⁶⁹.

Le problème d'un « atelier Vrelant »

De par la quantité de livres présentant des caractéristiques stylistiques plus ou moins proches du tome II des *Chroniques de Hainaut*³⁷⁰, certains critiques ont supposé l'existence d'un atelier dirigé par Guillaume Vrelant. Le fait qu'il se soit parfois chargé d'autres étapes de la fabrication du livre en supervisant le travail d'autres artisans, a contribué à soulever l'hypothèse d'un rôle d'entrepreneur assumé par celui-ci. Son rôle dans l'organisation d'un grand atelier a été récemment relativisé sur la base de découvertes documentaires, qui ont indiqué une activité plutôt individuelle. Ces découvertes ont, d'autre part, porté l'attention des critiques à sa charge de chef de la congrégation des peintres de Bruges, assumée pendant plusieurs années³⁷¹.

Les manuscrits d'apparence flamande présentant des problèmes d'examen ont souvent été rattachés à la production de Vrelant. Cependant ces ressemblances sont-elles assez homogènes pour permettre de caractériser un seul atelier? Les divergences n'indiquent-elles pas au contraire l'intervention de plusieurs officines? Et surtout, comme le rappelle Bernard Bousmanne³⁷², n'est-il pas préférable de parler de « style de Bruges », évitant ainsi l'amalgame entre la production de la main de Guillaume Vrelant et la production brugeoise?

Sous l'appellation d'« école de Vrelant », dans son sens le plus large, les critiques regroupent les travaux d'élèves et de suiveurs apparentés au style de Guillaume Vrelant. Cette production, en marge de celle du maître, est produite dans la région de Bruges par plusieurs enlumineurs aux caractères stylistiques communs.

Bernard Bousmanne souligne aussi un problème capital dans la compréhension de cette production : le concept d'« école de Vrelant » n'est-il pas inversé? Au lieu d'être

³⁶⁹ LIMENTANI-VIRDIS, *Op. Cit.* p. 7.

³⁷⁰ Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9243.

³⁷¹ LAZZI, *Op. Cit.*, p. 111.

³⁷² BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 61.

l'instigateur d'une pratique et d'un style, il aurait pu s'adapter à des traditions existantes et se serait inspiré d'exemples antérieurs, en les adaptant au goût du temps? La question est encore ouverte, cependant il sera difficile voire impossible d'y apporter une réponse définitive.

Pourtant, il n'y a pas de doute possible sur le fait que Guillaume Vrelant ait été directement copiés. Beaucoup d'assistants travaillèrent sous sa direction, reproduisant plus ou moins fidèlement ses procédés picturaux et ses compositions³⁷³. Son style est aussi repris dans d'autres ateliers de la cité.

Étude des données codicologiques

Une récente étude portant sur les données codicologique des manuscrits strictement rattachés à la main de Vrelant menée par Bernard Bousmanne³⁷⁴, a révélé de nombreuses divergences selon les volumes. Les résultats viennent infirmer la thèse de l'entrepreneur, du directeur de maison d'édition ou du directeur d'atelier. En effet, on suppose généralement que les manuscrits issus d'un même atelier présentent forcément des caractéristiques communes, résultant de la conformation à des codes afin de rationaliser et rentabiliser la production. Guillaume Vrelant aurait donc surtout œuvré en tant que miniaturiste indépendant.

Il se dégage de cette étude que, pour beaucoup d'ouvrages, les étapes d'écriture et d'enluminure se font de manière indépendante l'une de l'autre : elles peuvent être réalisées par des personnes différentes et dans des officines différentes. Cela explique le nombre important de manuscrits qui comportent des miniatures insérées dans le volume par le biais d'un montage sur onglet.

Un peintre privilégié des princes de Bourgogne

Vrelant apparaît comme peintre privilégié par les ducs de Bourgogne et le haut cercle de la hiérarchie nobiliaire, mais rien n'indique qu'il ait été concrètement rattaché à la cour³⁷⁵. Comme nous l'avons énoncé plus haut, il semble qu'il ait exercé la plus grande part de son activité en tant que miniaturiste indépendant, ce qui expliquerait mieux ses

³⁷³ BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 100.

³⁷⁴ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, « Apport des données codicologiques », pp. 77-81.

³⁷⁵ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 70.

collaborations avec ces personnalités réputées, qui, comme lui, travaillaient dans l'entourage de la cour de Bourgogne³⁷⁶.

David Aubert, éditeur de renom et auteur des *Chroniques et conquestes de Charlemagne*³⁷⁷, se fixe à Bruges pour quelques années seulement. Très en vue parmi les hautes classes, il est le protégé de Jean V de Crécqy. Guillaume Vrelant réalise le frontispice de son *Traité sur la salutation angélique* traduit par Jean Miélot³⁷⁸. Mais il se détache vite de l'écrivain pour se consacrer presque exclusivement à la production de livres d'heures, le plus souvent employant la technique de la grisaille, voire de l'or sur vélin teinté de noir³⁷⁹.

Un nouveau style de miniatures parvient à Bruges vers 1470, par l'intermédiaire d'un artiste que la critique identifiait habituellement à Philippe de Mazerolles, mais que M. A. de Schrijver a identifié comme Liévin van Lathem³⁸⁰. Ce style s'impose dans le milieu, influence les maîtres reconnus : les paysages sont plus détaillés, les figures humaines moins grandes. La décoration des marges, agrémentées de grotesques, est remise à la mode. Ce dernier vint travailler à Bruges à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York en 1468, ce qui explique le rayonnement de son art autour de 1470. Il collabore avec Vrelant dans le *Livre des Conquestes et faits d'Alexandre*³⁸¹ de Jean Wauquelin.

Sous Charles le Téméraire, la tradition flamande se poursuit avec Guillaume Vrelant et Loyset Liédet, tandis qu'apparaissent des enlumineurs comme Lievin van Latham, Claes Spiernic et les anonymes *Maître de Marguerite d'York* et le *Maître du livre d'heure de Dresde*. Avec ces derniers, on assiste à la fondation d'un art bourguignon, qui recueille les éléments variés de la production précédente, dus à des artistes de personnalité et de formation variées.

Du reste, la période courant de 1454 à 1482 est, sur le plan pictural, fortement influencée par le style de Guillaume Vrelant³⁸². Était-ce à cause de sa renommée en tant que miniaturiste ayant œuvré pour le très redouté seigneur? Ou bien pour son talent en lui-même? Il semblerait qu'en vérité ce soit à cause de ces deux caractéristiques conjointes.

³⁷⁶ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 61.

³⁷⁷ Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9066-9068, 1458, David Aubert.

³⁷⁸ Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9270, 1461.

³⁷⁹ BROUNTS, *Op. Cit.*, pp. 100 et 102.

³⁸⁰ BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 102.

³⁸¹ Paris, Petit Palais, Dutuit 456. Jean Wauquelin.

³⁸² LIMENTANI-VIRDIS, *Op. Cit.*, p. 7; BROUNTS, *Op. Cit.*, p. 102-103.

Un enlumineur prolifique

La production de livre d'heures à Bruges est largement dominée par l'activité de Vrelant. Ils représentent près de la moitié de l'ensemble de sa production. Il se limite le plus souvent aux schémas conventionnels mais il adapte parfois ces compositions classiques du cycle de l'Enfance du Christ par l'ajout ou le remplacement de certains éléments³⁸³ : même dans un domaine iconographiquement rigide comme celui des enluminures des livres d'heures, soumis à des conventions contraignant l'originalité artistique³⁸⁴, Vrelant a su s'adapter aux nouveaux modèles³⁸⁵.

De toute sa production, les miniatures issues les livres d'heures sont les plus nombreuses³⁸⁶, même si le nombre de scènes réunies dans un seul manuscrit est plus élevé dans des ouvrages prestigieux comme le volume II des *Chroniques de Hainaut* (60 miniatures) et la *Légende Dorée*³⁸⁷. *L'Épître d'Othéa*³⁸⁸ en compte plus de cent.

Sa main se retrouve avec une marge de certitude raisonnable dans plus de 80 manuscrits, répartis en majorité à la Bibliothèque Nationale de France et à la Bibliothèque Royale de Belgique.

Guillaume Vrelant apparaît dans les Pays-Bas du Sud comme un enlumineur particulièrement prolifique par rapport aux autres. Cette importance quantitative de sa production témoigne de la réputation qu'il avait acquise à Bruges. Ce pressentiment est accentué par le rang social de beaucoup de ses commanditaires : des fonctionnaires comme Jacques de Brégilles, (*Livre d'heures de Jacques de Brégilles*³⁸⁹), des prélats comme Ferry de Clugny, (*Missel de Ferry de Clugny*³⁹⁰) de riches bourgeois, des nobles comme Louis de Gruuthuse, Antoine de Bourgogne, Léonor de Portugal (*Livre d'heures de la reine Léonor de Portugal*³⁹¹) ou encore Charles de Cröy, et bien sûr les ducs de Bourgogne Philippe le Bon (*Bréviaire de Philippe le Bon* et *Livre de prière de Philippe le Bon*³⁹²) et Charles le Téméraire (*Livre d'heures de Charles le Téméraire*).

³⁸³ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, « Traditions et copies », pp. 106-116; « Variations et modifications » pp. 117 et suiv.

³⁸⁴ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 54.

³⁸⁵ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 124.

³⁸⁶ BOUSMANNE, *Op. Cit.*, p. 67.

³⁸⁷ Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9243; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.672 à M.675.

³⁸⁸ Erlangen, ms. 2361.

³⁸⁹ Londres, ms. Yates Thompson 4.

³⁹⁰ Sienne, ms. X.V.1

³⁹¹ Lisbonne, ms. Illum.165.

³⁹² Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, mss. 9026 et 9511; Munich, ms. Gall.40.

Chapitre 10 – L'histoire des *Heures de Ravenne*, une tentative de reconstitution.

Ce manuscrit nous offre peu de données immédiates qui permettraient de retracer l'histoire de ce manuscrit. En effet, on ne relève ni colophon, ni marque particulière présidant à sa création, ni armoiries, ni portraits ou autres éléments « directs » susceptible de nous informer sur les deux personnages fondamentaux vers lesquels s'oriente la recherche historique sur les manuscrits, à savoir l'exécutant et le destinataire³⁹³.

Les seuls éléments qu'on pourrait qualifier de directs, c'est-à-dire l'iconographie, le style des miniatures et la mise en page³⁹⁴, font partie d'un ensemble trop vaste pour qu'on puisse en tirer des informations précises d'identification, de localisation et de datation.

Afin de tenter de reconstituer l'histoire de notre manuscrit, nous avons dû nous appuyer surtout sur les données dites « médiates » fournies par notre manuscrit : les caractéristiques paléographiques et codicologiques, mais aussi les informations relatives aux saints du calendrier, des litanies, et enfin des suffrages³⁹⁵.

Ce travail, soucieux de repartir de zéro dans la critique des *Heures de Ravenne*, a tenu compte de tous les aspects du *codex* en lui-même, ainsi de toutes les autres données qui peuvent avoir rapport. Cependant, si la provenance brugeoise a pu être avancée avec une certitude presque complète, la datation, autour de la décennie 70, reste approximative. Quant à l'identification de l'atelier et du commanditaire, elle demeure impossible à établir précisément à partir du faisceau d'information fourni par l'étude directe.

C'est pourquoi nous souhaiterions mettre de côté les suppositions hasardeuses concernant l'origine authentique du manuscrit, afin nous concentrer sur le seul élément « viable » d'interprétation qui intéresse la vie des *Heures de Ravenne* : une marque d'appartenance, et donc d'un possesseur, datant de la fin du XVII^e siècle.

³⁹³ TOUBERT, « Le manuscrit, miroir de la société. ». In : GLENISSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 166.

³⁹⁴ SMEYERS, *Op. Cit.*, pp. 82-86.

³⁹⁵ SMEYERS, *Op. Cit.*, p. 89.

La marque d'appartenance

La marque d'appartenance présente au recto du premier feuillet de notre manuscrit est peu lisible à cause du timbre communal qui a été apposé par dessus et qui la recouvre en partie³⁹⁶. Grâce à l'emploi de la lumière ultraviolette, nous pouvons toutefois lire les lettres *D. Petr* à gauche du timbre et l'abréviation *Abb.s* à droite.

L'écriture, dans sa portion lisible, se révèle être caractéristique du XVII^e siècle. Une attribution de cette marque à Pietro Canetti est probable, dans la mesure où elle peut être interprétée ainsi : *D. Petrus Canettus Abbas*. Nous précisons d'emblée que cette interprétation n'est pas simplement personnelle, elle est aussi basée dans un second temps sur la connaissance et le conseil des bibliothécaires du département des manuscrits, qui m'ont confirmé avec bienveillance la possibilité d'une telle attribution.

Pietro Canetti et son rôle dans la bibliothèque

Origine de la bibliothèque Classense

Pietro Canetti, abbé camaldule de Classe de 1704 à 1714, est à l'origine de la formation de la grande bibliothèque monastique qui deviendra bien plus tard la bibliothèque Classense, à Ravenne. Le monastère fut érigé au début du XVI^e siècle à Ravenne, pour remplacer celui de la ville de Classe : face à des épidémies de malaria répétées, et surtout après la bataille de Ravenne le 11 avril 1512 (où les français battent les troupes espagnoles avec l'artillerie du Duc de Ferrare, au cours des guerres du Rinascimento), les moines fuient Saint-Apollinaire à Classe pour s'installer au sein des murs de Ravenne. Ils construisent leur nouvel édifice sur les ruines de l'hôpital de la Miséricorde et de l'église San-Bartolomeo in Turricola, terrain cédé aux moines par Ostasio Polentano en 1433³⁹⁷.

Pietro Canetti employa cette décennie au monastère de Classe à la transformation de la modeste librairie monastique en une grande bibliothèque moderne, à l'enrichissement

³⁹⁶ Voir vol. II, image [1].

³⁹⁷ BUSSI et GIULIANI (dir.), *Op. Cit.*, pp. 11-12.

de la décoration intérieure (à partir de 1707) et à l'acquisition de nouveaux manuscrits de tout types, liturgiques, historiques, philologiques ou traités d'érudition. Sa vie reflète son intérêt pour la littérature, qu'il chercha sans cesse à promouvoir, toujours en faveur de sa patrie italienne.

Témoignant de cette ambition personnelle, il écrit à Francesco Arisi en 1713 « *Vorrei lasciar più memorie che posso della patria in questa libreria, che riuscirà una delle più belle e riguardevoli d'Italia*³⁹⁸. ». Il est vrai qu'aujourd'hui encore, la bibliothèque Classense (en particulier l'*Aula magna*) restitue le goût et les idéaux de cette époque : la riche décoration, d'une iconographie traduisant et célébrant l'idéologie culturelle de Canetti, porte la marque du spectaculaire baroque ; son contenu, des fragments d'un texte d'Aristophane à des traités humanistes, en passant par les manuscrits des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, en reflète les préoccupations intellectuelles. Le tout forme un ensemble homogène, à la fois visuel et intellectuel.

Biographie

Né d'une modeste famille à Crémone le 21 novembre 1659, il adopte vite la carrière ecclésiastique. Il entre à l'*academia dei Disuniti* de Crémone, fondée par l'érudit Francesco Arisi, où il fait ses premières prestations d'orateur³⁹⁹.

En 1784, âgé de 25 ans, il passe du clergé séculier au clergé régulier en entrant dans l'Ordre camaldule, dont l'observance est essentiellement définie par la Règle bénédictine⁴⁰⁰. Reconnu officiellement en 1113 par Pascal II, qui le place sous protection du siège apostolique, l'Ordre rassemble des communautés associant ermitages, maisons de cénobites, monastères et autres dépendances. Constitué à l'origine sur l'ermitage de Camaldoli, fondé en 1023-1027 par Romuald de Ravenne au nord d'Arezzo, l'Ordre camaldule atteint sa zone d'influence maximale au XIII^{ème} siècle, comprenant la Toscane, Pise, la Sardaigne, toute l'Italie centrale et la Vénétie. Les communautés dispersées sont soumises au prier de Camaldoli, élu à vie par le chapitre général.

Le prier Ambrogio Traversari a initié l'œuvre de restauration spirituelle dans le cadre d'une congrégation cénobitique, poursuivie après sa mort en 1439 grâce au dynamisme des établissements vénitiens ralliés à l'Ordre.

³⁹⁸ CORTESI, *Sant'Appolinare Nuovo in Ravenna*. p. 44.

³⁹⁹ A. PETRUCCI, « Pietro Canetti » in : *Dizionario Bibliografico degli italiani*, vol. 18, pp. 125-129.

⁴⁰⁰ C. CABY, « Camaldules » in : VAUCHEZ, *Op. Cit.*, pp. 249-250.

Au moment de son entrée au sein de l'Ordre, le jeune Canetti est déjà reconnu et apprécié en tant que versificateur, orateur et prédicateur. Une fois établi au monastère ravennate de Classe, il fonde une académie ecclésiastique destinée à traiter de l'histoire sacrée et fait revivre à Ravenne l'*academia litteraria dei Concordi*, fondée précédemment par Zaccarelli en obtenant l'adhésion de nombreux écrivains, scientifiques et érudits italiens et étrangers.

Pour lui, cette académie avait vocation à réunir tous les instituts littéraire italiens, et à fonder des succursales dans toute la péninsule. Son esprit la concevait comme une institution rénovatrice de la culture nationale, cependant ce projet ne se réalisa pas car l'institution ne réussit pas à trouver une expression qui lui serait propre, ni à s'étendre au-delà des limites de la province.

A la trentaine, il se trouve au centre des échanges littéraires du pays, et correspond avec des personnages importants comme Francesco Arisi, Giuseppe Grandi, Antonio Magliabechi, Prospero Mandosio et Giovanni-Mario Crescimbeni, avec lesquels les contacts s'intensifieront lors de ses voyages entrepris au début des années 90.

Nommé abbé de Faenza en novembre 1690, malgré de nombreuses oppositions. Il délaisse alors progressivement ses activités d'orateur et littéraires (il abandonne une première dissertation érudite commencée en 1687, qui portait sur le présumé anneau de saint Pierre puis de saint Apollinaire retrouvé à Ravenne) pour se tourner vers des travaux d'érudition et de bibliographie. L'influence des ses amis les plus proches, Magliabechi et Arisi, y est certainement pour quelque chose. Il prend conscience de la nécessité de documenter à la fois le passé de l'Ordre et la région de Crémone, pour cela il entreprend concevoir sa propre bibliothèque d'œuvres littéraires et érudites en collaboration avec Arisi.

En 1694, il est transféré à Pérouse en tant qu'abbé du monastère de Saint-Sévère. Dégouté par les activités littéraires et mondaines, il continua ses apparitions en tant qu'orateur à Pérouse et Rome, en sus de son entreprise de rassemblement du corpus épistolaire de l'humaniste camaldule Ambrogio Traversari, qu'il poursuivit durant toute sa vie sans réussir à la publier.

Il poursuit sa carrière en tant qu'abbé de Santa-Maria di Bertinoro, entre 1699 et 1703. L'année suivante, probablement grâce à la bienveillance du pape Clément XI, dont il avait annoté l'édition vulgaire des *Omellie e variazioni*, il retourne au monastère ravennate

de Classe, doté des pleins pouvoirs.

Commence alors sa grande entreprise de rénovation et d'acquisition : il achète des librairies privées entières ou des pièces à l'unité à travers tout l'Italie, grâce à un vaste réseau de contacts, portant à plus de neuf mille le nombre de volumes conservés au monastère de Classe.

Lorsqu'il le quitte en 1714 pour retourner au monastère de Saint-Sévère, il continue l'acquisition de livres pour la bibliothèque ravennate. Parallèlement, sous l'influence de son nouvel entourage en Ombrie, il se lance dans la rédaction d'une édition critique du *Quadriregio*, qu'il attribue à Federico Frezzi. Comme beaucoup de ses ouvrages, la production est sans cesse interrompue par divers évènement, la découverte de nouveaux *codices*, la politique d'acquisition, et certainement les difficultés financières qui en découlent. Ses déplacements fréquents en sont aussi la cause (en 1719 il s'installe au monastère San-Biagio à Foligno). Cependant il réussit à publier son ouvrage en deux parties, en 1723 et 1725, aujourd'hui conservés à la bibliothèque Classense.

Afin de pouvoir terminer son édition de l'épistolaire de Traversari, il souhaite s'installer dans une ville où il pourrait trouver une plus ample documentation. Mais les tentatives de ses amis à lui trouver une charge ecclésiastique à Rome ou une chaire à l'université de Turin échouèrent. Son ouvrage reste donc incomplet à sa mort, mais il fut continué par d'autres et enfin publié en 1759.

Il passe ensuite au monastère du Saint Sauveur de Forli à partir de 1724, puis en 1727, il retourne à Classe. Il est nommé général de l'Ordre camaldule en 1729, et meurt l'année suivante à Faenza.

Son importante bibliothèque privée est léguée au monastère, témoignant de son œuvre de bibliothécaire et de bibliophile. La bibliothèque Classense en conserve encore aujourd'hui une documentation abondante, ainsi que sur l'aspect littéraire et érudit du personnage, bien qu'une bonne part de ses ouvrages reste incomplète et publiée tardivement ou pas du tout.

Un intérêt particulier pour l'art du XVème siècle.

De toute cette documentation transparaît autre aspect de la personnalité de Pietro Canetti : son intérêt original pour le XVème siècle italien. Documentée aussi bien par des œuvres majeures que mineures, par

des textes en latin ou en langue vernaculaire, l'histoire culturelle de cette époque semble le passionner.

Il n'est donc pas étonnant que Canetti se soit intéressé particulièrement aux manuscrits datant du XV^{ème} siècle, dont plusieurs livres d'heures d'origine flamande et italienne. Angelo Capi a d'ailleurs rédigé un catalogue de la bibliothèque Classense exclusivement consacré aux manuscrits de cette époque⁴⁰¹.

En effet, dans ses goûts artistiques et en particulier en matière de littérature, il abandonne assez rapidement les modèles baroques du XVII^{ème} siècle pour se « convertir » à ce qu'il appelle le « bon goût », modéré, qui commençait à s'imposer dans le monde littéraire italien et qu'il concevait comme la somme de la « *freschezza dello stile, maestà del sentimento, unione, condotta naturale, massiccio antico spiegato con vigore moderno* »⁴⁰².

Le « bon goût » qu'a prôné Pietro Canetti ne trouve-t-il pas un écho dans l'art du bas Moyen Age, et en particulier dans la production des pays du Nord, qui adoptèrent une approche réaliste et humble de leur production artistique? Ne prenait-il pas ces concepts comme exemple, en réaction à la complexité et parfois à la lourdeur de l'art baroque? Loin d'être réactionnaire, cette attitude était conçue non comme l'aspiration à un retour en arrière, mais comme un élan capable de dépasser et renouveler les idéaux de ses pères.

La bibliothèque et les Heures de Ravenne après la révolution

Vers 1800, à la deuxième campagne d'Italie, la bibliothèque du monastère devient communale, suite aux suppressions napoléoniennes des biens ecclésiastiques et monastiques. Napoléon a répandu les idées de la Révolution française, notamment l'abolition des privilèges.

Selon les inventaires conservés par l'institution, le manuscrit qui nous occupe est absent de l'inventaire de 1701-1750 rédigé par M. Fiacchi et repris par le bibliothécaire Mariangelo Nanni au XVII^{ème} siècle. Il est mentionné pour la première fois dans l'inventaire de 1831-1855 de P. Paverani, sous la côte ms. 65 et le numéro 137.4.K. Il y est décrit avec brièveté par ces mots : «*Codice membraneo del secolo XV.* »

⁴⁰¹ CAPPI, *La Biblioteca Classense nei principali suoi codici e nelle più pregevoli sue edizioni del secolo XV.*

⁴⁰² Biblioteca Classense, B.8, fasc.I, I, n. 33.

A partir de ces informations, on pourrait penser que les heures de Ravenne sont entrées dans les collections de la bibliothèque après 1831, soit plus d'un siècle après la mort de Pietro. Cela pose problème concernant l'attribution, cependant nous sommes en mesure de justifier cela : soit le *codex* a été acquis pendant que le premier inventaire était en cours de rédaction, soit il fait partie des biens personnels de Pietro, légués au monastère après sa mort. Il faut préciser qu'il se constituait à l'origine une bibliothèque avant tout personnelle, et qu'il contribuait lui-même activement aux frais d'acquisition.

Si cette signature laisse supposer une attribution relativement probable à Pietro Canetti, personnage fameux et bien documenté, l'identité du commanditaire reste mystérieuse. Déjà, les éléments susceptibles de fournir des indices sont très pauvres. Le manuscrit ne comporte ni armoiries, ni devise, ni blason propre à une famille, ni même une quelconque autre marque personnelle. Si commanditaire il y a (en Flandre, les livres d'heures étaient produits en continu et vendus sur le marché local et étranger, sans qu'un commanditaire soit forcément à l'origine de leur fabrication), cette personne ne devait pas appartenir à la noblesse.

La seule information que peut nous donner l'étude de ce livre d'heures est qu'il a été produit pour le marché local de Bruges, et non pour le marché étranger comme ce fut le cas pour beaucoup de livres d'heures produits dans cette aire géographique.

Conclusion

Le Livre d'heures est un des objets les plus significatifs pour la compréhension du bas Moyen-âge et de la Renaissance. Composé uniquement durant cette période, dans le contexte de mouvement des idées religieuses, il est révélateur des tendances générales de la piété populaire. Conçu, à l'origine, en réponse aux besoins spirituels des Hommes de la fin du Moyen-âge, l'étude de cet objet éclaire en effet de manière significative leurs pratiques et leur spiritualité.

Ce livre d'heures est un exemple intéressant de la production flamande « courante » de la fin du XV^{ème} siècle. À côté des livres relevant de la production de luxe, il existait une production de livresque d'usage plus courant, destinée à d'autres classes sociales que celles qui étaient les plus fortunées. Parmi eux, les livres d'heures sont de loin les plus fabriqués, car ils jouissent dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, d'un regain d'engouement pour tout ce qui à trait à la piété personnelle⁴⁰³.

Nous parlons ici de production « courante », car l'absence de marque particulière et la sobriété des miniatures et des enluminures semblent indiquer que le manuscrit qui nous occupe était destiné à un propriétaire bourgeois, ou du moins non noble.

Le peintre qui est intervenu dans la réalisation des miniatures pleine-page a adopté un style très influencé par Guillaume Vrelant. Bien que, et nous l'avons signalé plus haut, la personnalité du maître influença une grande partie de la production de miniatures dans les anciens Pays-Bas bourguignons et même en dehors, notre peintre semble s'inscrire plus directement dans la continuité du travail de Vrelant. La composition générale des scènes et la reprise de divers éléments typiques de la production de Guillaume Vrelant, ainsi que le style des décorations secondaires tels que les ornements marginaux, permettent d'inscrire notre peintre dans une « école Vrelant », entité hétérogène qui doit être comprise au sens large du terme, regroupant les peintres affiliés au style du maître.

⁴⁰³

PEYRAFORT, « L'essor des ateliers laics ». In : GLENISSON (dir.), *Op. Cit.*, p. 75.

La décoration des *Heures de Ravenne*, bien que conforme aux canons standardisés, est exécutée sérieusement malgré certaines maladresses, sûrement dans un atelier spécialisé. L'examen codicologique a en effet révélé des divergences qui pourraient résulter d'une division du travail par étapes successives, telle qu'elle était pratiquée dans les ateliers et officine à la fin du Moyen-âge.

L'usage de Rome dans l'Office des défunts et les heures de la Vierge, associé à des éléments typiquement brugeois dans ce dernier texte, semble indiquer une destination locale. L'étude du texte a en effet permis de découvrir ce fait particulièrement pertinent pour l'histoire des *Heures de Ravenne*, montrant ainsi qu'en matière d'étude approfondie d'un manuscrit, on ne peut passer outre tel ou tel aspect de l'objet : chacun est digne d'enrichir notre connaissance de l'ouvrage et de son contexte de production.

À ce propos, alors que les chercheurs et les publications populaires ont contribué ces dernières années à une plus grande connaissance du matériel dont nous disposons encore aujourd'hui, ces derniers n'ont pas toujours rendu justice à quelques œuvres parmi les plus frappantes des principaux enlumineurs, considérées comme mineures ou secondaires d'un point de vue artistique, mais d'une utilité remarquable pour éclairer certains aspects restés inconnus dans l'histoire de l'art ou l'histoire de la pensée.

Une part du problème réside en la constante fragmentation des études de manuscrits, selon différentes lignes disciplinaires et méthodologiques, qui rend difficile voire impossible l'adoption d'une approche plus extensive du sujet.

La question de la pluridisciplinarité commence malgré tout à s'imposer dans le milieu, notamment grâce à des institutions scientifiques qui se sont récemment questionnées sur le sujet. Nous citerons évidemment l'importante contribution de l'Institut de Recherche en Histoire des Textes dans ce débat.

Au-delà, nous estimons qu'une prise en considération plus large des moyens avec lesquels les différents éléments qui forment un manuscrit (format, écriture, décoration, enluminure...) évoluent, en parallèle, et parfois en complexe interaction avec d'autres, serait nécessaire et bénéfique à la recherche en matière de manuscrits.

Bibliographie

Dictionnaires et atlas

BARBIERI, R. (dir.). *Atlas historique du Moyen Age Occidental*. Rodez : Editions du Rouergue, 2007.

BAUDRILLART, A. (dir.). *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*. Paris : Letouzey et Ané, 1912. (Vols. 10-11)

DUBY, G. *Atlas historique mondial*. Paris : Larousse, 2006. (1ere éd. 1987)

MATTEW, D. *Atlas du Moyen-âge*. Paris : Nathan, 1985.

MOURRE, M. *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*. Paris : Bordas, 1978. (Vol. 1)

PIPONNIER, F. *Se vêtir au Moyen Age*. Paris : A. Biro, 1995.

VAUCHEZ, A. (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age chrétien*. Paris : Editions du Cerf, 1997. (2 vols.)

Méthodologie

PÄCHT, O. *Questions de méthode en histoire de l'art*. Coll. La Littérature Artistique. Paris : Macula, 1994.

GEHIN, P. (dir.), *Lire le manuscrit médiéval*. Paris : Armand Colin, 2005 (publié par l'Institut de Recherche en Histoire des Textes).

CAROZZI, C.; TAVIANI-CAROZZI, H. (dir.). *Le médiéviste devant ses sources, Questions et Méthodes*. Publications de l'Université de Provence (PUP), Marseille : 2004.

Histoire du livre

COCKSHAW, C. « La circulation du manuscrit dans l'Europe médiévale ». In BOUGÉ-GRANDON (dir.). *Le livre voyageur : constitution et dissémination des collections livresques dans l'Europe moderne, 1450-1830*. Actes du colloque international organisé par l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, ENSSIB et le Consortium of European research libraries, à la Bibliothèque municipale de Lyon et à l'ENSSIB, les 23 et 24 mai 1997 (pp. 23-35). Paris : ENSSIB, 2000. (Cahiers d'histoire du livre ; 4)

GLENISSON, J. (dir.). *Le livre au Moyen Age*. Paris : Presses du CNRS, 1988.

LABARRE, A. *Histoire du livre*. Coll. Que sais-je. Paris : PUF, 1998. (7ème édition corrigée)

Livres d'heures

CAVET, L. « *Les heures de la Vierge* ». In : LEGENDRE, O.; LEBIGUE, J.B. (dir.). *Les manuscrits liturgiques, cycle thématique 2003-2004 de l'IRHT*. Paris : IRHT, 2005. (Aedilis, Actes, 9) [En ligne] http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/06_2.htm

BUQUET, T.; LEGENDRE, O.; SAUTEL, J.-H. (éd.). *Livret du stage d'initiation au manuscrit médiéval (domaine latin et roman)*. Paris, IRHT, 2006-2008 (Ædilis, Publications pédagogiques, 2) [En ligne] <http://aedilis.irht.cnrs.fr/stage/volume.htm>

DRIGSDAHL, E. *Late medieval and Renaissance Illuminated Manuscript – Book of Hours 1400-1530*. [En ligne] <http://www.chd.dk>

Livres d'heures : manuscrits enluminés français du XVème siècle. Léningrad : Aurora, 1991.

LEROQUAIS, V. *Les livres d'heures et manuscrits de la bibliothèque Nationale*. Paris, [s.n.] 1927.

MANZARI, F. « Les livres d'heures en Italie, réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale ». *Gazette du livre médiéval*, 45, automne 2004, p. 1-16.

SAENGER, P. « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé » In : CHARTIER, R. (dir.). *Les usages de l'imprimé, XVe-XIXe siècles*. Paris : Fayard, 1987.

WIECK, R. S. *Painted Prayers : The book of hours in medieval and Renaissance art*. New-York : G. Braziller-Pierpont Morgan Library, 1997.

Enluminure

ALEXANDER, J.J.G. *Medieval illuminators and their methods of work*. Yale : University Press, 1992.

BRINKMANN, B. *Die Flämische buchmalerei am ende des Burgunderreichs, der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die miniaturisten seiner Zeit*. Tafelband : Turnhout-Brepols, 1997.

BURIN, E. *Manuscript illumination in Lyons 1473-1530*. Turnhout-Brepols, 2001. (Ars Nova n°3)

CARDON, B. *Manuscripts of the Speculum humanae salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-c.1470) : a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism*. Louvain : Peeters, 1996.

FARQUHAR, J.D. *Creation and imitation : the work of a fifteenth-century manuscript illuminator*. Fort Lauderdale : Fort Lauderdale University Press, 1976.

DE HAMMEL, C. *A History of illuminated manuscripts*. Oxford : 1986. Ch. 6 : « Books for everybody », pp. 159-185. (éd. fr. Paris, 1995).

LAZZI, G. *I colori del divino*. Firenze : Polystampa, 2001.

LIMENTANI-VIRDIS, C. « La produzione miniata fiamminga e il mercato inglese, Due esemplari alla biblioteca del seminario di Padova. » In : *Miniatura, studi di storia*

dell'illustrazione e della decorazione del libro, n°2. Società di Storia della Miniatura, Firenze : Alinari, 1989.

LIMENTANI-VIRDIS, C. *Codici miniati Fiamminghi e Olandesi nelle biblioteche dell'Italia Nord-Orientale*. Vincenza : Neri Pozza, 1981.

MARROW, J.H. *Pictorial invention in Netherlandish illumination of the late Middle Age, the Play of Illusion and Meaning*. Paris : Dudley, 2005.

PÄCHT, O. *L'enluminure médiévale*. Paris : Macula, 1997.

SMEYERS, M. *La miniature*. Coll. Typologie des sources du Moyen Age occidental. Louvain : Turnhout-Brepols, 1974.

TAMMEN, B.R. « Prayers and Beyond, The Musical *Image on the edge* in Fifteenth-Century Books of Hours », in GUIDOBALDI, N. (dir.). *Prospettive dell'iconografia musicale all'inizio del terzo millenio*. Coll. « Le Immagini della Musica ». Milano : Mimesis, 2007. pp. 71-93.

THOMAS, M. *L'age d'or de l'enluminure : Jean de France, duc de Berry, et son temps*. Paris : Vilo, 1979.

Duché de Bourgogne : histoire et société

DROUOT, H.; CALMETTE, J. *Histoire de Bourgogne*. Paris : Boivin & Cie, 1928.

PREVENIER W. (dir.). *Le prince et le peuple, Images de la société du temps des ducs de Bourgogne*. Anvers : Fonds Mercator, 1998.

RÉGNIER-BOHLER, D. (dir.). *Splendeurs de la cour de bourgogne : récits et chroniques*. Coll. Bouquins. Paris : Robert Laffont, 1995.

SCHNERB, B. *L'Etat Bourguignon*. Paris : Perrin, 1999. Ch. 21, « La culture de cour » pp. 338-359.

WILSON, J. C. *Paintings in Bruges at the close of the Middle Ages : studies in society and visual culture*. University Park : The Pennsylvania State University Press, 1998.

Ravenne au Moyen-Age

CORTESI, G. *Sant'Appolinare Nuovo in Ravenna*. Ravenna : Longo, 1975.

Iconographie

BOYER OWENS, M. « The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours », *Imago Musicae*, 1989, VI : 23-38

RINGBOM, S. *Les images de dévotion : XIIIe-XVe siècle*. Collection Imago Mundi. Aubenas : Gérard Montfort Editeur, 1995.

RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 5vol. 1955-1959.

SANTARELLI, C. « Tipologie del Re Davide nei codici miniati medievali ». In : GUIDOBALDI, N. (dir.). *Prospettive dell'iconografia musicale all'inizio del terzo millennio*, Coll. « Le Immagini della Musica ». Milano : Mimesis, 2007. pp. 109-128.

Hagiographie

BUTLER, A. *The Lives of the Fathers, Martyrs, and other Principal Saints*. London : Virtue, [1936?]

COULSON, J.(dir.). *Dictionnaire historique des saints*. Paris : Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1964. (édition française établie et complétée par Bernard Noël.)

DUBOIS, D. J.; LEMAÎTRE, J. L. *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*. Paris : Cerf, 1993.

DUCHET-SUCHAUX, G. *La Bible et les saints : guide iconographique*. Paris : Flammarion, 1994.

GROTEFEND, H. *Taschenbuch der Zeitrechnung des Deutschen Mittelalters und der Neuzeit*. Hannover : Hahnsche Buchhandlung, 1960. (10eme éd.)

HOLWECK, F.G. *A Biographical Dictionary of the Saints*. Detroit : Gale Research, 1969. (réimpression éd. Originale : St Louis : B. Herder, 1924.)

RAGER, C. (dir.). *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*. Paris : Brepols, 1994.

VORAGINE, J. De. *La légende dorée*. Paris : Seuil, 1998. Traduit du latin par Teodor de Wyzeva.

WALTER, P. *Mythologie Chrétienne, rites et mythes au Moyen Age*. Paris : Entente, 1992.

WIECK, R. S. *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York: George Braziller, in association with the Walters Art Gallery, Baltimore, 1988.

Liturgie

LEBIGUE, J. B. *Initiation aux manuscrits liturgiques*. Paris : IRHT, 2007. (Aedilis, Publications Pédagogiques, 6) [En ligne] <http://aedilis.irht.cnrs.fr/initiation-liturgie/>

MARTIMORT, A.G. *L'Eglise en prière : introduction à la liturgie*. Paris : Desclée, 1984.

[Omnium Papatum, Conciliorum, S.s Patrum, Doctorum Scriptorumque Ecclesiae Qui Ab Aevo Apostolico Ad Usque Benedicti XVI Tempora Floruerunt](http://www.documentacatholicaomnia.eu/). [En ligne] <http://www.documentacatholicaomnia.eu/>

OTTOSEN, K. *Responsories and versicles of the Latin office of the dead*. Aarhus : Aarhus University Press, 1993.

TAFT, R. *La liturgie de heures en Orient et en Occident : origine et sens de l'office divin*. Paris : Brepols, 1991. Traduction de l'anglais par Georges Passelecq.

Calendrier

GUNHOUSE, G. *On-line Calendar of the Saints Days*, Georgia State University. [En ligne] <http://medievalist.net//calendar/home.htm>

LEMAÎTRE, J. L. « Martyrologes et calendriers dans les manuscrits latins » In : LEGENDRE, O.; LEBIGUE, J.B. (dir.). *Les manuscrits liturgiques, cycle thématique 2003-2004 de l'IRHT*. Paris : IRHT, 2005. (Aedilis, Actes, 9) [En ligne] http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/01_2.htm

MUZERELLE, D. *Calendoscope : logiciel d'aide à l'identification des calendriers liturgiques médiévaux*. Paris : site web de l'IRHT, 2003. (Aedilis, Bases de données et logiciels, 2). [En ligne] <http://calendriers.irht.cnrs.fr>

MUEZRELLE, D. *Millesimo : logiciel de Chronologie médiévale (version II)*. Paris : site web de l'IRHT, 2007. (Aedilis, Bases de données et logiciels, 1). [En ligne] <http://millesimo.aedilis.irht.cnrs.fr>

PERDRIZET, P. *Le Calendrier Parisien à la fin du moyen âge, d'après le bréviaire et les livres d'heures*. Paris : Les Belles Lettres, 1933.

Catalogues de bibliothèques

BERNICOLI, S. *Inventario dei manoscritti della biblioteca Classense di Ravenna*. Forlì : Luigi Bordandini, 1894.

BOUSMANNE, B.; VAN HOOREBEECK, C. (éd.). *La librairie des Ducs de Bourgogne, manuscrits conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique*. (Vol. 1, « Textes liturgiques, ascétiques, théologiques et moraux ») Bruxelles : Turnout-Brepols, 2000.

BYVANCK, A. W. *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale des Pays-Bas et du Musée Meermann-Westreenianum à La Haye*. Bruxelles : Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1924.

CAPPI, A. *La Biblioteca Classense nei principali suoi codici e nelle più pregevoli sue edizioni del secolo XV*. Rimini : Tip. Orfanelli e Grandi, 1847.

DILLON-BUSSI, A.; GIULIANI, C. (dir.). *Bibliotheca Classense del commune di Ravenna*. Firenze : Nardini, 1996.

GASPAR, C.; LYNA, F. *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique*. Bruxelles : Bibliothèque Royale Albert 1er, 1984. (Réimpression éd. Originale : Paris : Société française de reproduction des manuscrits à peinture, 1937.)

MAZZATINTI, G. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. Forlì : Luigi Bordandini, 1891.

WOLF, A. *Descriptive catalogue of the John Frederick Lewis Collection of European manuscripts in the free library of Philadelphia*. Philadelphia : [s. n.], 1937.

Catalogues d'exposition

BOUSMANNE, B. (dir.). *Guillaume Vrelant ou Willem Vrelant, miniaturiste à la cour de Bourgogne au Xve siècle*. Bruxelles : Bibliothèque Royale de Belgique, 1997.

BOUSMANNE, B. *Item à Guillaume Wyelant aussi enlumineur : un aspect de l'enluminure dans les Pays Bas méridionaux*. Bruxelles : Bibliothèque Royale Albert 1er, Turnhout-Brepols, 1997.

BROUNTS, A. (dir.). *La miniature Hollandaise : Le grand siècle de l'enluminure du livre dans les Pays-Bas septentrionaux*. Bruxelles : Bibliothèque Royale Albert 1er, 1971.

DELAISSÉ, M. (dir.). *Le siècle d'or de la miniature Flammande : le mécénat de Philippe le Bon*. Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, 1959.

MORELLO, G.; MADDALO, S. (dir.). *Liturgia in figura, codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*. Rome : De Luca, 1995.

TANIS, J.; THOMPSON, J.A. (ed.). *Leaves of gold : manuscript illumination from Philadelphia collections*. (Exposition du 10 mars au 13 mai 2001 au musée de Philadelphie) Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 2001.

Iconografia musicale nei musei torinesi. Coll. Le Chevalier Errant. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2003.

Bases de données en ligne

Mandragore [En ligne]. Paris : BnF. <http://mandragore.bnf.fr>

Liber Floridus [En ligne]. Paris : CNRS (IRHT)-CINES. <http://liberfloridus.cines.fr>

Base Enluminures [En ligne]. Paris : CNRS (IRHT)-Direction du livre. <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/index3.html>

Digital Scriptorium [En ligne]. Columbia : Libraries Digital Program Division. <http://scriptorium.columbia.edu/>

Table des manuscrits cités dans le texte

Baltimore, Walters Art Museum, ms. W.181.	81
Baltimore, Walters Art Museum, ms. W. 240.	17
Bergame, Biblioteca Civica, Cass.2.13	47, 86.
Berkeley, Bancroft Library, ms. UCB 30.	82, 83, 90.
Bibermühle, collection Heribert Tenschert, ms. s..n. (1).	47, 79, 80, 88.
Bibermühle, collection Heribert Tenschert, ms. s..n. (2).	47
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. IV 145.	84
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 7 (II).	68
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique ms. 21975	47
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, mss. 9026 et 9511.	
<i>Bréviaire de Philippe le Bon.</i>	116.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9242. <i>Chroniques de Hainaut.</i>	99, 113, 116.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9270. <i>Traité sur la salutation angélique.</i>	115
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9287-88.	87
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9309.	87
Cambridge, Harvard University, Houghton Library, ms. Lat 161.	87
Carpentras, Bibliothèque Municipale, ms. 0078.	84
Chicago, Newsberry Library, ms. 39	80
Copenhaghe, ms. Additamenta 65.8°.	43
Copenhague, ms. NKS 27c 8°.	43
Copenhague, ms. NKS 1259 8°.	42
Erlangen, ms. 2361. <i>Epître d'Othéa.</i>	116
Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana ms. acq. e doni 147.	47
Gand, Cathédrale, ms. 10	68
Gand, Universiteitsbibliotheek, ms. 72.	68
Grenoble, Bibliothèque municipale, ms. 75.	32
Lisbonne, Bibliothèque Nationale, ms. Illum. 165. <i>Livre d'heures de Léonor de Portugal.</i>	82, 89, 116.
Liverpool, Meyerside Museum ms. 12006	47

Londres, British Library, Harley 2853.	84
Londres, Victoria and Albert Museum, ms. L.2384-1910.	47
Londres, Victoria and Albert Museum, L.2393-1910	77
Londres, ms. Yates Thompson 4. <i>Livre d'heures de Jacques de Brégilles.</i>	116
Madrid, Biblioteca del Palacio, Palacio s.n.	49, 86.
Madrid, Biblioteca Nazionale, Ms. vit.24-2.	17
Malibu, Paul Ghetty Museum, Ludwig IX 8.	85, 86.
Munich, ms. Gall.40. Livre de prières de Philippe le Bon.	116
Naples, ms. XLIX.	88
New York, Pierpont Morgan Library ms. H7.	47, 86
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.493.	78
New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.672 à M.675. <i>Légende Dorée</i>	116
New York Public Library, Spencer Collection, NYPL Spencer 046	83
Oxford, Bodleian Library, ms. Buchanan e.18	47
Paris, Bibliothèque Mazarine,ms 467.	77
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 0469.	79
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 479.	80
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 502.	82
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. Faralicq 07.	78, 80.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 28.	81
Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 244.	83, 84
Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 9342. <i>Histoire d'Alexandre</i>	86
Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 10525. <i>Psautier de saint Louis</i>	97
Paris, Musée Jacquemart André. <i>Heures du maréchal Boucicaut.</i>	73
Paris, Petit Palais, collection Dutuit. <i>Grandes heures de Rohan.</i>	69
Paris, Petit Palais, collection Dutuit 456. <i>Livre des Conquestes et faits d'Alexandre.</i>	115
Philadelphie, Free Library, ms. Lewis E 101.	77
Philadelphia, Free Library, ms. Lewis E 106.	81, 86, 91.
Ravenne, Biblioteca Classense, ms. 65.	
Ravenne, Biblioteca Classense, B.8, fasc. I, I, n. 33.	122
San Marino, Huntington Library, ms.HM 1136.	47
Sienne, ms. X.V.1. <i>Missel de Ferry de Clugny.</i>	116

Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek. <i>Chronique abrégée de Jérusalem.</i>	100
Vienne, Osterreichische National Bibliothek, ms. Cod. 2549.	
<i>Roman de Girart de Roussillon</i>	87, 100
Vienne, Osterreichischen Nationalbibliothek ms. s.n. 13243.	47
Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek, s.n.12.878.	112
Vienne, Osterreichischen Nationalbibliothek ms. 1987	47, 86
Zurich, collection privée, Heures Spinola.	47

Sigles et abréviations

BNF :	Bibliothèque Nationale de France
Cant. :	Cantique
Cap. :	Capitule
Cod. :	<i>Codex</i>
Coll.	Collection
Dan. :	Daniel
dir. :	Directeur
Eccl.	<i>Ecclesiasticus</i>
ff. :	Feuillets
fol./f. :	Folio
fr. :	Français
Hy. :	Hymne
<i>Ibid.</i> :	Déjà cité
IRHT :	Institut de Recherche en Histoire des Textes
KBR :	Bibliothèque Royale de Belgique
lat. :	Latin
Lect.	Lecture
LS :	<i>Liber Sacramentorum</i>
Matth. :	Matthieu
ms. :	Manuscrit
Op. cit. :	Opus cité
Or. :	Oraison
p. :	Page
PML :	Pierpont Morgan Library
pp. :	Pages
Ps. :	Psaumes
s.n. :	<i>Sine loco</i> ; sans lieu
T. :	Tome
UCB. :	University of California, Berkeley
vol. :	Volume

Index des noms de personnes.

Aaron (Lévite)	56
Adrien (saint)	55, 58, 61
Alexandrie (Denys d')	61
Alexis (saint)	48
Amand (saint)	43, 44, 45
Anasthase (saint)	59
Anian (saint)	34
Antoine (saint)	40, 50, 55, 56, 59, 61
Apolline (sainte)	40, 50, 58, 61
Argenson (René-Louis de Voyer de Paulmy d')	98
Arisi (Francesco)	119, 120
Aristophane	119
Arnolfini	98
Aubert (David)	78, 100, 115
Augustin (saint)	44, 45
Avril (François)	88
Baudoin Ier dit <i>Bras de Fer</i>	44
Barbe (sainte)	40, 46, 48, 50, 55, 57, 59, 60
Barnabé (saint)	43
Basile (saint)	43
Batârd (Antoine le)	101
Bavière (Albert de)	59
Bavière (Jean de)	96
Bavon (saint)	43, 44
Bedford (maître de)	89
Benoît de Nursie (saint)	43, 45
Bernicoli (Silvio)	9
Berry (Jean de)	97
Binchois (Gilles)	94
Boederlam (Melchior)	98
Boniface (saint)	45

Boucicaut (Maître de)	73, 89
Bourgogne (Antoine de)	116
Bourgogne (Charles de, dit <i>le Téméraire</i>)	98, 110, 115, 116
Bourgogne (Jean de, dit <i>Sans Peur</i>)	97, 110
Bourgogne (Marie de)	109, 110
Bourgogne (Philippe II dit <i>le Hardi</i>)	59, 96, 97, 98, 100
Bourgogne (Philippe III de, dit <i>le Bon</i>)	68, 86, 94-100, 105, 110-111, 116
Bousmanne (Bernard)	17, 20, 75, 113, 114
Bouts (Dierrick)	97
Brégilles (Jacques de)	116
Brigide (sainte)	45
Brigitte de Suède (sainte)	67, 82
Canetti (Pietro)	118-123
Cappi (Angelo)	9, 122
Catherine (sainte)	43, 46, 50, 56, 59, 60
Catherine de Clèves (Maître de)	85, 112
Césarée (Eusèbe de)	61
Charles VII	94
Chastelain (Georges)	97
Chevrot (Jean)	97, 100
Christophe (saint)	43
Clément XI (pape)	120
Clugny (Ferry de)	97, 116
Coene (Jean)	101
Colomban (saint)	45
Crécquy (Jean V de)	100, 115
Crescimbeni (Giovanni-Mario)	120
Cröy (Jean de)	100
Cröy (Philippe de)	97
David (roi)	73, 87, 88
David (saint)	44, 45
Denis (saint)	43
Dioclétien (empereur)	58
Donatien (saint)	43, 44
Elisabeth (sainte)	66, 80
Eloi (saint)	42, 43, 44, 99

Este (Alphonse Ier d', duc de Ferrare)	118
Eulalie (sainte)	49
Eyck (Hubert van)	96
Eyck (Jan van)	96
Fabien (préfet de Dioclétien)	58
Fiacchi (M.)	122
Frezzi (Federico)	121
Gabriel (archange)	65, 66
Gélase (pape)	37
Georges (saint)	43
Gilles (saint)	43, 107, 108
Godefroy (Jean-baptiste)	98
Grégoire Ier (pape)	45
Gros (Ferry de)	108
Grote (Geert)	105
Grotefend (Hermann)	106
Gudule (sainte)	42, 44
Grandi (Giuseppe)	120
Gruuthuse (Louis de)	100, 118
Hardi (Charles Ie)	100
Hasbourg (Maximilien de)	109
Hennecart (Jean)	97
Hérode (roi)	89-72, 84, 87
Hilaire (saint)	45
Innocent III (pape)	36
Isaïe (prophète)	67, 80
Jean XXII (pape)	32
Jean-Baptiste (saint)	28, 54, 61, 66
Jérôme (saint)	59, 86, 91
Joseph (saint)	66, 67, 70, 72, 81, 82, 83, 86
Lammens (Pierre)	99
Lanoy (Pierre de)	59
Lathem (Liévin van)	115
Laon (Colart de)	97
Laon (Philippe de)	100
Leroquais (Victor)	32, 40

Liédet (Loyset)	68, 87, 115
Limentani-Virdis (Caterina)	10
Livre d'heures de Dresde (Maître du)	115
Lorraine (Charles de)	99
Luxembourg (Louis de)	87
Luc (évangéliste)	29, 57, 60, 66, 67, 70, 101
Maclou (saint)	45
Madeleine (sainte)	63
Magliabechi (Antonio)	120
Mâle (Louis de)	96, 97
Mâle (Marguerite de)	97, 98, 110
Mandosio (Prospero)	120
Marc (saint)	58
Marche (Olivier de la)	97
Marcellin (saint)	58
Marguerite d'York (Maître de)	115
Marie de Béthanie (sainte)	60
Marie de Magdala (sainte)	60
Marie l'Egyptienne (sainte)	60
Martin (saint)	43, 44, 45
Matthieu (évangéliste)	69, 71, 72
Maximien (empereur)	55, 58
Mazerolles (Philippe de)	115
Mazzatinti (Giuseppe)	9
Medicis (Pietro de)	95
Michel (archange)	50, 54
Miélot (Jean)	115
Nanni (Mariangelo)	122
Napoléon	122
Nicaise (saint)	43, 44, 48
Nicolas (saint)	43, 56, 107
Ockegem	94
Pascal II (pape)	119
Paul III (pape)	44
Paulin (saint)	45
Paulmy (Marquis de)	98

Paverani (bibliothécaire)	9, 15, 122
Pie V (pape)	30
Polentano (Ostasio)	117
Ponce-Pilate (Préfet de Judée)	63
Portugal (Léonor de)	89, 116
Portugal (Isabelle de)	49, 86, 105, 110
Protais (saint)	48
Pseudo-Matthieu	67
Quint (Charles)	98
Quirin (saint)	44
Ravenne (Romuald de)	119
Rémi (saint)	43, 44
Roch (saint)	59
Rollin (Nicolas)	97, 100
Roussillon (Girart de)	68, 97, 100
Sébastien (saint)	54, 55, 58, 59, 68, 91
Schnerb (Bertrand)	94
Servais (saint)	42, 48
Syméon Métaphraste (historien)	60
Sluter (Claus)	94
Spiernic (Claus)	115
Tour-Landry (Geoffroy de la)	87
Traversari (Ambrogio)	119, 120, 121
Voragine (Jacques de)	60
Vrelant (Guillaume)	10, 17, 20, 62, 66, 68, 74, 76-80, 84-86, 88-90, 107, 112-116, 124
Walburge (sainte)	45
Wauquelin (Jean)	86, 99, 100, 115
Weyden (Roger van der)	97
Willibald (saint)	45
Willibrord (saint)	45
Winebald (saint)	45
York (Margerite d')	110, 115
Zaccarelli (auteur)	120

Table des matières

DEDICACE, ÉPIGRAPHE, ETC.	3
REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE.....	6
INTRODUCTION	8
PARTIE 1	
ÉTUDE CODICOLOGIQUE DES HEURES DE RAVENNE	12
Chapitre 1 – Description matérielle.....	13
<i>Aspect et état de conservation</i>	13
<i>Support et encres</i>	14
<i>Écriture</i>	14
Chapitre 2 – Organisation du volume et mise en page.....	15
<i>Pages de garde</i>	15
<i>Composition du volume</i>	15
<i>Numérotation et signatures</i>	17
<i>Organisation de la page</i>	18
Chapitre 3 – Décoration du texte et de la page.....	19
<i>Décorations marginales</i>	19
<i>Initiales et éléments secondaires</i>	21
Initiales ornées	21
Initiales champies.....	21
Initiales filigranées	22
Bouts-en-ligne.....	22
PARTIE 2	
CONTENU TEXTUEL.	23
Chapitre 4 – Présentation générale : les textes dans les livres d'heures.	24
<i>La liturgie des heures et les livres d'heures</i>	24
Naissance du livre d'heure.....	25
Popularité du livre d'heure : démocratisation de l'art et prestige social	26
<i>Le calendrier</i>	27
Aspect physique.....	27
Temporal et sanctoral	28
Utilité d'une étude du calendrier : culte des saints et usage liturgique.....	28
<i>Les péripetées des Évangiles</i>	31
<i>Les prières à la Vierge : Obsecro Te et O Intemerata</i>	31
<i>Les heures de la Croix et les heures du Saint-Esprit</i>	32
<i>La messe votive de la Vierge</i>	33
<i>Les heures de la Vierge</i>	33
Historique	34
Usage liturgique	34
<i>Les psaumes pénitentiels et les litanies</i>	36
Psaumes	36
Litanies	36
<i>L'Office des morts</i>	37
Liturgie des funérailles et liturgie des défunts.....	38
Pratiques rituelles de l'Office des morts	38
<i>Les suffrages aux saints</i>	39
Chapitre 5 – Étude des textes dans les <i>Heures de Ravenne</i>	41
<i>Le calendrier</i>	42

Hypothèse de travail	41
Méthode.....	42
Résultats	43
Particularités	45
<i>Les heures de la Croix et les heures du Saint-Esprit.....</i>	<i>47</i>
<i>Les heures de la Vierge.....</i>	<i>47</i>
<i>La litanie des saints</i>	<i>48</i>
<i>L'Office des morts</i>	<i>49</i>
<i>Les prières à la Vierge.....</i>	<i>49</i>
<i>Les suffrages aux saints.....</i>	<i>50</i>
PARTIE 3	
DECORATION : LES ELEMENTS FIGURATIFS.	51
Chapitre 6 – Les initiales historiées.....	52
<i>Présentation</i>	<i>52</i>
Les représentations hagiographiques	52
Aspect des représentations hagiographiques dans les <i>Heures de Ravenne</i>	53
<i>Description</i>	<i>54</i>
Saint Jean Baptiste.....	54
Saint Michel.....	54
Saint Sébastien	54
Saint Adrien.....	55
Saint Antoine	55
Saint Nicolas.....	56
Sainte Catherine.....	56
Sainte Barbe.....	57
Sainte Marie Madeleine.....	57
Sainte Marie Apolline.....	58
<i>Culte et symbolique des saints.....</i>	<i>58</i>
Saint Sébastien.....	58
Saint Adrien.....	59
Saint Antoine	59
Sainte Catherine.....	59
Sainte Barbe.....	60
Sainte Marie Madeleine.....	60
Sainte Apolline.....	61
Chapitre 7 – Les miniatures pleine-page.....	62
<i>Présentation</i>	<i>62</i>
<i>Description</i>	<i>63</i>
Crucifixion.....	63
Pentecôte	64
Vierge à l'enfant avec les anges.....	64
Annonciation.....	65
Visitation	66
Nativité.....	66
Annonce aux bergers	67
Adoration des Mages.....	69
Circoncision/Présentation au Temple	70
Massacre des Innocents	71
Fuite en Egypte	72
Marie face au Sauveur	72
David en prière.....	73
Office funèbre.....	74
Conclusion.....	74
<i>Analyse iconographique et comparaisons.....</i>	<i>76</i>
Crucifixion.....	76
Pentecôte	78
Vierge à l'enfant avec les anges.....	79
Annonciation.....	80
Visitation.....	81

Nativité.....	81
Annonce aux bergers.....	82
Adoration des Mages.....	83
Circoncision/Présentation au Temple.....	83
Massacre des Innocents.....	84
Fuite en Egypte.....	85
Marie face au sauveur.....	86
David en prière.....	87
Office des morts.....	88
Chapitre 8 – Proposition de rapprochement avec deux manuscrits.....	90
<i>Le manuscrit de Berkeley : UCB 30</i>	90
<i>Le manuscrit de Londres : Lewis E 106</i>	91
PARTIE 4	
HISTOIRE.....	93
Chapitre 9 – Contexte historique.....	94
<i>La culture à la cour de Bourgogne</i>	94
La « noblesse bourguignonne ».....	95
L'accessibilité de la cour.....	95
Le mécénat de cour en peinture.....	96
La bibliothèque de Bourgogne.....	97
Le livre comme instrument idéologique et marqueur de prestige social.....	99
<i>Les ateliers et la production de manuscrits à Bruges</i>	101
La guilde Saint-Jean.....	101
Statuts de la guilde : entre solidarité et protectionnisme.....	102
Fonctionnement des ateliers.....	103
La production de manuscrits et de miniatures.....	105
<i>Bruges : ville-marché, ville-vitrine</i>	107
Ville-marché.....	107
Ville-vitrine.....	110
<i>L'activité de Guillaume Vrelant</i>	112
Arrivée à Bruges.....	112
Le problème d'un « atelier Vrelant ».....	113
Étude des données codicologiques.....	114
Un peintre privilégié des princes de Bourgogne.....	114
Un enlumineur prolifique.....	116
Chapitre 10 – L'histoire des Heures de Ravenne, une tentative de reconstitution.....	117
<i>La marque d'appartenance</i>	118
<i>Pietro Canetti et son rôle dans la bibliothèque</i>	118
Origine de la bibliothèque Classense.....	118
Biographie.....	119
Un intérêt particulier pour l'art du XV ^{ème} siècle.....	121
<i>La bibliothèque et les Heures de Ravenne après la révolution</i>	122
CONCLUSION.....	124
BIBLIOGRAPHIE.....	126
INDEX DES MANUSCRITS CITES.....	138
SIGLES ET ABBREVIATIONS.....	141
INDEX DES NOMS DE PERSONNES.....	142
TABLE DES MATIERES.....	148

MOTS CLÉS : dévotion privée, enluminure, hagiographie, livre d'heure, miniature, notice de manuscrit.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise a pour objectif la présentation d'un manuscrit la plus exhaustive possible. L'objet de cette étude est un livre d'heure, certainement le type de livre le plus produit en Europe dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle. Ces recueils de texte destinés à la dévotion privée sont significatifs d'une spiritualité médiévale bien particulière, mêlant le sacré et le folklore dans un même creuset, traversé par les influences des mouvements réformateurs, des textes mystiques et apocryphes. Ils ont été produit pendant trois siècles seulement, mais de manière soutenue due à une popularité sans pareille. Ce travail consiste en une première tentative de retracer le parcours *a priori* mystérieux de cette œuvre et de la rattacher à un lieu, une période, et enfin à un groupe de manuscrits. La forme et le contenu de l'œuvre seront en effet étudiés en parallèle, puisque ce travail souhaite s'inscrire dans une perspective pluridisciplinaire. Les méthodes de l'histoire de l'art seront bien entendu prévalentes, mais d'autres disciplines interviendront au cours de ce travail. Dans cette optique, ce dernier sera composé en premier lieu d'une notice de manuscrit. Celle-ci donnera un aperçu général de l'ouvrage ainsi que ses caractéristiques codicologiques, sa structure interne et le décor qui lui est associé. L'étude du contenu du manuscrit qui nous occupe sera précédée d'une présentation des différents fragments de textes qui se trouvent traditionnellement rassemblés dans les livres d'heures. Les miniatures à pleine page et les initiales historiées seront ensuite étudiées, tant au niveau de l'iconographie que de l'histoire des formes. En dernier lieu, le contexte duquel est issu le manuscrit sera abordé : le contexte historique général, les conditions de production de l'œuvre, son parcours, et enfin les facteurs qui l'ont amené jusqu'à notre époque dans son état actuel.