



HAL
open science

La représentation de Judith dans les manuscrits enluminés du XIV^e siècle en France

Axelle Cosset

► **To cite this version:**

Axelle Cosset. La représentation de Judith dans les manuscrits enluminés du XIV^e siècle en France. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04289160

HAL Id: dumas-04289160

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04289160>

Submitted on 16 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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

VOLUME I - ÉTUDE

La représentation de Judith dans les manuscrits enluminés du XIV^e siècle en France



Axelle Cosset

Sous la direction de Mme Marie Jacob

Remerciements

Au terme de ce mémoire, je souhaite exprimer ma reconnaissance à celles et ceux sans qui ce travail de fin d'étude n'aurait pu être mené à bien.

Avant tout, je tiens à remercier Mme Marie Jacob, ma directrice de mémoire durant ces deux années de master. Depuis la naissance du projet jusqu'à son aboutissement, son soutien, ses conseils et sa bienveillance m'ont été très précieux. Son implication et sa disponibilité tout au long de mes recherches m'ont fortement encouragée, et m'ont permis de m'épanouir dans le travail considérable que représente ce mémoire.

Je remercie particulièrement Éléonore Fournié, historienne spécialiste de la *Bible Historiale*, d'avoir accepté de répondre à mes questions. Ses connaissances m'ont aidé à mieux appréhender le contenu textuel et iconographique de mon corpus, et ont contribué à alimenter mes réflexions.

Le travail de relecture d'un mémoire est long et fastidieux, et je remercie grandement mes parents ainsi que mes grands-mères de m'avoir accompagnée dans cette tâche.

Pour finir, c'est également grâce à mon entourage que ce mémoire a pu voir le jour. Je pense avant tout à mes parents, qui m'ont toujours soutenue et encouragée dans mes projets. Enfin, pour sa présence constante et indispensable, je remercie Antonin, qui m'a épaulée, écoutée et conseillée depuis le premier jour.

SOMMAIRE

VOLUME I : ÉTUDE

Remerciements.....	2
Sommaire.....	3
Introduction générale.....	5
I – Le Livre de Judith et son exégèse.....	13
Introduction.....	14
A. Origines, écritures et réécritures.....	16
B. Les commentaires exégétiques médiévaux.....	19
C. Les remaniements et traductions à la fin du Moyen-Âge.....	28
Conclusion.....	33
II – Texte et image du cycle de Judith dans les <i>Histoires tirées de l’Ancien Testament</i> (1355).....	34
Introduction.....	35
A. Le manuscrit Fr. 1753, entre tradition et originalité.....	37
a) <i>Étude comparative : le Fr. 1753, l’Historia Scholastica et la Bible Historiale</i>	37
b) <i>Composition du manuscrit</i>	42
c) <i>Contenu du Livre de Judith</i>	45
B. Codes visuels et symboliques : le discours par l’image.....	51
a) <i>Holopherne et le motif rayé</i>	51
b) <i>Apparences et costumes des personnages</i>	56
C. Judith comme « castitatis exemplum ».....	61
a) <i>Effacement de la séduction au profit de la piété</i>	61
b) <i>Un épisode-clé : le bain de Judith</i>	66
Conclusion.....	72

III – Judith dans les enluminures françaises du XIV^e siècle.....	73
Introduction.....	74
A. Relations de pouvoir entre Judith et Holopherne.....	75
a) <i>Figurer le transfert de pouvoir.....</i>	<i>75</i>
b) <i>Aux couleurs de Judith.....</i>	<i>83</i>
c) <i>Le rôle croissant de la servante.....</i>	<i>88</i>
B. Une héroïne chaste et vertueuse (jusqu'à 1350).....	94
a) <i>La primauté de la religion.....</i>	<i>94</i>
b) <i>Pudeur et austérité : une apparence édifiante.....</i>	<i>98</i>
C. Judith et la féminité ambivalente (après 1350).....	102
a) <i>Les bains féminins dans la Bible.....</i>	<i>102</i>
b) <i>Le corps séducteur.....</i>	<i>111</i>
c) <i>Mutations iconographiques à l'issue du Moyen Âge.....</i>	<i>120</i>
Conclusion.....	127
Conclusion générale.....	128
Bibliographie.....	133
Outils numériques et bases de données.....	134
Sources.....	136
Études.....	139

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Introduction générale

La question féminine est devenue, ces dernières années, un axe majeur de la recherche en histoire de l'art. Depuis l'émergence des *gender studies* dans les années 1960¹, les chercheurs et chercheuses s'attachent à réévaluer le cadre de leurs travaux, en s'orientant vers des sujets consacrés à l'étude des femmes et de leur place dans la société. Cette vogue s'est premièrement manifestée dans les études sociologiques, puis a intégré progressivement toutes les disciplines des sciences sociales, jusqu'à l'histoire de l'art autour de 1970². Amorcée aux États-Unis, elle a rapidement gagné la sphère européenne.

L'intérêt pour l'histoire des femmes a permis de porter un regard neuf sur des périodes historiques déjà étudiées à de nombreuses reprises et sous divers angles. Dans ce contexte, l'époque médiévale a constitué un vaste et riche terrain de recherche qui a donné lieu à une multitude de travaux, majoritairement anglophones, dès les années 1970³. En France, ces questionnements ont été introduits plus tardivement, notamment grâce à la publication en 1990 de l'*Histoire des femmes en Occident* coécrit par Michelle Perrot et Georges Duby, dont le deuxième tome traitait de l'évolution du statut des femmes au Moyen Âge⁴. Aujourd'hui, ce thème est particulièrement à la mode, comme le démontre l'actualité de la recherche universitaire : les femmes sont au cœur de nombreux sujets d'histoire de l'art médiéval, traités aussi bien par des étudiants de master, des doctorants que des chercheurs confirmés⁵.

Cette profusion d'études a permis de mettre en lumière certains personnages historiques et légendaires. Même si toutes les figures féminines semblent susciter l'intérêt des chercheurs (jeune

1 Le terme de « *gender studies* » désigne un courant universitaire, développé parallèlement aux mouvements féministes qui prennent de l'ampleur aux États-Unis à la suite de la révolution sexuelle des années 1950. Ce courant se caractérise par de nouvelles réflexions autour de la notion de genre et de son rôle social. Ces études principalement américaines prennent racine dans des mouvements de pensées antérieurs, comme le courant postmoderne de la *French Theory*, développé en France dans les années 1950 et 1960.

2 C'est la chercheuse Linda Nochlin qui, la première, a introduit les questionnements liés à l'invisibilisation des femmes en histoire de l'art : NOCHLIN Linda, « Why have there been no great women artists ? », *ARTNews*, 1971.

3 Retenons notamment l'ouvrage *Medieval Women* de Eileen Power, qui étudie la place des femmes dans la société médiévale (principalement anglaise), à travers les notions d'éducation, de religion, et de justice. Cet ouvrage fut traduit en français en 1979 : POWER Eileen, *Les femmes au Moyen Âge*, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

4 DUBY Georges, PERROT Michelle et KLAPISCH-ZUBER Christiane (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. 2, *Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1990.

5 Nous pourrions citer des dizaines de références, mais nous nous contenterons de mentionner le mémoire de master de Jasmine Morice de 2019, portant sur l'étude iconographique des prostituées : MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental*, mémoire de master II d'histoire de l'art médiéval sous la direction de Marie Jacob, Université Rennes 2, 2019. Cette étudiante est d'ailleurs actuellement en rédaction de thèse pour poursuivre ses recherches sur ce sujet : MORICE Jasmine, *Figurer la prostituée au Moyen Âge (France XIII^e - XV^e siècle)*, thèse en histoire de l'art médiéval sous la direction de Cécile Voyer, en préparation à l'École doctorale Humanités de Poitiers depuis le 28 août 2020.

fille, femme mariée ou veuve, paysanne ou noble, religieuse ou fille publique), nous relevons un goût marqué pour les femmes marginales et hors normes, qui sortent du cadre social (sorcières, prostituées ou femmes guerrières). Dans cette optique, certains personnages issus de l'imaginaire médiéval se démarquent, comme par exemple Salomé, femme séductrice du Nouveau Testament, responsable de la mort de saint Jean Baptiste⁶. C'est également le cas de Judith, héroïne juive de l'Ancien Testament qui s'infiltré dans le camp du général assyrien Holopherne, alors que ce dernier assiège Béthulie, sa cité. Parée de ses plus beaux atours, elle parvient à le charmer et le décapite pour libérer son peuple. Alors que Salomé se définit par sa séduction tentatrice, Judith oscille entre vertu et péché, entre courage et dissimulation. Toutes deux issues de la tradition biblique, leurs récits s'achèvent par la décapitation d'un personnage masculin, saint Jean Baptiste d'un côté et Holopherne de l'autre. En raison de leurs nombreuses similitudes, elles ont été mises en parallèle dans une thèse de 1991, rédigée par Annie Mavrakis et intitulée *Judith et Salomé, une gémellité paradoxale*⁷. La filiation entre les deux personnages contribue cependant à les opposer : Salomé incarne le pendant négatif de la femme séductrice et manipulatrice, tandis que Judith est généralement reconnue comme une héroïne dans sa qualité de pieuse libératrice du peuple juif.

La figure de Judith est au cœur de nombreux travaux récents, dans les domaines de la sociologie, la littérature et l'histoire de l'art. En raison de sa relation ambiguë avec un homme, elle a parfois été érigée en figure de proue du féminisme dès les années 1980⁸. Elle a également fait l'objet de multiples publications dédiées à sa place dans la littérature et l'exégèse médiévale⁹. Pourtant, alors que cette héroïne a rencontré un succès considérable dans les arts du Moyen Âge, l'étude de ses représentations à cette période demeure un champ de recherche peu exploré. En effet, la majorité des chercheurs ont privilégié l'art de la Renaissance et de l'époque moderne, où de grands artistes comme Sandro Botticelli, le Caravage ou Artemisia Gentileschi se sont emparés de Judith dans leurs œuvres¹⁰.

6 VOYER Cécile, « Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge », dans HAMIDOVIĆ David (dir.), *La rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013, p. 69-100.

7 MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé, une gémellité paradoxale* [texte remanié de thèse de doctorat en Sciences de l'Art, Paris 1, 1991], Paris, 1991.

8 De nombreuses publications s'attachent à analyser le personnage selon un prisme féministe : ENDERLÉ Marcelle, « Images de femmes ou une lecture féministe du Livre de Judith », *Littératures*, n°1, 1979, p. 277-282.

9 Annie Mavrakis consacre une grande partie de sa thèse à la place de Judith dans la littérature médiévale, et à son interprétation par les exégètes. L'héroïne a également été mise en relation avec des femmes tirées de célèbres cycles littéraires médiévaux, comme celui du roi Arthur : MILLAND-BOVE Bénédicte, « Judith et les "femmes fortes" arthuriennes : une parenté ? », *Babel*, n° 42, 2020, p. 53-77.

10 COUSSY Céline, « Le Retour de Judith à Béthulie de Botticelli », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°30, 2009, p. 181-194 ; BEAUDET Pascale, *L'effet Judith : stéréotypes de la féminité et regard de la Spectatrice sur les tableaux d'Artemisia Gentileschi* [texte remanié de thèse de doctorat en histoire de l'art moderne, Rennes 2, 2001], Rennes, 2001.

Finalement, peu d'ouvrages proposent une analyse détaillée des représentations de l'héroïne à la fin du Moyen Âge. La plupart des écrits se concentrent sur un cas spécifique ou une mise en image isolée, qui ne rend pas compte de la place du personnage dans l'art médiéval occidental¹¹. L'unique monographie consacrée à Judith a été écrite par Jaynie Anderson en 1997. Cette dernière y déploie chronologiquement l'iconographie du personnage sur tous types de supports, du Haut Moyen-Âge jusqu'à nos jours, à travers un format relativement court qui laisse peu de place à une analyse approfondie¹². En somme, seuls de courts articles ou des ouvrages collectifs, axés sur une large chronologie et un vaste corpus d'œuvres, ont été publiés¹³.

Cet état des lieux historiographique est d'autant plus surprenant lorsque l'on s'aperçoit de l'immense quantité d'images de Judith, figurant notamment dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge. Partant de ce constat, nous avons décidé de nous pencher sur la représentation de Judith dans l'art enluminé français à la fin du XIV^e siècle, un domaine peu exploité, étudié de façon partielle et incomplète. L'enluminure est le support sur lequel le personnage apparaît le plus, en raison de la présence du Livre de Judith dans toutes les copies et remaniements de l'Ancien Testament. L'abondance des illustrations de l'héroïne confirme qu'elle était l'une des figures bibliques les plus appréciées de cette époque. Pourtant, encore aujourd'hui, de nombreux écrits déclarent que l'histoire de Judith a été grandement illustrée seulement à partir de la Renaissance¹⁴. Cette affirmation est inexacte, et ne tient aucunement compte de la profusion et de la pluralité des représentations de ce personnage dans l'art médiéval occidental.

L'objectif de ce mémoire n'est, bien entendu, pas de remédier entièrement aux lacunes de la recherche relevées plus haut. Il s'agit plutôt de proposer une étude des représentations de Judith selon un angle de vue limité à l'art enluminé du royaume de France au XIV^e siècle. Nous avons opté pour ce bornage chronologique et géographique car le XIV^e siècle français correspond à l'âge d'or de la production enluminée de la *Bible Historiale*, l'un des ouvrages majeurs de la littérature biblique à la fin du Moyen Âge. Cette traduction remaniée du texte sacré en langue française a été rédigée entre 1292 et 1297 par Guyart des Moulins dans le comté d'Artois. Elle a connu un

11 Par exemple, l'article de Sophie Lagabrielle analyse un cycle spécifique de vitraux consacrés à Judith dans la Sainte-Chapelle de Paris : LAGABRIELLE Sophie, « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu » dans HÉRICHE-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit les textes* [actes de colloque international, Paris, Centre d'études du Moyen Âge de la Sorbonne nouvelle, 15-16 mars 2011], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 119-135.

12 ANDERSON Jaynie, *Judith* [traduit par Bernard Turle de l'anglais : *Judith*], Paris, Éditions du Regard, 1997.

13 L'ouvrage pluridisciplinaire *The sword of Judith, Judith across the disciplines* publié en 2010 réunit vingt-cinq essais de plusieurs auteurs, à propos de la représentation de Judith dans l'art, la narration, la littérature, la musique, le théâtre et la poésie, de la période patristique jusqu'au XIX^e siècle : BRINE Kévin R. et CILETTI Elena (dir.), *The sword of Judith, Judith studies across the disciplines*, Cambridge, Openbook Publishers, 2010.

14 C'est ce qu'affirme l'ouvrage *Héroïne : de Cléopâtre à Wonder Woman* publié en 2022 : PARÉ Alix, *Héroïne : de Cléopâtre à Wonder Woman*, Vanves, Chêne, 2022, p. 26.

immense succès et a été grandement copiée et enluminée ; c'est pour cette raison que notre corpus est resserré autour des illustrations de cette œuvre littéraire. Au total, nous avons collecté 63 miniatures du Livre de Judith, tirées de 31 manuscrits du XIV^e siècle. Cela semble constituer la majorité des illustrations de Judith réalisés en France à cette période¹⁵. De plus, ces images sont pour la plupart de grande qualité, exécutées par des enlumineurs renommés comme le Maître de Fauvel ou Jean de Bondol¹⁶. La première raison du resserrage de notre corpus relève donc de la quantité et de la qualité des miniatures. La deuxième raison est chronologique. Bien que des exemplaires de la *Bible Historiale* aient été réalisés au XV^e siècle, nous privilégierons le siècle précédent, marqué par le développement de l'enluminure française et l'essor de l'ouvrage de Guyart des Moulins.

Paradoxalement, malgré la richesse de ses illustrations, la *Bible Historiale* a été assez peu étudiée d'un point de vue iconographique¹⁷. Seules les historiennes de l'art Akiko Komada et Éléonore Fournié ont proposé des publications complètes centrées sur les miniatures de cet ouvrage¹⁸. Leurs recherches ont notamment permis d'attribuer les illustrations à des enlumineurs plus ou moins connus des chercheurs, mais aussi de les dater le plus précisément possible. Ces travaux nous renseignent sur les contenus textuels et imagés des manuscrits de notre corpus, ainsi que sur leurs conditions de création et de diffusion.

Les miniatures de la *Bible Historiale* offrent une vision d'ensemble des représentations de Judith au XIV^e siècle, mais nous avons fait le choix de placer un autre manuscrit au centre de notre mémoire. Il s'agit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, dont il n'existe qu'une copie, conservée sous la cote ms. Fr. 1753 à la Bibliothèque Nationale de France. Rédigé et illustré par un anonyme, ce manuscrit se révèle particulièrement intéressant car il est aujourd'hui considéré comme un

15 Dix *Bibles Historiales* non numérisées contiennent une illustration de Judith, mais n'avons pas pu y accéder. Les manuscrits et folios concernés sont les suivants : Paris, BnF, ms. Fr. 15391, fol. 305v ; Berlin, Staatsbibliothek, Cod. Philipps 1906, fol. 204r ; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Fonds Français, ms. 2, fol. 92v ; Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9541, fol. 158r ; Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Fr. 1, fol. 228v ; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 25.10 Extravagantes, fol. 266v ; Londres, British Library, ms. Roya 19 D IV, fol. 245r ; Londres, British Library, ms. Royal additional 15247, fol. 128v ; Londres, British Library, ms. Royal Cotton Appendix V, fol. 155r ; New York, Public Library, ms. Spencer 4, fol. 321v.

16 Le Maître de Fauvel, actif à Paris entre 1314 et 1340, est l'un des enlumineurs les plus productifs du XIV^e siècle. Jean de Bondol, également nommé Hennequin de Bruges, est d'origine flamande. Il est actif dans la seconde moitié du siècle, entre 1368 et 1381, et devient le peintre du roi Charles V.

17 En revanche, de nombreux auteurs l'ont étudiée d'un point de vue théologique et littéraire : BERGER Samuel, *La Bible française au Moyen Âge. Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrite en prose française de langue d'oïl*, Paris, 1884 ; BOGAERT Pierre-Maurice, *Les bibles en français, Histoire illustrée du Moyen Âge à nos jours*, Turnhout, 1991.

18 KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique. Les manuscrits réalisés dans le Nord* [texte remanié de thèse de doctorat en histoire de l'art médiévale, Université de Paris IV Sorbonne, 1992], Paris, s. n., 2000 ; FOURNIÉ Éléonore, *L'iconographie de la Bible historique*, Turnhout, Brepols, 2012.

remaniement de la *Bible Historiale*¹⁹. Il servira de point de départ de notre étude, car il comporte le cycle de Judith le plus développé de cette époque, avec quatorze miniatures dont certaines présentent des scènes inédites.

Malgré l'ampleur de ses cycles enluminés, les illustrations de ce manuscrit n'ont jamais fait l'objet d'une étude en histoire de l'art. Aucun chercheur n'a commenté ou même mentionné ce cycle dans une étude des représentations de Judith à la fin du Moyen-Âge²⁰. Il n'a pas non plus été étudié dans une perspective littéraire : même Samuel Berger ne le cite pas parmi les plus anciens remaniements et traductions de la Bible en français²¹. Dans la thèse d'Akiko Komada, le Fr. 1753 ne figure pas non plus dans la liste des manuscrits de la *Bible Historiale* produits dans le Nord entre le XIV^e et le XV^e siècle. Lors de nos recherches, nous avons pu interroger l'historienne de l'art Éléonore Fournié à ce propos. Au cours de son étude de l'iconographie de la *Bible Historiale*, elle affirme n'avoir pas eu connaissance du manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, malgré le fait qu'il soit identifié comme une adaptation de l'œuvre de Guyart des Moulins. La seule publication consacrée à ce manuscrit est un ouvrage rédigé en allemand par Hugo Loh en 1912²². L'auteur se penche uniquement sur le texte, et en propose une retranscription dactylographiée²³. Il en étudie notamment les similarités et les écarts par rapport au texte de la *Bible Historiale*, mais ne commente aucune illustration. En somme, le cycle du Fr. 1753 a été éclipsé de la recherche en histoire de l'art. Notre analyse iconographique ne pourra par conséquent s'appuyer sur aucun écrit antérieur à ce mémoire.

Il est alors nécessaire de mettre en place une méthode de travail qui permette d'étudier le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* avec le peu d'informations dont nous disposons. Premièrement, notre analyse se déploiera selon une logique de comparaison entre le texte et les images, de façon à mesurer leurs différences et leurs similitudes. Le livre enluminé doit en effet être appréhendé comme un objet éditorial, dont l'étude conjugue à la fois l'iconographie et le texte²⁴.

19 Ce postulat est notamment indiqué sur la fiche du manuscrit, dans la base de données Arlima. Sur la fiche consacrée à la *Bible Historiale*, les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* figure également dans la liste de ses remaniements. Pourtant, aucune source justifiant cette information n'est précisée.

20 Par exemple, Jaynie Anderson ne l'évoque pas parmi les exemples les plus remarquables de représentations enluminées du cycle de Judith. Nous pouvons supposer qu'elle n'avait pas connaissance du manuscrit Fr. 1753 lors de la rédaction de son ouvrage *Judith* paru en 1997 : ANDERSON Jaynie, *Judith, op. cit.*

21 BERGER Samuel, *La Bible française au Moyen Âge. Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en langue d'oïl*, Paris, Champion, 1884.

22 *Histoires tirées de l'Ancien Testament, Zum ersten Male herausgegeben nebst Einleitung, sprachlicher Untersuchung und Anmerkungen*, éd. Hugo Loh, Münster, Druck von J. Bredt, 1912.

23 La retranscription complète du texte du Livre de Judith effectuée par Hugo Loh est présente en annexe, dans le Volume II de ce mémoire [Annexe 1].

24 Cette idée d'indissociabilité entre l'image et le texte dans les manuscrits médiévaux a été particulièrement développée durant le colloque *Quand l'image relit les textes* de 2011 : HÉRICHE-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit les textes* [actes de colloque international, Paris, Centre d'études du Moyen Âge de la Sorbonne nouvelle, 15-16 mars 2011], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

Ces deux éléments se répondent, se complètent et parfois se contredisent. Nous envisagerons alors nos enluminures en relation avec le texte qu'elles illustrent, mais aussi avec la tradition littéraire et exégétique relative à la figure de Judith. Ce premier aspect s'accompagnera d'un deuxième niveau de comparaison. Bien que la majorité des enlumineurs de la *Bible Historiale* soient parisiens²⁵, nous établirons des liens avec des images des siècles antérieurs et postérieurs, et issus de diverses aires géographiques européennes. Cela permettra de saisir les résurgences et les résonances iconographiques des manuscrits de notre corpus.

Afin de comprendre l'interprétation que chaque enluminure livre au lecteur, nous devons analyser les attributs des personnages et les codes visuels mis en place par l'illustrateur. De plus, Judith pourra être comparée à d'autres figures féminines bibliques qui usent de séduction, pour distinguer la manière dont elles sont perçues dans leur relation avec des personnages masculins. Les textes exégétiques chrétiens éclaireront à leur tour nos réflexions à propos de l'image de la femme diffusée dans les manuscrits enluminés. Chaque image devra être examinée en fonction de son contexte de création, bien que nous disposions de peu d'informations à propos du lectorat et des usages des manuscrits. Il faut en effet tenir compte de la rareté et de la préciosité de ces objets très coûteux, réservés à une population lettrée et fortunée. Les illustrations sont par conséquent destinées à un public restreint et privilégié, appartenant bien souvent à la royauté ou la noblesse.

Notre objectif n'est pas de dresser une liste exhaustive des différentes manières de figurer Judith dans les manuscrits français du XIV^e siècle, mais plutôt de mettre en regard toutes nos images afin de saisir le portrait qui s'en dégage. Pour ce faire, il faudra conjuguer cette étude iconographique à une étude plus littéraire, en gardant un œil sur les variations du Livre de Judith au fil des siècles, et sur la production exégétique qu'il a rencontrée au Moyen Âge. Nous userons donc d'une approche pluridisciplinaire pour élargir notre regard et avoir une vue d'ensemble sur la représentation de Judith dans les manuscrits français.

Ce mémoire propose de partir de l'étude de cas des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* comme point d'appui pour distinguer la manière dont Judith est décrite, représentée et interprétée dans les manuscrits de la *Bible Historiale* au XIV^e siècle. Nous verrons par quels moyens artistiques et iconographiques les enlumineurs ont construit une certaine image des personnages. L'édification de Judith en modèle de foi et de vertu chrétienne, à la fois dans les textes et dans les images, sera également questionnée et mise en tension avec sa forte ambiguïté. À travers le cas de Judith, héroïne juive réinvestie par le discours chrétien, nous interrogerons plus largement la perception des

25 Parmi les 32 manuscrits de notre corpus, 27 ont été réalisés à Paris. En effet, le développement de l'art de l'enluminure s'est principalement concentré dans la région parisienne à partir du XIII^e, rayonnant progressivement dans d'autres centres artistiques européens majeurs, comme les Flandres, l'Italie ou l'Allemagne.

femmes à la fin du Moyen-Âge. Par le biais de comparaisons avec d'autres femmes bibliques, nous tenterons de mettre à jour la perception de la société médiévale sur le rapport des femmes à la séduction, la religion et la vertu. Dans une première partie, nous livrerons une synthèse littéraire du Livre de Judith, depuis son origine aux réécritures de l'époque patristique, jusqu'aux commentaires exégétiques médiévaux. Cette analyse servira de base à l'étude iconographique menée dans les parties suivantes. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* et son cycle de Judith, d'un point de vue textuel et iconographique. Il s'agira de déterminer si la perception de Judith qu'il propose est inédite, mais surtout par quels moyens il la délivre. Enfin, dans un troisième axe, notre regard s'élargira aux enluminures françaises de la *Bible Historiale*. Nous mesurerons leurs éventuels échos par rapport au Fr. 1753, et leurs filiations avec d'autres enluminures antérieures, contemporaines ou postérieures. L'étude de l'iconographie déployée dans ces images permettra de situer Judith dans le paysage artistique, exégétique, théologique et moral de la fin du Moyen Âge.

PREMIÈRE PARTIE :

Le Livre de Judith et son exégèse

Introduction

Judith est la protagoniste du Livre éponyme de l'Ancien Testament, généralement placé entre le Livre de Tobie et celui d'Esther. Sa rédaction est datée autour du II^e siècle avant Jésus-Christ en Palestine. Il s'agit d'un livre historique, qui figure parmi les livres deutérocanoniques de la Bible (« du second canon », et non protocanonique, « du premier canon »), car son intégration aux Écritures a donné lieu à de nombreux débats dès les premiers siècles de la chrétienté, qui perdurent encore de nos jours²⁶. En effet, le Livre de Judith ne fait pas partie de ces livres bibliques dont la canonicité semble établie et indiscutable. Bien que le récit d'origine ait vraisemblablement été rédigé par un auteur juif²⁷, il n'est pas inclus dans la Bible Hébraïque. Le canon juif ne le reconnaît pas comme une partie intégrante des écritures saintes : le conseil des rabbins de Jamnia le rejette clairement du canon en l'an 90, et cette décision ne sera jamais contestée par la suite²⁸.

Le Livre de Judith est, en revanche, reconnu par l'Église catholique et inclus dans l'Ancien Testament depuis le IV^e siècle de notre ère. Sous le règne de Constantin I^{er}, les évêques de l'Empire romain se réunissent au Concile de Nicée tenu en 325 pour résoudre des conflits doctrinaux entre les Églises d'Orient et d'Occident, et reconnaissent officiellement Le Livre de Judith comme un livre biblique²⁹. Toute trace écrite attestant de la décision du concile a malheureusement été perdue. Seul le prologue au Livre de Judith, écrit par saint Jérôme à la même époque que le concile, le confirme : « *Sed quia hunc librum Synodus Nicaena in numero sanctarum Scripturarum legitur computasse, acquievi postulationi vestrae, imo exactioni* »³⁰.

Pourtant, les participants au concile de Nicée ne sont pas les premiers à revendiquer la canonicité du Livre de Judith. Dès le I^{er} siècle après Jésus-Christ, l'évêque Clément de Rome le cite dans son

26 Même au XX^e siècle, la canonicité du Livre de Judith fait encore l'objet de controverses, en raison de la séduction de la protagoniste. Dans les années 1950, le pasteur Adolphe Lods écrit : « On ne peut que féliciter les rabbins [de Jamnia] de ne pas avoir admis ce livre dans le canon biblique ; d'autant plus qu'il a un arrière-goût de sensualité [...] qui résulte des situations risquées où il place son héroïne » (LODS Adolphe, *Histoire de la littérature hébraïque et juive des origines à la ruine de l'État juif*, Genève ; Paris, Slatkine, 1982, p. 791). Déjà en 1909, le pasteur Randon considère que la fin, aussi noble soit elle, ne justifie pas l'usage de « la duplicité, la coquetterie et l'assassinat », qui représente un « scandale » pour la morale chrétienne (PASTEUR RANDON, Préface aux *Livres apocryphes de l'Ancien Testament*, Paris, 1909, p. 261). Cette hostilité peut être mise en lien avec l'appartenance des pasteurs au courant luthérien, car le protestantisme ne reconnaît pas le Livre de Judith comme un livre sacré.

27 PIROT Louis, *La Sainte Bible : texte latin et traduction française d'après les textes originaux avec un commentaire exégétique et théologique. Tome IV, Paralipomènes, Esdras-Néhémie, Tobie, Judith, Esther, Job*, Paris, Letouzey et Ané, 1952, p. 496.

28 DUBARLE André Marie, *Judith : forme et sens des diverses traditions*, Rome, Institut biblique pontifical, 1966, p. 181.

29 Pour plus d'informations sur ce concile : MARROU Henri Irénée, « Nicée (Concile de) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne, consulté le 2 novembre 2022. Disponible à l'URL : <http://www.universalis-edu.com/distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/nicee-concile-de/>].

30 SAINT JERÔME, *Prologus in librum Iudith*, éd. Jacques-Paul Migne, vol. 29, Paris, 1857, p. 26.

Premier épître aux Corinthiens, écrit autour de l'an 100³¹. C'est la première fois que le Livre de Judith est mentionné dans la littérature chrétienne, et ce faisant, l'évêque reconnaît qu'il fait partie des Écritures. Dans sa brève description du triomphe de « la bienheureuse Judith », il insiste notamment sur son caractère « viril », grâce auquel elle accomplit l'œuvre de Dieu par ses « mains de femme »³².

Dans cette première partie, nous allons tenter de retracer la genèse de l'écriture du Livre de Judith et des commentaires qui lui ont été associés. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, aux différentes phases d'écritures et de réécritures du livre biblique, du II^e siècle avant Jésus-Christ jusqu'au XIV^e siècle. Nous nous concentrerons ensuite sur la production exégétique médiévale que le Livre de Judith a connue, dans le but de déterminer la perception de sa protagoniste dans les textes. L'exégèse est une source essentielle qui permet aux historiens de mieux comprendre le point de vue adopté sur certains passages de la Bible dans la sphère religieuse à une époque précise. Nous terminerons ce premier axe par l'étude des différentes traductions françaises de la Bible au XIII^e siècle et les remaniements du Livre de Judith qui en découlent. Cela permettra par la suite de replacer le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* dans le paysage littéraire du XIV^e siècle.

31 Cet épître aux Corinthiens était destiné à réunir le peuple de Corinthe sous l'égide de l'Église, dans le but de résoudre les nombreux conflits qui divisaient la chrétienté au I^{er} siècle de notre ère.

32 « Bien des femmes, rendues fortes par la grâce divine, ont accompli mainte action virile. La bienheureuse Judith, voyant sa ville assiégée, demanda aux anciens de lui permettre d'aller dans le camp des étrangers. Elle s'exposa au péril, sortit de la ville pour l'amour de sa patrie et de son peuple étroitement enserrés ; et le Seigneur livra Holopherne dans la main d'une femme. », CLÉMENT DE ROME, *Premier épître de Clément aux Corinthiens* [texte grec et traduction de Hippolyte Hemmer], Alphonse Picard et Fils, Paris, 1909, p. 111.

A. Origines, écritures et réécritures

En premier lieu, revenons sur le contenu et la forme littéraire de ce livre. Il s'agit d'un récit à caractère historique, dans le sens où son auteur le situe dans le temps et l'espace, et inclut des personnages historiques et des lieux qui ont réellement existé. L'intrigue se déroule dans la ville de Béthulie, située dans la région de Samarie, sur la route entre Jezréel et Jérusalem, au niveau d'un col qui marque l'entrée de la Judée³³. Dans le premier chapitre, le roi assyrien Nabuchodonosor envoie son général Holopherne soumettre les villes de Judée, ce qui entraîne son armée à assiéger la ville juive de Béthulie, placée sur la route de Jérusalem. À première vue, le cadre spatio-temporel semble précis et cohérent. Jusqu'au début du XX^e siècle, certains auteurs ont d'ailleurs considéré que cette vraisemblance attestait du caractère entièrement historique du Livre de Judith, dont aucun élément ne relèverait de la fiction³⁴.

Cependant, le récit présente un certain nombre d'incohérences. En effet, Nabuchodonosor a bel et bien existé, mais il n'a jamais été le roi des Assyriens régnant à Ninive : historiquement, il était l'empereur des Chaldéens régnant à Babylone de 605 à 562 avant Jésus-Christ. De surcroît, il n'aurait pas pu régner sur l'empire assyrien car celui-ci a été démantelé en l'an 610³⁵. Quant à Béthulie, sa description géographique ne correspond à aucune ville connue, malgré quelques hypothèses peu convaincantes qui rapprochent la ville de Judith avec des cités de la région de Canaan, dans l'actuelle Cisjordanie, comme Sichem ou Sanour³⁶.

On pourrait supposer que les incohérences historiques ont été volontairement introduites par l'auteur comme moyen de signifier dès l'incipit que le récit est fictionnel, tout en le plaçant dans un contexte que le lecteur reconnaît. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible lorsque l'on prête attention au nom de l'héroïne : Judith provient de l'hébreu ancien « Yehudit » qui signifie « de la

33 Cette description figure en latin dans la *Vulgate* de saint Jérôme : « *Et miserunt in omnem Samariam per circuitum usque Jericho, et praeoccupaverunt omnes vertices montium [...], et universos per quos viae transitus esse poterat, ut obtinerent ascensus montium, per quos via esse poterat ad Jerusalem.* », *La Sainte Bible (texte latin et traduction française) commentée d'après la Vulgate et les textes originaux : à l'usage des séminaires et du clergé*, éd. FILLION Louis-Claude, Paris, Letouzey et Ané, 1888, p. 482.

34 C'est le cas de l'auteur et prêtre Fulcran Vigouroux. Dans un ouvrage où il confronte les différentes versions du Livre de Judith, il affirme : « Il est historique, et non un mélange de réalité et de fiction. C'est ce que prouvent l'ensemble et les détails du récit qui fournissent des renseignements précis sur l'histoire, la géographie, la chronologie, la généalogie de Judith. », VIGOUROUX Fulcran, *La Sainte Bible polyglotte : contenant le texte hébreu original, le texte grec des Septante, le texte latin de la Vulgate et la traduction française de M. l'abbé Glaire, avec les différences de l'hébreu, des Septante et de la Vulgate, des introductions, des notes*, t. 3, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1900, p. 524.

35 Cette date correspond à la chute de l'empire assyrien, provoquée par la guerre menée par les Mèdes et les Babyloniens contre l'Assyrie : ELAYI Josette, *L'Empire assyrien : histoire d'une grande civilisation de l'Antiquité*, Paris, Perrin, 2021.

36 Pour plus d'informations sur les débats autour de l'emplacement de Béthulie : DUSSAUD René, « Samarie au temps d'Achab », *Syria*, t. 7, 1926. p. 9-29.

tribu de Juda », et peut par extension se traduire par « juive »³⁷. Ce nom semble être davantage porteur d'une dimension symbolique que d'une véracité historique. Une autre proposition a été avancée par l'hébraïste Crawford Howell Toy au début du XX^e siècle³⁸. Si l'on considère que le récit puise ses sources dans un fait historique datant du VII^e siècle avant Jésus-Christ, à l'époque du règne de Nabuchodonosor, cela signifie que le livre biblique a été écrit bien plus tard. Il est en effet reconnu qu'il a été rédigé autour du II^e siècle avant notre ère, soit cinq siècles après les faits réels, dans un contexte lointain. Cela expliquerait la présence de nombreuses incohérences et l'absence potentielle du nom de l'héroïne, perdu au cours des siècles. La jolie veuve aurait donc été nommée « Judith » tardivement, de façon à exprimer son identité religieuse, par manque d'informations sur le véritable évènement.

Pour finir, le point de vue de Jacques Poirier nous semble être le plus convaincant³⁹. Selon lui, le Livre de Judith est construit sur des archétypes littéraires et fictionnels que l'on retrouve dans bon nombre de récits depuis l'Antiquité : le roi ambitieux qui veut conquérir les territoires étrangers, la ville assiégée, le sacrifice d'un personnage, le fort vaincu par le faible, le triomphe du bien sur le mal... Jacques Poirier reprend ainsi l'opinion développée par Martin Luther dès le XVI^e siècle, qui considérait que les incohérences historiques du Livre de Judith étaient intentionnelles. D'après lui, elles permettaient à l'auteur de construire un discours parabolique comme en usait le Christ⁴⁰. Ce ne serait donc pas un texte historique, mais un texte qui se veut intemporel grâce à sa structure stéréotypée.

Cependant, ces débats sont quelque peu périphériques par rapport à notre étude du Livre de Judith dans son contexte médiéval. Retenons simplement que même si ce livre biblique est intégré aux livres historiques du canon chrétien, il est généralement admis qu'il s'agit d'un récit fictionnel mettant en scène des personnages et des lieux inspirés de la réalité⁴¹.

À l'origine, le Livre de Judith a été écrit en hébreu, mais l'original du II^e siècle avant Jésus-Christ est aujourd'hui perdu. Il a été possible d'attester le fait qu'il a été rédigé en langue hébraïque en étudiant les versions grecques, conservées dans la *Septante*⁴². En effet, les différents manuscrits

37 POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 12.

38 TOY Crawford Howell, « Book of Judith », *The Jewish Encyclopedia*, 1906, p. 389.

39 POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 41.

40 En dépit de l'hypothèse de Luther, le Livre de Judith est ensuite exclu des textes sacrés par les protestants en raison de ses incohérences historiques : DE LAUNAY Marc, « Décapitation et circoncision » dans LÉPRONT Catherine, DE LAUNAY Marc et WEIGERT Laura Johanna (dir.), *Judith et Holopherne*, Paris, Desclée De Brouwer, 2003, p. 60-61.

41 MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, p. 81.

42 La *Septante* est une traduction de la Bible hébraïque en langue grecque, probablement écrite autour de 270 avant Jésus-Christ à Alexandrie. Seulement trois manuscrits ont été conservés, et même s'ils présentent de légères divergences, l'ensemble reste sensiblement le même.

grecs actuellement conservés portent tous les traces d'une traduction effectuée à partir de l'hébreu, malgré les variations d'un manuscrit à l'autre⁴³.

La traduction qui s'est imposée comme version officielle par l'Église est celle de Jérôme de Stridon, rédigée au IV^e siècle de notre ère et intégrée dans la *Vulgate*. Ce père de l'Église avoue dans sa préface au Livre de Judith qu'il a traduit le texte de façon hâtive et approximative à partir des codices grecs, mais en s'appuyant surtout sur une version araméenne (aujourd'hui perdue) qu'il croyait être l'original⁴⁴. Selon sa formule latine « *magis sensum e sensu, quam ex verbo verbum transferens* »⁴⁵, il explique qu'il n'en propose pas une traduction fidèle mais plutôt une version condensée qui retranscrit les éléments principaux du récit, sans un grand souci d'exactitude. Il raccourcit les chapitres, supprime 84 versets par rapport aux textes grecs et modifie légèrement certains passages. Les suppressions qu'il opère sont dues à une compréhension imparfaite de la langue araméenne, qui le contraint à ne traduire que ce qu'il est certain de comprendre⁴⁶. Même si saint Jérôme tente de se référer le plus fidèlement possible aux versions antérieures, la barrière de la langue impose donc quelques limites à son entreprise de traduction. Dans la version grecque, l'action se déroule lors de la dix-huitième année du règne de Nabuchodonosor, le vingt-deuxième jour du premier mois⁴⁷. En revanche dans la *Vulgate*, il s'agit du même jour, mais de la treizième année du règne⁴⁸. En sachant que la version de Jérôme s'impose de façon officielle dans l'Occident chrétien, cet élément est par conséquent repris dans les multiples remaniements du texte biblique. Nous pouvons en retenir deux exemples, issus de deux traductions différentes françaises du Livre de Judith. Dans la *Bible Historiale*, Guyart des Moulins précise qu'il se base sur la traduction de saint Jérôme : « Ceste hystoire de iudith translata Hierosme en latin »⁴⁹. La date à laquelle Nabuchodonosor envoie Holopherne en guerre est donc identique : « Au XIII an de son règne, le XXII jour du premier moys »⁵⁰.

43 La racine hébraïque est attestée par les « nombreuses expressions qui sont directement transposées de cette langue », *La Bible, Ancien Testament*, éd. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, t. II, 1959, p. 1598. L'étude comparative des manuscrits grecs a été menée au début du XX^e siècle : VIGOUROUX Fulcran, *La Sainte Bible polyglotte*, op. cit., p. 528.

44 POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, op. cit., p. 27.

45 SAINT JÉRÔME, *Prologus in librum Iudith*, op. cit., p. 26.

46 « *Multorum codicum varietatem amputavi : sola ea, qua intelligentia integra in verbis Chaldeis invenire potui, Latinis expressi* », *Ibid*, p. 26.

47 « Et, en la dix-huitième année de son règne, le vingt-deux du premier mois », *La Bible des Septante*, traduction de Pierre Giguet, vol. 2, 1865, p. 585. La formule originale en grec est la suivante : « Καὶ ἐν τῷ ὀκτωκαιδεκάτῳ ἔτει, δευτέρῳ καὶ εἰκάδι τοῦ πρώτου μηνός », VIGOUROUX Fulcran, *La Sainte Bible polyglotte*, op. cit., p. 532.

48 « *Anno tertiodecimo Nabuchodonosor regis, vigesima et secunda die mensis primi* », SAINT JÉRÔME, *Prologus in librum Iudith*, op. cit., p. 27.

49 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée* [traduit de l'*Historia Scholastica* de Pierre Le Mangeur], Paris, éd. Antoine Vérard, 1498-1499, p. 693.

50 *Ibid*, p. 693.

Ce cas de datation de l'intrigue révèle le rôle fondamental de la traduction de Jérôme, qui malgré son écart par rapport au texte d'origine, détermine par la suite toutes les autres versions du texte biblique. La version de la *Vulgate* servant de point de départ aux remaniements postérieurs, nous ne nous attarderons pas sur les textes grecs et hébreux. Nous nous concentrerons sur le texte de saint Jérôme et sur les commentaires et modifications qui en découlent au cours de la période médiévale.

La période d'activité de saint Jérôme marque un tournant dans l'évolution du Livre de Judith en tant que texte sacré. En effet, ce père de l'Église l'a introduit pour la première fois dans les Écritures officiellement reconnues par la chrétienté, et plus précisément dans les livres historiques. Ce faisant, il a répondu à la volonté du concile de Nicée de 325. Même si saint Jérôme a respecté la décision du concile, il précise que pour sa part, il l'excluait du canon et ne souhaitait pas le voir figurer dans la Bible. En effet, il rappelle en préambule de sa traduction qu'il a surtout cédé à l'insistance du concile, et non à une conviction personnelle. Il n'explique cependant pas les raisons de ce rejet. Quoiqu'il en soit, le Livre de Judith fait partie du texte sacré à partir du IV^e siècle, et saint Jérôme en a déterminé la version officielle.

B. Les commentaires exégétiques médiévaux

Contre toute attente, l'attitude séductrice du personnage semble avoir davantage dérangé les théologiens de l'époque moderne et contemporaine, plutôt que les hommes du Moyen-Âge. Les débats les plus virulents autour du problème de la séduction fleurissent à partir de la Renaissance, une époque qui selon Renaud Villard, est marquée par un phénomène d'érotisation de Judith⁵¹. Les théologiens de l'époque moderne se trouvent confrontés à un grand paradoxe : Judith a été louée et célébrée durant tout le Moyen-Âge, alors qu'elle use de péchés fortement condamnés, comme le meurtre, le mensonge et la séduction. Ils tentent alors de défendre sa chasteté, mais son caractère ambivalent devient un obstacle⁵². Dans ce contexte, les qualificatifs attribués aux personnages évoluent : par exemple, Holopherne devient un « amant assoupi » sous la plume de Giorgio Vasari⁵³.

51 VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé : l'érotisation de Judith et l'effacement du tyrannicide en Italie, XV^e-XVII^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, Fidelitas, t. 118, n° 2, 2006, p. 335-355.

52 Par exemple, le prêtre et théologien catholique Isaac-Louis Le Maistre de Sacy écrit en 1688 : « On est surpris d'abord, et on a peine à comprendre, comment une femme aussi chaste que Judith, peut avoir dessein de servir de piège par sa beauté à un homme », LE MAISTRE DE SACY Isaac-Louis, *Tobie, Judith et Esther traduits en françois, avec une explication tirée des Saints Pères et des auteurs ecclésiastiques*, Guillaume Desprez et Jean-Baptiste Desessars, Paris, 1711, p. 354.

53 VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé [...] », *op. cit.*, p. 342.

En prenant en compte les débats qu'a suscité le Livre de Judith tout au long de son histoire, nous allons tenter de déterminer le regard adopté par les exégètes médiévaux. Nous verrons qu'ils développent des stratégies afin de contourner le problème majeur du récit : le caractère dissimulateur, séducteur et meurtrier de son personnage principal.

L'ambiguïté de Judith gêne les théologiens médiévaux, mais par différents moyens, ils parviennent à justifier ses actes, souvent discutables. Certains résolvent le problème en considérant que sa séduction est uniquement orientée vers Dieu, et non vers Holopherne. Cela permet d'ériger Judith en modèle de chasteté mais surtout, d'affirmer son statut d'éluë de Dieu. À plusieurs reprises, le père de l'Église saint Ambroise de Milan affirme cette idée en expliquant que pour entrer dans le camp ennemi, Judith revêt les habits de son mariage avec Massané. Ces vêtements symbolisent le « monument de sa chasteté », rappelant le fait que Judith ne les a plus jamais portés après la mort de son mari, et qu'elle a définitivement renoncé aux plaisirs de la séduction⁵⁴. Ainsi, sa beauté est une arme légitime dont elle peut se servir de manière exceptionnelle pour plaire à son nouvel époux dans le veuvage : Dieu lui-même. Ce dernier accentue d'ailleurs la beauté de Judith pour la soutenir dans son œuvre, car comme il est dit dans la *Vulgate*, sa parure n'est pas une preuve de luxure, mais de « *virtute* »⁵⁵. En somme, saint Ambroise soutient que sa séduction est uniquement destinée à glorifier Dieu, le temps de la mission à laquelle il l'envoie. À son retour à Béthulie, Judith reprend ses habits de veuve, car comme le dit le père de l'Église, « elle n'aimait pas tous les ornements qui pouvaient encore la faire souvenir de son triomphe, et elle estimait bien davantage ceux qui lui servaient à vaincre les vices du corps »⁵⁶.

Le fait de présenter la protagoniste comme une épouse de Dieu revient à en faire une personnification de l'Église. En effet, la littérature patristique considère que Jésus-Christ épouse l'Église, en tant que symbole de l'ensemble des chrétiens fidèles au Christ. Cette interprétation du texte saint s'appuie sur un passage du Livre des Ephésiens : « Vous, maris, aimez vos femmes, comme le Christ aussi a aimé l'Église, et S'est livré Lui-même pour elle »⁵⁷. Dès le IV^e siècle, le parallèle entre Judith et l'Église était donc déjà tissé dans les écrits de saint Ambroise.

54 LE MAISTRE DE SACY Isaac-Louis, *Tobie, Judith et Esther traduits en français*, op. cit., p. 436.

55 « *Cui etiam Dominus contulit splendorem: quoniam omnis ista compositio non ex libidine, sed ex virtute pendebat* » : *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 486.

56 « *Nec triumphorum suorum amavit arnatus, illos existimans esse meliores quibus vitia corporis, quàm quibus hostium arma vincuntur* », LE MAISTRE DE SACY Isaac-Louis, *Tobie, Judith et Esther traduits en français*, op. cit., p. 437.

57 « *Viri, diligite uxores vestras, sicut et Christus dilexit Ecclesiam, et seipsum tradidit pro ea* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 1321.

La comparaison entre Judith et l'Église est un procédé fréquemment utilisé par les théologiens. Dans le premier commentaire du Livre de Judith rédigé en 834, le moine bénédictin et théologien germanique Raban Maur établit un lien étroit entre ces deux figures. Il introduit la formule « *Judith nostra, hoc est sancta ecclesia* » (« Judith, qui est la Sainte Église »)⁵⁸ à de multiples reprises, mais, hormis quelques rapides comparaisons que nous détaillerons par la suite, il ne va guère plus loin⁵⁹. Ce parallèle trouve son apogée quelques siècles plus tard chez l'école de Hugues de Saint-Victor. Ce théologien du XII^e siècle est lui-même inspiré par Raban Maur ; une influence qui se ressent également sur les productions de son école, fondée dans l'abbaye parisienne de Saint-Victor en 1133⁶⁰.

L'analogie symbolique de Judith et de l'Église est particulièrement développée dans son œuvre majeure : les *Allegoriae in Vetus Testamentus*, qui comme son nom l'indique, érige les figures vétérotestamentaires en allégories⁶¹. Chaque détail de l'intrigue est interprété comme un signe pour servir cette stratégie de comparaison allégorique. Pour le cas de Judith, il justifie sa séduction en stipulant que sa beauté est vertueuse et légitime, car elle reflète celle de l'Église⁶². De plus, elle utilise la propre épée de Holopherne pour le tuer, tout comme l'Église utilise les armes de ses ennemis pour mieux les vaincre. Enfin, Judith n'a pas succombé aux avances de Holopherne car les vrais croyants ne se laissent pas influencer par les flatteries⁶³. Chaque fait et geste de Judith est mis en relation avec le fait qu'elle incarne l'Église aux yeux de Hugues de Saint-Victor. Il semble même que le parallèle est surtout appuyé lorsqu'il concerne l'ambiguïté du personnage.

Judith étant associée à l'Église depuis des siècles dans la littérature exégétique, un autre lien de comparaison a été établi avec une autre figure féminine : la Vierge. En effet, dès le VII^e siècle, Isidore de Séville voit en Judith une préfiguration de l'Église, mais également de Marie⁶⁴. Cette dernière est, elle aussi, de plus en plus assimilée à l'Église à partir du XII^e siècle, notamment dans l'épisode de son couronnement. Lors de l'Assomption, la Vierge devient l'Église personnifiée, mariée et unie au Christ-époux. Elle reçoit une couronne en symbole de cette union⁶⁵. Puisque la

58 RABAN MAUR, *Expositio Hrabani Maur in librum Judith*, éd. Adèle Simonetti, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2008, p. 34.

59 MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, op. cit., p. 94.

60 Pour plus d'informations sur ce théologien et son école : SICARD Patrice, *Hugues de saint-Victor et son école*, Turnhout, Brepols, 1991.

61 MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, op. cit., p. 96.

62 « *Pulchritudo Judith, Ecclesiae pulchritudinem figurat* », *Ibid*, p. 97.

63 *Ibid*, p. 97.

64 BORSETTO Luciana, FRAGONARD Marie-Madeleine et LUCAS FIORATO Corinne (dir.), *Entre violence et séduction : Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l'Italie des XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 14.

65 Les premières représentations de la Vierge couronnée et mariée au Christ se trouvent en Angleterre, sur les tympans sculptés des églises, comme celle de Quenington dans le Gloucestershire de 1140. En France, le premier portail sculpté du couronnement de la Vierge est celui de la cathédrale de Senlis, datant de 1170.

Vierge et Judith sont toutes deux considérées comme des personnifications de l'Église, les exégètes vont établir un lien de comparaison (hiérarchisé) entre elles : dans l'Ancien Testament, Judith annonce le triomphe marial du Nouveau Testament. Cette analogie est clairement énoncée dans le *Speculum Humanae Salvationis*. Cet ouvrage écrit en latin au début du XIV^e siècle met en parallèle les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament⁶⁶. Son auteur⁶⁷ a choisi de comparer la Vierge terrassant le Démon et Judith décapitant Holopherne. La mise en regard de ces deux triomphes sur les forces infernales contribue à élever Judith au statut d'héroïne chrétienne, dont la gloire devient comparable à celle de la Vierge, incarnant la plus pure perfection féminine⁶⁸.

La majorité des exégètes développent le système du contrepoint, opposant les vertus de Judith aux vices de Holopherne pour lever l'ambiguïté importune de la protagoniste. Il semble que les auteurs insistent sur le caractère luxurieux et intempérant du général précisément pour mettre en valeur, par effet de contraste, la chasteté et la tempérance de Judith. De ce point de vue, c'est grâce à l'orgueil de l'antagoniste que l'héroïne s'impose en modèle d'humilité dans plusieurs traités didactiques médiévaux comme le *Speculum Virginum* écrit par Conrad de Hirsau au milieu du XII^e siècle⁶⁹. Poursuivant le même objectif, Hugues de Saint-Victor insiste sur le caractère diabolique de Holopherne en le comparant à l'Antéchrist et à la Bête de l'Apocalypse (puisque sa démarche de comparaison s'applique à tous les personnages, bons ou mauvais)⁷⁰. Pour les théologiens, le caractère vertueux de la Béthulienne semble donc nécessiter une justification et une défense. Opposer Judith à un personnage entièrement négatif permet ainsi d'écarter toute ambiguïté problématique, et de ne conserver que ce qui fait d'elle une héroïne triomphante.

Cette stratégie est particulièrement développée par Raban Maur au IX^e siècle dans son commentaire du Livre de Judith, intitulé *Expositio in librum Judith*. Raban Maur est né à Mayence dans le Regnum Francorum, dans la province de Germanie supérieure. Il devient l'abbé de Fulda en 822 avant d'être nommé archevêque de Mayence en 847. En 834, il achève la rédaction de son

66 Il est traduit en français par Jean Miélot au XV^e siècle, sous le titre de *Miroir de l'Humaine Salvation*.

67 Ce texte a longtemps été attribué à Vincent de Beauvais, mais aujourd'hui, les historiens s'accordent pour l'attribuer à Ludolphe le Chartreux : SUCKALE Robers et SUCKALE-REDLEFSEN Gude, *Miroir du salut, un traité spirituel enluminé à Cologne à la fin du XIV^e siècle*, Dijon, Éditions Faton, 2014.

68 Une iconographie particulière découle de ce texte : la Vierge figure d'un côté du feuillet du manuscrit, et Judith de l'autre. Dans une enluminure alsacienne des années 1370, Judith est dotée d'une auréole dorée, ce qui n'est jamais le cas dans les représentations non-comparatives [ill. 39]. Ce type d'image fait de Judith une figure entièrement positive, annonçant le triomphe marial du Nouveau Testament.

69 La victoire de Judith sur Holopherne est mise en parallèle avec le triomphe de l'Humilité sur l'Orgueil dans un manuscrit du *Speculum Virginum* du XII^e siècle. L'héroïne est figurée avec son épée, aux côtés de Yaël qui tient le maillet avec lequel elle a mis à mort Siséra, le chef cananéen, dans le Livre des Juges. Chacune de ces humbles femmes se tient sur le cadavre de l'homme orgueilleux qu'elle a vaincu : KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art : from early Christian times to the thirteenth century*, London, Warburg Institute, 1939, p. 16.

70 « Nabuchodonosor, id est diaboli, cadit », MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, op. cit., p. 97.

commentaire sur le Livre de Judith, dédié à l'impératrice carolingienne Judith de Bavière, seconde épouse de Louis le Pieux. Certaines hypothèses avancent que ce texte aurait été écrit dans un contexte de tensions politiques à la cour d'Aix la Chapelle, où, en l'absence de son mari, l'impératrice Judith aurait été accusée d'adultère et envoyée dans le monastère de Sainte-Radegonde de Poitiers⁷¹. Le commentaire serait alors un moyen pour Raban Maur de montrer son soutien à l'impératrice. Il rappelle l'admiration de Judith de Bavière pour les femmes de l'Ancien Testament, dont elle s'efforce d'imiter les vertus⁷². Dans ce contexte, la référence biblique de Judith est presque utilisée comme un outil politique. Raban Maur tisse un parallèle entre la souveraine et l'héroïne, en présentant cette dernière comme un modèle à suivre. Il reprend l'essentiel du prologue de saint Jérôme, mais le modifie légèrement pour instaurer une comparaison entre les deux femmes homonymes : « *Accipite ergo Iudith, omonimam vestram, castatis exemplar* »⁷³.

Raban Maur présente Judith comme l'incarnation de deux vertus, qui lui seront par la suite presque systématiquement associées : la *Castitas* et la *Temperantia*⁷⁴. Il utilise certains détails du texte pour appuyer telle ou telle vertu. Par exemple, dans son commentaire de la scène des préparatifs au départ vers le camp ennemi, Raban Maur relève les ornements de Judith tels que le décrit la *Vulgate*, et leur attribue des symboles : des lys (*lillis*) symbole de « chasteté », des boucles d'oreilles (*inauribus*) symbole de « dévouement et d'obéissance », et un anneau (*anulo*) comme « un signe de foi »⁷⁵. À le lire, le triomphe de Judith semble davantage symbolique que politique. L'héroïne peut vaincre Holopherne grâce à ses deux vertus fondamentales que sont la chasteté et la tempérance, qui répondent aux deux vices opposés de Holopherne : la luxure et l'intempérance (deux termes traduits par *Luxuria* en latin). De la même manière, Raban Maur semble considérer que Holopherne est vaincu à cause de ses vices, qui l'ont fait succomber face au charme de Judith. Comme le souligne Annie Mavrakis dans son analyse de ce commentaire, « le fait qu'il ait assiégé le peuple élu semble devenu tout à fait secondaire »⁷⁶.

Les auteurs tels que Raban Maur illustrent la tempérance de Judith à travers le fait qu'elle ne succombe pas à la tentation, omniprésente dans le camp de Holopherne⁷⁷. Par exemple, Raban

71 Cette hypothèse est soutenue par Marie Sarny : SARNY Marie, « Judith, figure de la prophétesse et du miles Christi dans le Commentaire sur Judith de Raban Maur », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n°18.1, 2014, p. 1.

72 « *Vos comperi laudabili excellere ingenio et sanctarum mulierum, quas sacra Scriptura commemorat, virtutes ac studium in bono opere imitari* », RABAN MAUR, *Expositio Hrabani Maur in librum Iudith*, op. cit., p. 3.

73 *Ibid*, p. 2.

74 *Ibid*, p. 73.

75 « *Assumit dextraliola et lilia, et inaures et annulos : in dextraliolis . spes futurorum bonorum exprimitur, quae in dextera Dei sanctis in futuro dantur ; in liliis castitas, in inauribus obedientiae devotio et in anulo signaculum fidei designatur.* », *Ibid*, p. 45.

76 MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, op. cit., p. 93.

77 *Ibid*, p. 94.

insiste sur le fait que pendant son séjour dans le camp, elle n'a ni mangé ni bu ce que lui proposaient les « Gentils » (c'est à dire les païens)⁷⁸ : elle n'accepte que la nourriture que lui sert sa servante⁷⁹. À son tour, il se sert de ce passage pour tisser un lien comparatif entre Judith et l'Église. Il explique qu'elle n'a pas été souillée par les péchés des Assyriens, car l'Église elle-même, lorsqu'elle vit parmi les Gentils, n'est « en aucune façon polluée par leur idolâtrie ou leur superstition »⁸⁰.

D'autre part, Raban fait régulièrement allusion à d'autres passages de la Bible. Lorsque Judith prie avant de se parer et de quitter Béthulie, il précise que dans sa prière, elle anticipe le fait que Holopherne veuille accomplir le péché de chair avec elle : « *qui in Iudith opus explere voluit libidinis* »⁸¹. Pour se préparer à cette épreuve, elle se rappelle de la vengeance de ses ancêtres Siméon et Lévi, qui ont vaincu Sichem, le violeur de leur sœur Dinah⁸². Judith prophétise ainsi le destin de Holopherne, qui sera lui aussi vaincu par « l'épée de la vengeance »⁸³. Cela permet surtout à Raban d'associer Judith à ses ancêtres illustres, et d'en faire un modèle de justice et de chasteté alors qu'elle n'a même pas encore vaincu Holopherne. Il part de la simple mention de l'acte héroïque de Siméon dans la prière (également présente dans la *Vulgate*⁸⁴), pour en faire un symbole puissant de la vertu de Judith.

Depuis la *Psychomachie* de Prudence rédigée au V^e siècle, la victoire de Judith symbolise le combat des Vertus sur les Vices⁸⁵. La plupart des exégètes reprennent ce schéma pour écarter l'ambiguïté de l'héroïne : ils opposent ses vertus aux vices de Holopherne, qui use et abuse des plaisirs terrestres. À travers plusieurs exemples, nous avons donc vu que le caractère négatif du général est volontairement amplifié pour donner plus de crédit aux louanges faites à Judith. L'exégète Nicolas de Lyre s'inscrit dans cette démarche dans ses commentaires bibliques, rassemblés dans son ouvrage *Postillae perpetuae sive brevia commentaria in universa Biblia* écrit entre 1322 et 1331. Nicolas de Lyre est un théologien franciscain né en 1270 et mort en 1349. Il est l'un des auteurs les plus influents de son époque. Ses postilles constituent l'une des œuvres exégétiques les plus importantes de la fin du Moyen-Âge, et sont ajoutées à la *Glose Ordinaire*, une compilation des

78 « *Nota quod Iudith, apud Holofernem conversans, non coinquinata ipsis vel potu gentilium, sed ea manducavit et bibit quae pataverat ancilla eius* », RABAN MAUR, *Expositio Hrabani Maur in librum Iudith*, op. cit., p. 55.

79 MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, op. cit., p. 96.

80 « *Quia ecclesia inter gentes habitans nullo modo pollutur idolatria aut superstitione gentilitatis* », *Ibid*, p. 55.

81 *Ibid*, p. 42.

82 Ce passage de la Bible figure dans la Genèse au chapitre 34.

83 « *Gladio ultionis* », *Ibid*, p. 42.

84 « *Domine Deus patris mei Simeon, qui dedisti illi gladium in defensionem alienigenarum* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 490.

85 PASTOUREAU Michel, DUCHET-SUCHAUX Gaston et GARRAUT Marie, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2021, p. 374.

commentaires de différents exégètes depuis le XII^e siècle⁸⁶. Il y commente les différents livres vétérotestamentaires et néotestamentaires de la *Vulgate*, et les interprète selon la pensée et la morale du XIV^e siècle.

Nicolas de Lyre n'hésite pas à évoquer les plaisirs charnels tant convoités par Holopherne, en ajoutant en glose que Vagao demande à Judith de participer au banquet dans le but de l'attirer vers les plaisirs de l'amour physique avec le général⁸⁷. Il relève également sa beauté, mais la relie à son honnêteté et son intégrité face à Holopherne, écartant toute dimension séductrice et perverse : « Judith parle de sa venue et de la future chute des Juifs, non pas en mentant de manière flatteuse, mais en prédisant prophétiquement l'avenir »⁸⁸. On retrouve ici la dimension prophétique du personnage, déjà évoquée par Raban Maur. Pour finir, lorsque Holopherne gît dans son lit assommé par l'alcool, Nicolas de Lyre commente : « Sécurité odieuse, car il croit qu'il pêche en toute impunité ». Pour souligner cette idée, il cite une formule tirée des Proverbes, souvent convoquée par les exégètes : « Le méchant, quand il entre dans la profondeur de ses vices, les méprise »⁸⁹. Cela signifie que Holopherne a tellement succombé à l'ivrognerie, à la convoitise, à l'orgueil et à la luxure qu'il ne se rend même pas compte de ses péchés, et se satisfait de sa situation de déchéance. Finalement, chez Nicolas de Lyre, l'accent n'est pas tant mis sur la séduction de Judith, mais plutôt sur celle de Holopherne, qui tente de la fourvoyer sans succès. La condamnation des agissements de Holopherne est un moyen très fréquemment employé pour légitimer les actes de Judith et justifier les nombreux passages moralement discutables.

La tradition exégétique est donc très marquée par la diabolisation de Holopherne. Pour renforcer cet effet, les théologiens étendent leur condamnation du général en comparant directement son chef Nabuchodonosor au Diable. Ainsi, dans ses postilles, Nicolas de Lyre ajoute en glose : « *Nabuchodonosor, id est diaboli* »⁹⁰. On trouvait déjà des formules équivalentes chez saint Jérôme au IV^e siècle, chez Walafriid Strabon l'élève de Raban Maur au IX^e siècle, ou encore chez le théologien Hugues de Saint-Cher au XIII^e siècle⁹¹. Cela permet par extension d'assimiler

86 NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », fol. 172-192 : *Biblia Latina : Cum postillis Nicolai de Lyra et expositionibus Guillelmi Britonis in omnes prologos S. Hieronymi et additionibus Pauli Burgensis replicisque Matthiae Doering*, t. 2, Venise, Paul de Mercatto, 1481.

87 « *Illecebras carnalium voluptatum adducere et pertrahere* », *Ibid*, fol. 179.

88 « *Judith de adventu suo et Iudeorum casu futuro loquitur non adulatorie mentiendo, sed futura propheticè predicendo* » : *Ibid*, fol. 178.

89 « *Impius, cum in profundum venerit peccatorum, contemnit* », *Proverbes*, 18, 3 : *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 791. Cette expression est également ajoutée à la *Glose ordinaire*.

90 NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », *op. cit.*, fol. 175.

91 « *Per Nabuchodonosor diabolus significetur* » (SAINT JERÔME, *Commentarii in Danielelem*, éd. Jacques-Paul Migne, Paris, 1845, p. 491-583 : Livre de Daniel, IV, 3), « *Nabuchodonosor, id est diaboli, cadit* » (STRABON Walafriid, *Glossa Ordinaria, Liber Judith*, éd. Jacques-Paul-Migne ; Adalbert-G. Hamman, Paris, 1852, p.731), « *Nabuchodonosor, id est Diabolo* », HUGO DE SANCTO CARO, *Postilla super totam Bibliam*, éd. Adolf Rusch et Antonio Koberger, Strasbourg, 1480/1481 : Jérémie, XXVIII, 1.

Holopherne à un serviteur de Satan, mais surtout de faire de Judith une figure triomphale, qui vainc les forces infernales à l'image de l'Église, ou de la Vierge terrassant le Démon.

Au XIV^e siècle, apparaît une nouvelle donnée d'interprétation du personnage sous la plume de Nicolas de Lyre. Ce dernier stipule que les femmes sont naturellement moins puissantes que les hommes (d'après la glose « *fragilis sexus* »⁹²), mais que Judith en constitue une exception. En ce sens, l'héroïne a acquis des qualités masculines, qui lui ont permis de sauver Béthulie. Elle devient une femme virile, dont l'honneur repose à la fois sur sa chasteté (qui convient à son sexe féminin) et sur le fait qu'elle ait agi comme un homme, comme l'indique le texte de la *Vulgate* : « *tu honorificentia populi nostri, quia fecisti viriliter* »⁹³.

En ce sens, le personnage correspond au terme « *virago* », qui désigne une femme dont les capacités dites masculines la dotent d'un pouvoir égal voire supérieur à celui des hommes. Elle conserve cependant ses qualités dites féminines, et ne peut accéder à la supériorité réservée aux hommes que si elle respecte les conditions imposées à son sexe, notamment en restant chaste. Les *viragos* bibliques, mythologiques ou légendaires n'étaient généralement pas perçus péjorativement par les intellectuels médiévaux, car leurs actions sont la plupart du temps consacrées à défendre leur religion ou leur peuple. Leur basculement du féminin vers le masculin était ainsi considéré comme un argument supplémentaire pour louer leurs exploits.

Au cours du Moyen-Âge, quelques femmes ont été qualifiées de *virago* mais il s'agissait souvent d'un moyen de les comparer avec des femmes fortes illustres tirées de la Bible. Ainsi, Sophie Cassagnes-Brouquet mentionne dans son ouvrage *Chevaleresses : une chevalerie au féminin* le cas de Mathilde de Toscane, qui à la fin du XI^e siècle, prend les armes pour défendre le pape Grégoire VII⁹⁴. Pour soutenir la comtesse mais aussi la cause du Pape, les exégètes de la cour de Toscane utilisent la figure de Judith et comparent ses actes à ceux de Mathilde. On retrouve à nouveau ici la dimension politique du personnage, déjà mise en œuvre par Raban Maur. La Béthulienne est convoquée par les exégètes de manière comparative dans le but de glorifier et de soutenir une femme, que ce soit Judith de Bavière au IX^e siècle ou Mathilde de Toscane au XI^e siècle.

Sa parenté avec la figure de la *virago* est d'autant plus attestée que Jehan Le Fèvre utilise ce terme pour désigner les Neuf Preuses, un thème littéraire et artistique qu'il introduit dans *Le Livre de Léesce*, écrit entre 1373 et 1387⁹⁵. Judith fait partie de ce groupe d'héroïnes issues de différentes

92 NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », *op. cit.*, fol. 179.

93 *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 490.

94 CASSAGNES BROUQUET Sophie, *Chevaleresses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013, p. 24.

95 Jehan Le Fèvre s'exprime dans ces termes : « La femme est nommée virage / Par la vertu de son courage » : LE FÈVRE DE RESSON Jehan, *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Léesce*, éd. Émile Bouillon, Paris, 1905, v. 3726-3727.

traditions, qui a été constitué au XIV^e siècle en parallèle du thème des Neuf Preux⁹⁶. Jehan Le Fèvre considère que la valeur de ces femmes illustres doit être envisagée au même titre que celle de leurs homologues masculins. Il les qualifie ainsi de « virago » pour les hisser à la hauteur des preux, et défendre leurs qualités « viriles », comme le courage, la force ainsi que la chasteté.

Ainsi, les exégètes ont souvent recours à l'interprétation symbolique des deux personnages principaux : Judith personnifie l'Église et Holopherne en personnifie les ennemis ; Judith incarne les vertus de la Tempérance et de la Chasteté et Holopherne incarne les vices de l'Intempérance et de la Luxure. Dans cette dynamique, les deux protagonistes sont couramment convoqués par les théologiens pour illustrer les vices à éviter, et les vertus à imiter. Dans les manuscrits italiens et français du début du XIV^e siècle, Holopherne est décrit comme un tyran, foulé par la vertu de la Force⁹⁷. D'autre part, le triomphe de Judith sur le général sert d'exemple à l'allégorie de la Chasteté dans *La somme le Roi*, un traité didactique écrit au XIII^e siècle par Laurent d'Orléans à destination du roi Philippe III le Hardi. Ces associations thématiques sont très courantes dans les derniers siècles du Moyen-Âge, et participent activement à l'idéalisation de Judith⁹⁸.

Dans les textes médiévaux, Judith est donc décrite comme un « *castitatis exemplum* », selon l'expression de saint Jérôme⁹⁹. Cette forte opposition entre les deux protagonistes a surtout pour objectif de glorifier Judith et d'exclure le doute qui persiste sur sa vertu (l'emploi du mot « virtute » est d'ailleurs très récurrent dans les commentaires cités plus haut¹⁰⁰). Toutefois, l'insistance des exégètes médiévaux à défendre Judith révèle bien que l'ambivalence de l'héroïne demeure un problème majeur. La solution proposée par les théologiens du Moyen-Âge a semblé satisfaisante jusqu'à la Renaissance, mais à l'époque moderne, le dessein religieux de Judith n'a plus été suffisant pour écarter le doute quant à son attitude séductrice¹⁰¹.

96 Le thème des neuf preux est introduit par Jacques de Longuyon en 1312 dans son ouvrage *Les Vœux du paon*. L'auteur y présente neuf guerriers illustres issus des traditions gréco-romaines, juives et chrétiennes comme des modèles de chevalerie. Ce thème connaît un franc succès dans l'art et la littérature de la fin du Moyen-Âge.

97 MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France : étude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur les sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1969, p. 335.

98 L'association de Judith à la Chasteté développée dans les textes glisse peu à peu dans la production enluminée. Cela donne lieu à une abondante iconographie où la décollation fonctionne comme une illustration des Vertus associée à Judith : la tempérance et la chasteté. Dans le *Somme le Roi* à la fin du XIII^e siècle, le triomphe de la Béthulienne incarne la Chasteté, en opposition à l'allégorie de la Luxure [ill. 17]. MILLAND-BOVE Bénédicte, « Judith et les "femmes fortes" arthuriennes : une parenté ? », *Babel*, n° 42, 2020, p. 53-77.

99 SAINT JÉRÔME, *Prologus in librum Iudith*, *op. cit.*, p. 26.

100 Par exemple, Raban Maur l'introduit cinq fois dans son commentaire : RABAN MAUR, *Expositio Hrabani Maur in librum Iudith*, *op. cit.*, p. 3, 4, 45, 46, 57.

101 « Le scénario du Livre de Judith [...] rencontre toutes sortes d'interrogations qui travaillent particulièrement la société moderne. », BORSETTO Luciana, FRAGONARD Marie-Madeleine et LUCAS FIORATO Corinne (dir.), *Entre violence et séduction [...]*, *op. cit.*, p. 9.

C. Les remaniements et traductions à la fin du Moyen-Âge

La version officielle du Livre de Judith écrite en langue latine par saint Jérôme a perduré à travers les siècles, mais elle a également été à l'origine de nombreux remaniements pendant la période médiévale. À partir du XII^e siècle, une volonté de rendre accessible le texte sacré se répand et donne lieu à des compilations d'histoires bibliques. L'*Historia Scholastica* en est l'un des exemples les plus fameux. Il s'agit d'une adaptation de l'histoire sainte écrite autour de 1170 par le théologien troyen Pierre le Mangeur (également appelé Petrus Comestor), actif dans l'abbaye de Saint-Victor de Paris. Il y livre une version narrative du texte, en incluant des commentaires exégétiques de nombreux auteurs. Ce remaniement des Écritures a connu un immense succès dans l'Europe médiévale, et a été traduit dans plusieurs langues vernaculaires au cours du XIII^e siècle.

La première traduction française de la Bible a été rédigée à la fin du XIII^e siècle par Guyart des Moulins : il s'agit de la *Bible Historiale*, la traduction française la plus diffusée de la fin du Moyen-Âge. Le prêtre Guyart des Moulins de la collégiale Saint-Pierre à Aire-sur-la-Lys, dans le diocèse de Thérouanne en Artois, a proposé une traduction inédite de l'ensemble des livres bibliques, dans le but d'élargir l'accès au texte sacré¹⁰². Guyart des Moulins mène à bien son premier projet de traduction entre 1291 et 1295, puis remanie son texte en 1297. Pour ce faire, il s'inspire principalement de deux ouvrages fondamentaux : la *Vulgate* de saint Jérôme et l'*Historia Scholastica*¹⁰³.

Toutefois, il ne propose pas une traduction littérale de ses sources¹⁰⁴. La *Bible Historiale* propose plutôt une compilation de plusieurs éléments : les textes historiques de la *Vulgate* traduits en français, des commentaires de Pierre Le Mangeur indiqués par la formule « ainsi le glose le maistre en hystoires »¹⁰⁵, et la traduction personnelle de Guyart des Moulins¹⁰⁶. Cette configuration du texte est valable pour la majorité des exemplaires de la *Bible Historiale*, mais elle peut varier en fonction

102 D'après Éléonore Fournié, l'ambition de Guyart des Moulins ne se limite pas à cela. Elle reprend une hypothèse de Rosemarie Potz Mac Geer (POTZ MAC GEER Rosemarie, « Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories and his Bible historiale », *VIATOR, Medieval and Renaissance studies*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, University of California Press, 1983, n° 14, p. 211-244), selon laquelle l'écriture de la *Bible Historiale* aurait permis à Guyart des Moulins de prouver ses connaissances en théologie, afin d'accéder au poste de doyen de chapitre de la collégiale Saint-Pierre-sur-la-Lys. Cela expliquerait pourquoi il a remanié son texte en 1297, l'année de son accession au poste : FOURNIÉ Éléonore, *L'iconographie de la Bible Historiale*, op. cit., p. 8-9.

103 Selon certaines sources, il se serait également inspiré de la *Bible de Paris*, une version de la *Vulgate* apparue au XIII^e siècle ; et de la *Bible du XIII^e siècle*, une traduction française rédigée entre 1220 et 1260 : *Ibid*, p. 10-13. Pour plus d'informations sur les innovations de Guyart des Moulins par rapport à ses modèles : SALVADOR Xavier-Laurent, « Guyart des Moulins, traducteur de Pierre Comestor » dans DAHAN Gilbert (dir.), *Pierre le Mangeur ou Pierre de Troyes, maître du XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2013, p 313-327.

104 Guyart des Moulins ne respecte pas la structure exacte de l'*Historia Scholastica*, et y ajoute les Proverbes de Salomon et une partie du Livre de Job.

105 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 701.

106 FOURNIÉ, Éléonore, « Les manuscrits de la Bible historiale. Présentation et catalogue raisonné d'une œuvre médiévale », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 03.2, 2009.

des différentes versions de l'ouvrage. Ces versions correspondent à ses divers remaniements effectués à partir de sa diffusion à l'extrême fin du XIII^e siècle. Dans son ouvrage *L'iconographie de la Bible Historiale* de 2012, Éléonore Fournié distingue cinq catégories d'exemplaires¹⁰⁷ : la version primitive, rédigée par Guyart des Moulins entre 1291 et 1295 ; la version primitive avec l'ajout d'une préface, remaniée par l'auteur en 1297¹⁰⁸ ; la *Petite Bible Historiale complétée* de 1310 ; la *Bible Historiale moyenne complétée* ; et la *Grande Bible Historiale complétée* au milieu du XIV^e siècle.

Au fil de ces remaniements et traductions, le Livre de Judith a connu de nombreuses modifications. Bien que la *Vulgate* constitue une référence commune à toutes les adaptations médiévales, le contenu textuel n'est jamais exactement le même d'une version à l'autre. Il nous paraît donc pertinent de comparer le Livre de Judith dans les deux remaniements présentés plus haut, afin d'en déterminer les variations¹⁰⁹. Cela permettra par la suite d'en saisir les répercussions sur l'interprétation de l'héroïne. Une telle enquête n'a jamais été menée, et nécessiterait d'être élargie à l'ensemble du texte sacré pour comprendre les filiations entre l'*Historia Scholastica* et la *Bible Historiale*. Cette étude de grande ampleur ne peut être entreprise ici ; nous nous contenterons de mettre en parallèle le Livre de Judith dans les deux textes, en gardant un œil sur la version officielle de la *Vulgate*. Pour ce faire, nous allons nous concentrer sur deux passages emblématiques du récit : le moment où Judith se prépare à quitter Béthulie pour rejoindre le camp ennemi, et la décollation de Holopherne. Un tableau comparatif des deux portions de texte dans les trois versions est à retrouver en annexe de ce mémoire [Annexe 2].

Tout d'abord, le texte de l'*Historia Scholastica* est presque trois fois plus court que les deux autres. Il y a plusieurs raisons à cela. Premièrement, Pierre le Mangeur se concentre presque uniquement sur les faits et actions des personnages, exprimant une vision « historique » du récit, ce qui l'amène à en supprimer certaines portions. Deuxièmement, Guyart des Moulins étoffe son texte en ajoutant de nombreux détails extérieurs à ses sources, probablement issus de sa propre imagination comme nous le verrons par la suite. Enfin, dans les deux remaniements, les prières de Judith longuement développées dans la *Vulgate* sont drastiquement réduites. Ces passages sont même parfois réduits à

107 FOURNIÉ Éléonore, *L'iconographie de la Bible historique*, op. cit.

108 Cette préface a été retranscrite d'après le manuscrit 5057 de 1405 par Xavier-Laurent Salvador : SALVADOR Xavier-Laurent, *Vérités et écriture(s)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 154.

109 Pour cette étude comparative, nous travaillerons à partir de l'édition imprimée par Antoine Vérard entre 1498 et 1499 à Paris. D'après Éléonore Fournié, il aurait retranscrit le texte selon le modèle de la *Grande Bible Historiale complétée* : FOURNIÉ Éléonore, « Les éditions de la *Bible historique*. Présentation et catalogue raisonné d'éditions de la première moitié du XIV^e siècle », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 03.2, 2009.

une seule phrase. Par exemple dans la *Bible Historiale*, la prière de Judith dans son oratoire, qui précède son départ de Béthulie, est résumée en quelques mots : « Quant Judith eut laisse le aorer et le crier a nostre seigneur »¹¹⁰. Cette démarche traduit sans doute leur parti pris « historiciste » qui prête une moindre importance aux passages religieux.

Après cet épisode, viennent les préparatifs de Judith qui s'apprête à rejoindre Holopherne. Comestor ne s'attarde pas sur les détails de sa parure : elle se lave, s'oingt de myrrhe et met ses « vêtements de plaisir »¹¹¹. La version de la *Bible Historiale* est bien plus détaillée, et reprend presque tous les éléments descriptifs de la *Vulgate* : Judith ôte sa « hayre »¹¹², se lave, s'oingt, met de riches et beaux vêtements, des sandales et des bijoux. Cependant, l'auteur semble avoir ajouté des éléments issus de sa propre imagination, qui changent totalement la symbolique de ce passage. Il écrit que Judith « découvrit son chief et laissa ses cheveux aller par ses espauls et mist une riche couronne sur son chief »¹¹³, alors que dans la *Vulgate*, ses cheveux sont tressés et recouverts d'une coiffe¹¹⁴. Par ailleurs, la *Vulgate* et à la *Bible Historiale* précisent que Dieu renforce la beauté de Judith pour faciliter l'exécution de son plan, qui vise à séduire Holopherne¹¹⁵. Pour sa part, Comestor ne fait pas le lien entre la beauté de l'héroïne et sa mission divine, ce qui peut correspondre au fait que l'auteur ne veuille retenir que les éléments historiques du récit. Quelles qu'en soient les raisons, cela introduit à nouveau le doute sur les intentions de Judith, qui dans ce cas, semble bien se parer pour Holopherne, et non pour son Dieu tel que l'affirmait saint Ambroise de Milan.

Dans l'ensemble, Guyart des Moulins apporte plus de précisions que Pierre le Mangeur. Ce dernier semble avoir supprimé tous les détails qui n'étaient pas essentiels pour le déroulement du récit. Par exemple, la *Bible Historiale* insiste longuement sur le fait que les trois prêtres de Béthulie sont éblouis par la beauté de Judith et par le soutien que lui témoigne Dieu, alors que l'*Historia Scholastica* ne s'y attarde pas. Comestor se contente d'écrire : « Et les prêtres s'émerveillèrent de sa beauté, et prièrent pour elle »¹¹⁶.

110 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 699.

111 « Lavit se, et unxit myro optimo, et induit se vestibus jucunditatis suae », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, éd. Jacques-Paul Migne ; Garnier, Paris, 1855, t. 198, p. 1049-1644, p. 1477.

112 Il s'agit d'une chemise de crin portée dans un but de mortification.

113 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 700. Cet extrait se trouve dans l'édition imprimée par Antoine Vérard entre 1498 et 1499 à Paris, qui correspond à la *Grande Bible Historiale complétée*. Après vérification, il s'avère que la *Bible Historiale primitive* conçue entre 1292 et 1297 contient également la description de la chevelure et de la couronne. Il s'agit donc d'un ajout opéré par Guyart des Moulins lui-même.

114 « Discriminavit crinem capitis sui, et imposuit mitram super caput suum », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 486.

115 « Cui etiam Dominus contulit splendorem » : *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 486 ; « Et nostre seigneur luy creut sa beaulté si grandement que nulle si belle femme ne pavoit estre », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 699.

Intéressons nous à présent à un autre extrait du Livre de Judith, à partir du moment où Holopherne convie l'héroïne au banquet, jusqu'au moment où elle le décapite. Encore une fois, la *Bible Historiale* introduit des détails qui ne figurent ni dans la *Vulgate* ni dans l'*Historia Scholastica*. Alors que dans ces deux versions, Holopherne demande à Judith par le biais de son serviteur Vagao de consentir de son plein gré à accepter son invitation, Guyart des Moulins prête au général les mots suivants : « Va a celle femme hebrienne, et si luy dys de par moy que elle viengne a nuyt coucher avecques moi »¹¹⁷. À nouveau, le sens du texte en est complètement modifié. D'autres variations découlent de ces paroles de Holopherne : en voyant Judith, son coeur est « esmeu sur elle, et print a ardoir de la couvoytise de elle »¹¹⁸. Le désir sexuel de Holopherne est déjà clair à ce stade du texte, mais Guyart des Moulins l'affirme une nouvelle fois quelques phrases plus tard : « Holofernes alla coucher et fist Iudich amener en sa chambre pour coucher avec luy »¹¹⁹. D'ailleurs, nous avons vu que Nicolas de Lyre se montre tout aussi insistant sur les intentions sexuelles de Holopherne. Il est possible que l'exégète ait été influencé par la traduction de Guyart des Moulins, écrite quelques décennies avant sa période d'activité.

En revanche, dans l'*Historia Scholastica*, aucune dimension sexuelle n'est introduite. Le récit du festin est beaucoup plus bref, et Judith se retrouve presque directement devant le général endormi. Lors de cet épisode crucial, Guyart des Moulins précise que Judith « print Holofernes par les cheveux »¹²⁰, tel que le signifie la *Vulgate*¹²¹. En revanche, Pierre le Mangeur ne mentionne pas ce détail. Certains éléments sont communs à toutes les versions : Judith détache l'épée d'une colonne du lit, frappe deux fois le cou de Holopherne pour le décapiter, puis prend une tenture du lit (il s'agit d'un sac dans la *Vulgate*), et donne la tête à sa servante avant de quitter la chambre. Notons qu'à l'instar de saint Jérôme¹²², Guyart des Moulins précise que le tissu ramassé sur le lit sert à enrouler la tête coupée : « bailla le chief a son ancelle et luy commanda a mettre en l'echarpe »¹²³. Ce n'est pas le cas de Pierre le Mangeur : Judith donne la tête à la servante puis saisit le dais du lit de Holopherne, mais le lecteur ne sait pas dans quel but¹²⁴.

Quelques conclusions peuvent être tirées de cette rapide comparaison textuelle. Premièrement, Guyart des Moulins semble moins neutre que Pierre le Mangeur à de nombreux égards. Il n'hésite

116 « *Et admirati sunt sacerdotes pulchritudinem ejus, et oraverunt pro ea* », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, *op. cit.*, p. 1477.

117 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 701.

118 *Ibid*, p. 701.

119 *Ibid*, p. 701.

120 *Ibid*, p. 701.

121 « *Apprehendit comam capitis ejus* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 488.

122 « *Et post pusillum exivit, et tradidit caput Holofernis ancillae suae, et jussit ut mitteret illum in peram suam* » : *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 488.

123 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 701.

124 « *Et tradidit illum abrae suae, et tollens conopoeum egressa est* », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, *op. cit.*, p. 1478.

pas à modifier le texte de la *Vulgate* pour orienter l'interprétation des personnages par le lecteur. Par exemple, il dote Judith d'une chevelure lâchée sur ses épaules et d'une couronne, alors que l'*Historia Scholastica* ne commente pas son apparence. La couronne est un attribut surprenant, car il n'est aucunement justifié par le statut de Judith : elle n'est ni reine ni princesse, même si elle semble occuper une place importante dans sa cité¹²⁵. De plus, l'auteur de la *Bible Historiale* insiste à de nombreuses reprises sur la convoitise de Holopherne envers Judith, et sur son désir d'avoir des relations charnelles avec elle. Pire encore : il l'invite à son banquet précisément dans ce but.

Le texte de la *Bible Historiale* ne retranscrit donc pas fidèlement le texte de l'*Historia Scholastica* ; il reprend des éléments de la *Vulgate* pour l'adapter à la vision historiciste de Pierre le Mangeur, et rajoute certains détails pour servir une interprétation du récit qui lui est propre. Il est essentiel de prendre en compte l'émancipation de Guyart des Moulins par rapport à ses modèles pour étudier les images qui illustrent les manuscrits de la *Bible Historiale*. Nous verrons cependant qu'à leur tour, les enlumineurs s'écartent de leur texte de référence pour proposer une nouvelle perception des personnages à travers un langage non plus textuel, mais iconographique.

¹²⁵ La *Bible Historiale* affirme que « elle estoit la plus renomée de tout le pais », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 698.

Conclusion

L'exégèse consacrée au Livre de Judith s'est révélée particulièrement méliorative envers le personnage si ambiguë qu'est Judith. Bien que les péchés qu'elle commet constituent un problème de taille, les théologiens ont eu recours à de nombreuses manœuvres pour justifier ses actes de séduction, de mensonge et de meurtre (trois péchés de haute gravité). L'ensemble des auteurs étudiés ici use d'une idéalisation de Judith, indissociable de la diabolisation de Holopherne. Ce développement de l'exégèse doit être pris en compte pour étudier les différents remaniements et traductions du texte biblique. En effet, l'interprétation dominante du personnage par les théologiens a sans nul doute influencé les auteurs tels que Pierre le Mangeur au XII^e siècle et Guyart des Moulins à la fin du XIII^e siècle. À leur tour, ces derniers apportent des variations au Livre de Judith et contribuent à construire une nouvelle image du personnage.

Nous allons à présent étudier l'impact de cette tradition littéraire sur la traduction enluminée du livre biblique, au XIV^e siècle en France. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur le manuscrit qui contient le cycle de Judith le plus amplement enluminé du XIV^e siècle français : les *Histoires Tirées de l'Ancien Testament* de 1355. Ce premier état des lieux de l'exégèse du Livre de Judith sera alors nécessaire pour étudier le texte de ce manuscrit unique, et interpréter son exceptionnel cycle enluminé.

DEUXIÈME PARTIE :

Texte et image du cycle de Judith dans les
Histoires tirées de l'Ancien Testament (1355)

Introduction

La *Bible Historiale* de Guyart des Moulins a constitué l'un des terrains d'expression les plus prisés par les enlumineurs de la fin du Moyen-Âge, ce qui a donné lieu à une profusion sans précédent d'illustrations du cycle de Judith. En effet, à partir des années 1300, l'image enluminée sort du cadre de l'initiale ornée, et fonctionne comme un élément autonome, généralement placé en tête de chapitre¹²⁶. De ce fait, les enlumineurs ne se cantonnent plus aux initiales et peuvent produire davantage de miniatures, plus grandes et détaillées. Les premiers cycles de plusieurs images apparaissent dès les années 1310 dans les premières *Bibles Historiales* illustrées.

Cependant, dans la plupart des cas, la décapitation de Holopherne est le seul épisode enluminé, car en tant que moment-clé du récit, il peut figurer indépendamment des autres événements. Notre corpus d'enluminures tirées de manuscrits de la *Bible Historiale* du XIV^e siècle présente vingt-deux exemplaires sur trente-deux qui contiennent une unique illustration de la décollation, ce qui représente environ 70% de notre catalogue. Elle est souvent placée au début du Livre de Judith, et non en parallèle du passage du texte qui décrit cet épisode¹²⁷. Dans ces exemplaires, la décollation fonctionne comme un symbole, une synecdoque résumant l'entièreté du livre.

L'un des seuls exemples tirés de la production française du XIV^e siècle faisant exception est un manuscrit contenant une adaptation de la *Bible Historiale* de Guyart des Moulins. Il s'agit du manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, produit en 1355 à Saint-Quentin. Il est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote ms. Fr. 1753. Son cycle enluminé dédié à Judith est exceptionnel par son ampleur : il présente quatorze enluminures de différents épisodes du récit. Certaines images représentent des scènes très courantes dans les manuscrits enluminés, tandis que d'autres donnent à voir des scènes inédites. Par cette profusion d'enluminures, le Fr. 1753 se démarque des autres manuscrits français de la même époque. En effet, l'un des cycles les plus vastes se trouve dans la *Bible Historiale de Charles V*, conservée à la BnF sous la cote Ms. 5212 [cat. 20]. Il ne présente que huit enluminures, de taille bien plus modeste que celles du Fr. 1753. De plus, il est postérieur à notre manuscrit, car il a été réalisé entre 1362 et 1375. Les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* est donc probablement le premier manuscrit français à développer un cycle enluminé de Judith aussi ample. Il ne trouvera pas d'équivalent en France,

126 KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique [...], op. cit.*, p. 19.

127 Les manuscrits en question sont les suivants : [cat. 2] ; [cat. 4] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [cat. 9] ; [cat. 10] ; [cat. 11] ; [cat. 12] ; [cat. 13] ; [cat. 14] ; [cat. 15] ; [cat. 16] ; [cat. 19] ; [cat. 21] ; [cat. 22] ; [cat. 24] ; [cat. 25] ; [cat. 26] ; [cat. 27] ; [cat. 28] ; [cat. 29] ; [cat. 30].

même au XV^e siècle¹²⁸. Presque jamais étudié, il constitue alors un terrain particulièrement fertile pour comprendre la manière dont Judith a été perçue et interprétée en France au XIV^e siècle. C'est cet objet que nous allons tenter d'explorer dans cette partie, en menant une analyse comparative de son texte et de ses images.

128 Le manuscrit M. 394 de 1415 est le plus grand cycle du XV^e siècle français [ill. 45] ; [ill. 46]. Pourtant, il ne compte que sept enluminures, tout comme la *Bible Historiale de Charles V* quelques décennies plus tôt.

A. Les *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, entre tradition et originalité

a) *Étude comparative : le Fr. 1753, l'Historia Scholastica et la Bible Historiale*

Avant d'engager l'analyse iconographique du cycle de Judith dans le Fr. 1753, il est nécessaire de l'étudier d'un point de vue textuel. Aujourd'hui, le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* est identifié comme un remaniement de la *Bible Historiale* de Guyart des Moulins dans plusieurs bases de données en ligne¹²⁹. Pourtant, sa composition textuelle se distingue de tout autre remaniement, et il ne semble correspondre à aucune des versions de la *Bible Historiale* établies par Éléonore Fournié. Les origines de ce consensus semblent donc assez énigmatiques. De plus, l'unique étude dédiée au manuscrit met en doute cette affirmation. En 1912, l'historien allemand Hugo Loh a proposé une courte analyse des sources textuelles du manuscrit¹³⁰. Il remet notamment en question le fait qu'il soit considéré comme un remaniement de l'œuvre de Guyart des Moulins, mais ne cite pas les sources qui l'attestent. Plus de cent ans après cette étude, passée quelque peu inaperçue, le Fr. 1753 est toujours reconnu comme une adaptation de la *Bible Historiale*. La parenté entre les deux textes doit toutefois être questionnée, et nous proposons pour cela de livrer une étude comparative qui n'a encore jamais été réalisée à ce jour.

Pour commencer, il faut regarder ce que Hugo Loh a proposé. L'idée principale qui ressort de son analyse est le doute qu'il exprime quant à l'association du Fr. 1753 avec la *Bible Historiale*. Selon lui, il s'agit d'un texte indépendant qui prend appui sur une autre source : l'*Historia Scholastica* de Pierre le Mangeur. Il justifie cette hypothèse par plusieurs arguments. Premièrement, il explique que les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* reprennent la structure de l'*Historia Scholastica*, en excluant les Proverbes de Salomon, le Livre de Job et le deuxième livre des Maccabées. L'auteur du Fr. 1753 aurait pu supprimer le second livre des Maccabées en constatant que Pierre Le Mangeur ne le décrit que comme une répétition du premier¹³¹. Deuxièmement, la longueur des chapitres et à peu près la même dans la version latine et dans le manuscrit français. Il affirme alors que plusieurs traductions littérales du texte de Comestor peuvent être repérées dans le Fr. 1753, mais n'en donne aucun exemple.

129 La base de données Arlima consacre une fiche au manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, publiée en avril 2015. Son auteur Laurent Brun indique qu'il s'agit d'un remaniement de la *Bible Historiale*, mais il ne précise pas sa source (et n'indique aucune étude qui se réfère à ce manuscrit). La même information se retrouve sur la fiche dédiée à la *Bible Historiale* : le Fr. 1753 figure dans la liste de ses remaniements.

130 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*

131 « *Socundus liber Machabaeorum non est historiae prosecutio, sed prosecutae recapitulatio* », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, *op. cit.*, p. 1521.

À partir de ces réflexions, Hugo Loh avance que le Fr. 1753 pourrait être une copie d'un original perdu des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*. Il suppose même que cet original pourrait avoir été écrit avant la rédaction de la *Bible Historiale* entre 1292 et 1297. En revanche, si le Fr. 1753 est bien l'original, il reconnaît que son auteur connaissait nécessairement la *Bible Historiale*, puisqu'elle était déjà très diffusée en 1355, et provenait de la même région (le Nord de la France)¹³². Malgré ce lien entre les deux textes, l'historien allemand considère que l'auteur du Fr. 1753 a fait le choix de recentrer principalement son œuvre autour de l'*Historia Scholastica*. Les éventuelles similitudes avec la traduction de Guyart des Moulins s'expliquent alors par le fait qu'elle s'appuie également sur l'œuvre de Pierre le Mangeur. Bien que ce qu'il affirme ne soit pas dénué d'intérêt, ses arguments restent assez périphériques au texte en lui-même. Il ne s'appuie à aucun moment sur les spécificités de ce texte unique, et ne place pas son contenu en comparaison avec les textes de référence qu'il cite : la *Bible Historiale* et l'*Historia Scholastica*. Cette lacune minimise grandement le poids de son argumentation. De plus, cette hypothèse développée en 1912 n'a eu aucune répercussion et n'a pas fait l'objet d'une validation par des chercheurs postérieurs.

Pour préciser les sources des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, nous avons mené une enquête comparative sur une portion du Livre de Judith, en croisant le texte du Fr. 1753, de la *Bible Historiale* et de l'*Historia Scholastica*, afin de déterminer les liens et les écarts entre ces trois versions¹³³. Nous nous référerons également à la version de saint Jérôme, comme source commune aux trois remaniements. Pour mener à bien cette étude, nous sélectionnons les mêmes passages du Livre de Judith analysés précédemment : les préparatifs au départ de Béthulie et la décollation de Holopherne. S'y ajoutera l'épisode du bain de Judith, particulièrement révélateur des filiations entre les textes. Les extraits des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* sont disponibles en annexe dans le tableau comparatif cité plus haut [Annexe 2]. L'ensemble du Livre de Judith de ce manuscrit est également ajouté en annexe [Annexe 1].

132 Le retentissement de la *Bible Historiale* était d'autant plus important dans la région où elle a été créée, notamment dans les cercles ecclésiastiques où l'ouvrage devait fortement circuler. Hugo Loh souligne que la profusion d'entreprises de traduction telles que celle de Guyart des Moulins s'est relevée caractéristique de ce territoire à partir du XIII^e siècle : *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 14. Pierre-Maurice Bogaert développe la même idée dans les années 1990 : BOGAERT Pierre-Maurice, *Les Bibles en français [...]*, *op. cit.*, p. 260.

133 Ces trois remaniements proposent une nouvelle vision de l'histoire sainte en se concentrant essentiellement sur son contenu historique. Cette approche historique est caractéristique de la région septentrionale : les copieurs et enlumineurs du Nord sont très fidèles au texte original dans sa version « primitive ». En revanche, les manuscrits produits dans la sphère parisienne favorisent plutôt une approche moralisante. Ils contiennent des miniatures presque standardisées, peu attentives aux spécificités du texte de la *Bible Historiale* : KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique [...]*, *op. cit.*, p. 23-24.

À première vue, le texte du Fr. 1753 semble davantage se rattacher à celui de l'*Historia Scholastica* par sa taille réduite, comparé à la *Bible Historiale*. Cela s'explique par le fait que ces deux versions favorisent l'action et les éléments essentiels du récit, et suppriment les passages descriptifs ou purement religieux. Par exemple, la *Bible Historiale* reprend de la *Vulgate* le fait que Dieu accentue la beauté (vertueuse) de Judith pour l'aider dans la mission qu'il lui a confié¹³⁴. En revanche, ni le Fr. 1753 ni l'*Historia Scholastica* ne font allusion à ce passage. Dans l'ensemble, les remaniements réduisent les longues prières et passages à portée religieuse de la *Vulgate*. Ce procédé est bien plus développé dans le Fr. 1753 et l'*Historia Scholastica* que dans la *Bible Historiale*. Ce constat se vérifie à travers la prière des prêtres de Béthulie, au moment où Judith quitte la cité : dans la *Bible Historiale*, elle s'étend sur deux phrases¹³⁵, alors que les deux autres versions la résument à « et ils prièrent pour elle »¹³⁶. La démarche de condensation du texte est encore plus marquée dans le Fr. 1753, comme le montre la description des provisions emmenées par la servante. La *Vulgate* et l'*Historia Scholastica* proposent la même liste : vin, huile, polenta, bardanes, pain et fromage¹³⁷. La *Bible Historiale* réduit le tout par « pain et fromaige et vin et hyulle »¹³⁸, et de son côté, le Fr. 1753 résume tout cela par la simple mention de « viandes et buvrage »¹³⁹. L'auteur anonyme ne semble pas intéressé par ce genre de détail : il se concentre davantage sur l'action du récit.

Les énumérations telles que celle des provisions peuvent être révélatrices du lien qu'entretiennent les textes entre eux. Regardons donc de plus près la description de la tenue de Judith, lorsqu'elle se rend dans le camp de Holopherne. Il semble que le Fr. 1753 se rapproche davantage de la version de Pierre le Mangeur que de la *Bible Historiale*. En effet, la liste de ses ornements est bien plus brève dans l'*Historia Scholastica* et dans le Fr. 1753 : Judith s'enduit seulement de myrrhe et met de beaux vêtements¹⁴⁰. La description s'arrête ici, alors que Guyart des Moulins donne de nombreux détails supplémentaires : ses cheveux sont détachés, elle porte une couronne sur la tête, des sandales aux pieds etc. L'un de ces détails est repris par l'auteur du Fr. 1753 : il s'agit du fait que Judith

134 « Et nostre seigneur luy creut sa beaulté si grandement que nulle si belle femme ne pouvoit estre, car ses decevemens ne venoient mye de luxure, mais de Dieu ». DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 699.

135 « Le dieu de nos pères te doit grace et par la vertu vueil confermer le conseil de ton cueur si que hierusalem soit par toy glorifiée, et ton nom soit escript au nombre des saints. Et tout respondirent d'une voix, ainsi soit il », *Ibid*, p. 699.

136 « et il prierent pour li », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 150 ; « et oraverunt pro ea », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, op. cit., p. 1477.

137 « vini, et vas olei, et polentam, et lapaces, id est cibum oleribus confectum, et panes et caseum », *Ibid*, p. 1477 ; « vini, et vas olei, et polentam, et palathas, et panes, et caseum », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 482.

138 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 699.

139 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 150.

140 « s'oingt de tresbon mirre et apres se vesti et para de precieus et nobles, vestures », *Ibid*, p. 150 ; « unxit myro optimo, et induit se vestibus jucunditatis suae », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, op. cit., p. 1477.

quitte ses vêtements de veuve avant de se parer¹⁴¹. Toutefois, cela n'indique pas que l'auteur anonyme a repris cet élément du texte de la *Bible Historiale*, car la *Vulgate* apporte aussi cette précision¹⁴².

L'un des arguments majeurs en faveur de l'hypothèse de Hugo Loh est le fait que de nombreuses phrases sont construites exactement de la même façon dans l'*Historia Scholastica* et le Fr. 1753, supposant une traduction littérale de l'un vers l'autre. Cet argument se vérifie dans l'épisode du bain. Le texte est équivalent dans les deux versions : Judith demande de sortir chaque nuit pour adorer son dieu, puis sort chaque soir hors du camp pour se « baptiser dans l'eau » et prier¹⁴³. La présence du mot « baptister » dans les deux versions est particulièrement importante ici. Ce terme apparaît dans la *Vulgate*¹⁴⁴, mais pas dans la *Bible Historiale* : il y est juste précisé que Judith prie son Dieu, mais il n'est pas fait mention d'une source d'eau¹⁴⁵. Si l'auteur du Fr. 1753 avait pris fidèlement modèle sur la *Bible Historiale*, il n'aurait pas introduit le terme « baptiser » : il est donc certain qu'il a puisé à d'autres sources, probablement l'*Historia Scholastica*.

Terminons cette rapide comparaison intertextuelle par l'analyse de l'épisode crucial du Livre de Judith : la décollation de Holopherne. Ce passage est sans doute celui où apparaît le plus clairement la parenté entre les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* et l'*Historia Scholastica*. La construction de la phrase où se déroule la décollation est identique. L'auteur du Fr. 1753 semble avoir traduit de manière littérale la formule latine de Pierre le Mangeur : « *et oravit cum lacrymis, dicens: Confirma me, Domine Deus Israel, et respice in hac hora ad opera manuum mearum. Et solvit pugionem de columna quae erat ad caput lecti, et percutiens bis cervicem abscidit caput ejus, et tradidit illum abrae suae* »¹⁴⁶. La version française du Fr. 1753 y correspond en tout point : « Et Judich aoura en plourant et dist : Sires d'Ysrael, conferme me et rewarde en cheste eure as euvres de mes mains ! Puis sacka une espee qui pendoit a une coulombe deseure le kavech et l'en feri II. caus un col et li le

141 « Osta sa hayre et ses vestures de tristesse », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 699 ; « ele despoulla sen abit de veevete », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 150.

142 « *Exuit se vestimentis viduitatis suae* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 482.

143 « *Petiitque sibi dari copiam egrediendi foras nocte ad adorandum Deum suum, et ita per triduum noctibus exibat, et baptizabat se in aquis, et orabat Deum Israel* », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, op. cit., p. 1477 ; « Ele demanda congie d'ysir cascune nuit hors de l'ost pour aorer sen Diu; il li donna. Par .III. nuis cascune nuit yssoit hors de l'ost et se baptisoit es yaves et aoroit Diu d'Ysrael », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 150.

144 « *Baptizabat se in fonte aquae* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 482.

145 « Et elle sen yssoit par nuyt en la vallee de Bethulye et aoroit a nostre seigneur en grant effusion de larmes et lui prioit qu'il adressast la voye a la delivrance de son peuple », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 700.

146 PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, p. 1478.

kief et le bailla a se baissiele »¹⁴⁷. Évidemment, le texte de Guyart des Moulins est également très proche car il s'agit du passage le plus important du récit. Cependant, il ajoute plusieurs détails de la *Vulgate* que ni Pierre le Mangeur, ni l'anonyme de Saint-Quentin n'ont précisé. Par exemple, il indique que Judith prend les cheveux de Holopherne avant de lui trancher la gorge ; et que le tissu qu'elle remet à sa servante est destiné à transporter la tête coupée¹⁴⁸.

Finalement, l'une des seules libertés que se permet l'auteur des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, est de décrire précisément l'apparence du réceptacle de la tête de Holopherne, que l'on retrouve dans toutes les versions sous différentes formes : un sac dans la *Vulgate*, une « riche couverture » et « écharpe » dans la *Bible Historiale* et un dais dans l'*Historia Scholastica*¹⁴⁹. Le Fr. 1753 décrit un « chinchelier qui estoit deseure le lit qui estoit fais de soie et de poupre »¹⁵⁰. La matière du tissu et le fait que Judith l'ait pris sur le lit de Holopherne semblent provenir de l'imagination de l'auteur car aucune autre source ne mentionne cela.

Au terme de cette analyse comparative, il paraît très probable que l'auteur anonyme du Fr. 1753 se soit basé sur l'*Historia Scolastica*, et non sur la *Bible Historiale*. Il s'agit d'une hypothèse lancée par Hugo Loh au début du XX^e siècle, mais jamais réellement argumentée et démontrée. À travers cette courte étude, menée sur une portion restreinte du texte, nous ne pouvons que confirmer la forte parenté entre les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* et le texte de Pierre le Mangeur. Les phrases qui semblent être traduites mot pour mot depuis le texte latin orientent clairement en faveur de cette thèse. Toutefois, même s'il constitue sans doute sa source principale, l'auteur de 1350 n'a pas repris l'ensemble du texte de Pierre le Mangeur. Il introduit dans sa traduction quelques éléments extérieurs provenant de la *Vulgate* et de la *Bible Historiale*. Le texte présente également des variations textuelles qui semblent inédites et apportent un regard nouveau sur le récit et ses personnages.

Il faut néanmoins rester prudent : il ne s'agit que d'une enquête réalisée sur un court passage du texte. Nous ne devons pas tirer de conclusions trop hâtives à partir de cette rapide étude. Pour déterminer si les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* prennent modèle sur l'*Historia Scholastica* plutôt que sur la *Bible Historiale*, il faudrait mener des recherches bien plus approfondies que celle que nous proposons ici.

147 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 152.

148 « Print Holofernes par les cheveux » ; « et bailla le chief a son ancelle et luy commanda a mettre en l'écharpe », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 701.

149 « Peram », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 488 ; DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 701 ; « et tollens conopoeum », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, p. 1478.

150 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 152.

b) *Composition du manuscrit*

Après avoir défini la place des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* dans la tradition littéraire de traduction et de remaniement de la Bible, qui caractérise les XIII^e et XIV^e siècle, il est temps de nous intéresser à sa composition. Le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* est une copie unique de ce texte¹⁵¹. Il est communément daté de 1350, même si cette datation peut être précisée grâce à un colophon inscrit au folio 106v : « Vermendois, liquels livres fu fais et fines, en l'an de grace M CCC et L V mois de juing »¹⁵². En prenant en compte ce colophon, nous pouvons considérer que ce manuscrit a été achevé au mois de juin de l'année 1355. Il a été rédigé par un auteur inconnu, sur lequel il n'existe pas de documentation. Son lieu de création est situé dans le Vermandois, une région faisant partie de l'aire linguistique picarde, et plus précisément dans la ville de Saint-Quentin qui en est la ville principale¹⁵³. Il est intéressant de noter que cette zone géographique a également vu naître la *Bible Historiale*. Nous ne savons pas si le Fr. 1753 a également été réalisé dans un milieu ecclésiastique, bien que cela soit l'hypothèse la plus cohérente. En effet, les entreprises médiévales de traduction du texte biblique en langue vernaculaire sont souvent menées par des membres du clergé, qui utilisent quotidiennement le français et le latin.

Le Fr. 1753 se présente comme un livre d'images, qui semble mettre autant, voire davantage, l'accent sur les miniatures plutôt que sur le texte. Le manuscrit mesure 218 sur 153 millimètres, et se compose de 160 feuilles de parchemin, dont 24 sont vierges. Il ne contient pas moins de 540 enluminures, et les initiales sont ornées au début de chaque chapitre. Tous les chapitres de l'ouvrage sont illustrés de dessins exécutés sur vélin et rehaussés de lavis, dont les couleurs prédominantes sont le vert, le jaune et le rouge. Il s'agit d'un exemplaire assez exceptionnel, car l'ampleur du contenu illustré est rarement aussi considérable.

Comme le titre l'indique, le manuscrit inclut uniquement les livres vétér testamentaires. Son contenu se divise en plusieurs livres, et chacun de ces livres se divise en chapitres. Il contient les livres suivants : la Genèse, l'Exode, le Lévitique, les Nombres, le Deutéronome, le livre de Josué, le

151 Le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* de 1355 aurait pu s'appuyer sur des exemplaires antérieurs aujourd'hui perdus, et donner lieu à des copies qui n'ont pas été conservées. Compte tenu de la très faible production scientifique dédiée à l'étude de ce manuscrit, nous ne sommes aujourd'hui pas en mesure de déterminer précisément s'il s'agit d'un ouvrage unique et non reproduit, depuis l'époque de sa création jusqu'à nos jours.

152 François Avril, conservateur au département des manuscrits de la BnF jusqu'en 2003, avait relevé cette inscription dans la fiche NAF 28635 (4), classée dans le Fichier Avril (constitué entre 1968 et les années 1990). Cette note n'avait cependant pas donné lieu à une modification de la datation du manuscrit dans les bases de données où il est recensé (Arlima et Archives et Manuscrits).

153 Il est difficile de localiser précisément la réalisation du manuscrit. Toutefois, des recherches attestent de l'existence d'un scriptorium dans la collégiale de la Basilique de Saint-Quentin, le plus important de la ville au Moyen Âge : HÉLIOT Pierre, *La Basilique de Saint-Quentin et l'architecture du Moyen âge*, Paris, Picard, 1967, p. 81.

livre des Juges, les deux livres des Rois et les Paralipomènes, le livre de Jérémie, de Tobie, de Daniel, d'Ezechiel, d'Esdras, de Judith, de Néhémie, d'Esther, puis les Maccabées. Les Proverbes de Salomon, le Livre de Job et le deuxième Livre des Maccabées, généralement inclus dans les autres remaniements bibliques, sont ici totalement omis. Le manuscrit des *Histoires Tirées de l'Ancien Testament* semble donc incomplet, d'autant plus qu'il présente plusieurs feuillets vierges. Le fait que l'on y trouve seulement l'Ancien Testament, et non le Nouveau, pourrait indiquer que l'ouvrage n'est pas achevé. Toutefois, l'inscription « Chi fine li premiers livre des Machabens et nost livres aussy » figurant à la fin du manuscrit démontre le contraire¹⁵⁴. L'apparente incomplétude du texte n'en est donc pas une. En outre, rien ne semble indiquer d'un deuxième tome dédié au Nouveau Testament ait existé.

Penchons nous à présent sur l'organisation du texte et des enluminures. En observant la mise en page, les miniatures semblent avoir été réalisées en amont de l'écriture du texte dans les deux premiers tiers du manuscrit. En effet, le texte paraît s'adapter à la place que l'image occupe sur la page, comme si l'agencement des deux éléments avait été pensé pour laisser une place importante à l'illustration. La taille des images représente environ la moitié du feuillet, l'autre moitié étant occupée par le texte. La proportion entre les deux est toujours la même, ou presque : la longueur du texte est équivalente pour chaque chapitre, et le format de l'image en est par conséquent inchangé d'un feuillet à l'autre. Dans l'ensemble du manuscrit, les noms des personnages principaux de chaque épisode sont indiqués près des figures correspondantes. Certaines de ces inscriptions sont divisées par manque d'espace sur le feuillet. C'est notamment le cas au folio 129r, où le nom de Judith est scindé de part et d'autre de sa tête [**cat. 11**]. Il s'agit d'une pratique courante qui n'indique pas que les enluminures aient été exécutées avant l'écriture du texte.

En revanche, certaines parties du texte ont été écrites dans les marges, car la taille de l'image ne permettait pas d'insérer la totalité du chapitre dans la demi-page prévue à cet effet. De cette manière, la fin du chapitre trois est relayée dans les marges du folio 127r, pour laisser place à la représentation d'Achior lié à l'arbre [**cat. 1c**]. L'adaptation du texte en fonction de l'image se retrouve sur de nombreux feuillets du manuscrit. Par endroits, le texte est coupé par une épée levée¹⁵⁵ ou par la tête d'un personnage¹⁵⁶. À la fin du manuscrit, au contraire, le texte ne déborde plus dans les marges et n'est pas perturbé par les illustrations. Les directives de mise en page semblent donc différentes entre le début et la fin de la campagne d'illustration du Fr. 1753.

154 Cette citation apparaît au folio 156v du manuscrit, à la fin du chapitre XV du premier livre des Maccabées.

155 Dans la miniature de l'exécution des rois madianites par Gédéon : ms. 1753, fol. 65r.

156 Dans la miniature où la fille de Jephthé va à l'encontre de son père à son retour de bataille : ms. 1753, fol. 66v.

Il est difficile de préciser la genèse du manuscrit, car aucune information sur ses étapes de création n'est aujourd'hui connue. Toutefois, il apparaît clairement que l'écriture et l'illustration n'ont pas été réalisées simultanément. En effet, dans les sphères de production les plus développées, chaque étape de création d'un manuscrit était répartie par corps de métiers distincts¹⁵⁷. Même si le Fr. 1753 ne provient pas d'un célèbre atelier du nord comme celui de Saint-Omer¹⁵⁸, le foyer septentrional était tout de même bien établi au milieu du XIV^e siècle.

Plusieurs copistes se distinguent tout au long du manuscrit. Nous avons relevé au moins trois mains différentes, mais il serait nécessaire d'étudier plus spécifiquement le manuscrit d'un point de vue littéraire pour déterminer le nombre exact de copistes. De même, son illustration a été prise en charge par plusieurs enlumineurs, sans doute dirigés par un maître d'atelier. Ce dernier semble avoir illustré les premiers livres de l'Ancien Testament, notamment la Genèse, qui présente la plus haute qualité d'exécution. Ses élèves se sont chargés des livres suivants, en imitant le style du maître. Pour certains éléments iconographiques, les enlumineurs utilisent des modèles interchangeables qu'ils reproduisent à l'identique dans plusieurs images. Par exemple, les villes sont toutes figurées de la même manière, avec une muraille au premier plan et une tour de chaque côté¹⁵⁹.

Les images du Livre de Judith font partie des enluminures de moins bonne qualité. La main qui a réalisé ce cycle n'était pas celle d'un grand artiste : le style y est relativement simple, avec des détails peu précis et un traitement de l'espace assez sommaire¹⁶⁰. De plus, les personnages sont très peu individualisés : les traits du visage et la forme des corps sont semblables d'une figure à une autre, qu'elle soit féminine ou masculine. Le travail des volumes est rudimentaire, les personnages paraissent figés, statiques. Seuls les costumes et coiffures, variables en fonction du statut social et du sexe, permettent de distinguer les figures les unes des autres. En outre, la palette de pigments est plus restreinte : le pigment bleu, le plus coûteux, est absent de cette portion du manuscrit.

Cet écart de qualité par rapport aux autres livres signifie-t-il que le Livre de Judith était de moindre importance aux yeux du maître d'atelier ? Pour répondre à cette interrogation, il faudrait analyser en

157 HAMEL Christopher Francis Rivers (de), *Une histoire des manuscrits enluminés*, Paris, Phaidon, 2001, p. 116.

158 La production de manuscrits de luxe était particulièrement foisonnante dans la scriptorium de Saint-Bertin à Saint-Omer. De riches mécènes du nord de la France faisaient appel à des enlumineurs très renommés (mais restés anonymes) actifs dans ce scriptorium : STONES Alison, « La production de manuscrits littéraires aux environs de 1300 : les mécènes et les liens stylistiques entre leurs peintres entre Cambrai et Saint-Omer » dans BELLON-MÉGUELLE Hélène, COLLET Olivier [et. al] (dir.), *La moisson des lettres : l'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 81.

159 Les cités de Béthulie [cat. 1d] ; [cat. 1j], Sodome (fol. 10r), Sichem (fol. 19v), Jéricho (fol. 55v), Samarie (fol. 103v) et bien d'autres suivent toutes ce modèle.

160 En revanche, des tentatives de perspective peuvent être relevées dans plusieurs feuillets : les folios 105v et 131r donnent à voir des architectures à la perspective maladroite, mais assez avant-gardiste pour le XIV^e siècle français.

détail les différentes mains qui ont travaillé sur l'illustration du Fr. 1753 ; une enquête que nous ne pouvons mener ici.

Malgré tout, la production des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* paraît quelque peu marginale. En effet, les ateliers du nord ne bénéficient pas encore d'une documentation suffisante au XIV^e siècle : les copistes et enlumineurs ne sont presque jamais identifiés. Les mécènes sont parfois mentionnés dans les commandes passées à Saint-Omer, mais ce n'est pas le cas pour le scriptorium de Saint-Quentin, plus modeste¹⁶¹. De plus, nous n'avons identifié aucun autre manuscrit illustré par cet atelier. À nouveau, des recherches complémentaires permettraient de déterminer si le Fr. 1753 constitue l'unique œuvre de ce groupe d'enlumineurs.

c) *Contenu du Livre de Judith*

Intéressons nous plus spécifiquement à la structure du Livre de Judith. Il est composé de seulement quatorze chapitres, et non seize comme dans la version de saint Jérôme. Les quatre premiers relatant le règne de Nabuchodonosor ont été abrégés et condensés en deux chapitres. Par conséquent, le cycle est illustré de quatorze enluminures correspondantes. Parmi elles figurent les épisodes incontournables du récit qui ont déjà fait l'objet d'une illustration auparavant : l'envoi en guerre de Holopherne par Nabuchodonosor [**cat. 1a**] ; Judith sortant de Béthulie accompagnée de sa servante [**cat. 1f**] ; Judith menée devant le général assyrien [**cat. 1g**] ; la décollation de Holopherne [**cat. 1j**] puis l'exposition de sa tête sur les remparts de Béthulie [**cat. 1l**]. D'autre part, certaines scènes du Fr. 1753 sont inédites dans l'histoire de l'enluminure française. La présence de telles représentations s'explique par la construction du manuscrit. Si tous les chapitres sont illustrés, cela implique que certains passages habituellement mis de côté doivent nécessairement être traduits en image. Il faut toutefois souligner que chaque image est le fruit de choix opérés par l'enlumineur, qui a opté pour la figuration des éléments qui lui paraissent les plus importants du chapitre.

La première enluminure inédite est celle d'Achior lié à un arbre par les Assyriens [**cat. 1c**]. Vient ensuite la scène où Achior, renvoyé par Holopherne, informe Ozias, l'un des chefs de Béthulie, du siège que les Assyriens s'appêtent à engager contre la cité [**cat. 1d**]. Pour finir, la dernière enluminure du cycle est également sans précédent : il s'agit de Judith recevant la visite de Ioakim à Jérusalem [**cat. 1n**]¹⁶². De son côté, le bain de Judith accompagnée de sa servante ne semble pas

161 *Ibid*, p. 83. En outre, les commanditaires ou destinataires des manuscrits de la capitale sont plus facilement identifiables car il s'agit souvent de personnalités éminentes et fortunées, faisant parfois partie de la royauté. Dans notre catalogue, les possesseurs royaux récurrents sont : Charles V (1338-1380) ; Jean II le Bon (1319-1364) ; Charles VI (1368-1422) ; et le duc Jean de Berry (1340-1416).

162 La seule représentation postérieure de cet épisode figure dans la *Bible d'Utrecht* des années 1430.

avoir trouvé d'équivalent dans les siècles suivants [cat. 1h]. Il en existe cependant des représentations similaires, produites antérieurement sur des supports différents ou dans des aires géographiques externes au royaume de France. Dans la sphère artistique française, la seule représentation de la scène du bain se trouve sur un vitrail de la Sainte-Chapelle de Paris, produit entre 1243 et 1248 [ill. 10]. Dans un article dédié à ce cycle parisien, Aline Héritier constate que cet épisode a été figuré quelques décennies plus tôt dans un *Psautier Latin* produit à Oxford au début du XIII^e siècle [ill. 8]¹⁶³. Le bain de Judith appartient donc à la catégorie des images rares, et le Fr. 1753 semble être le premier manuscrit français à en proposer une illustration.

Hormis la scène du bain, ces enluminures ne peuvent pas s'appuyer sur des représentations antérieures. Elles peuvent alors nous informer sur la fortune du manuscrit, dont les illustrations inédites ont pu servir de modèle pour les enlumineurs des décennies suivantes. Dans la suite de notre étude, il sera nécessaire de situer ce manuscrit dans la tradition iconographique. Pour ce faire, nous examinerons la reprise d'éléments développés antérieurement, ainsi que les éventuels échos que les innovations du Fr. 1753 ont suscité dans les œuvres postérieures.

Il est à présent temps de mettre en lien le contenu textuel et le contenu iconographique. La mise en regard du texte et des images doit prendre en compte le manuscrit en tant qu'objet éditorial. Ni le texte, ni les enluminures ne peuvent être étudiés de manière isolée, car les deux se répondent, se complètent et parfois se contredisent. L'image précise le texte au même titre que le texte éclaire notre compréhension de l'image¹⁶⁴. Ces deux éléments distincts et pourtant étroitement liés n'usent pas du même langage, et ne délivrent pas nécessairement un discours similaire sur un même épisode. Il est donc nécessaire d'avoir un œil sur le texte lorsque l'on étudie une enluminure.

Sur les feuillets du Fr. 1753, l'image occupe une place aussi importante que le texte. Mais qu'en est-il de la fidélité des enlumineurs par rapport au texte qu'ils illustrent ? À quel degré se réfèrent-ils à ce que dit le texte ? Et où se situent-ils dans la tradition artistique de leur époque ? Par sa configuration, le Fr. 1753 suppose une forte concordance entre le texte et les images. Pourtant, l'auteur se montre relativement muet à propos de plusieurs éléments qui nécessitent une mise en image, comme les costumes des personnages ou le décor des scènes. Les enlumineurs doivent dès lors opérer des choix personnels pour les représenter. Ces données iconographiques relèvent de la liberté des illustrateurs, et constituent des indices de l'interprétation qu'ils proposent du récit.

163 HÉRITIER Aline, « La Bible du roi : le vitrail de Judith de la Sainte-Chapelle de Paris et les Bibles moralisées », *Cahiers archéologiques*, 2009, n° 52, p. 99-108

164 Cette idée d'indissociabilité entre l'image et le texte dans les manuscrits médiévaux a été particulièrement développée durant le colloque *Quand l'image relit les textes* de 2011 : HÉRICHE-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit les textes* [actes de colloque international, Paris, Centre d'études du Moyen Âge de la Sorbonne nouvelle, 15-16 mars 2011], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013

Regardons dans un premier temps ce que l'enlumineur du Livre de Judith retient du texte. Quelques rares attributs et éléments de costume des personnages sont précisés dans le texte et illustrés dans les images, ce qui permet au lecteur d'identifier facilement les différentes figures. Par exemple, dans la troisième enluminure représentant Achior lié à un arbre, les soldats venus de Béthulie sont reconnaissables car ils sont décrits comme des « arbalestiers » dans le texte¹⁶⁵. L'enlumineur a en effet pris le soin de doter chacun des quatre soldats d'une arbalète portée par dessus leur épaule, et d'une petite sacoche remplie de flèches accrochée à leur ceinture [cat. 1c]. Le terme « arbalestier » ne figure ni dans la *Vulgate* ni dans l'*Historia Scholastica*, mais il est présent dans le texte de la *Bible Historiale*¹⁶⁶. Cette observation tend à démontrer une nouvelle fois que l'auteur du Fr. 1753 connaissait l'œuvre de Guyart des Moulins, beaucoup plus riche en description de costumes, et en a introduit quelques détails dans son texte.

Notons par ailleurs que la représentation d'arbalètes est peu fréquente dans l'ensemble du manuscrit. Dans les nombreuses figurations de guerriers et de combats, on trouve couramment des armures, côtes de maille, haches, lances, épées et boucliers. Les arbalètes semblent réservées aux scènes de siège et d'attaque de cités. En effet, elles se trouvent seulement sur les enluminures de la prise de Dabir par Caleb (fol. 60r), de la prise de Sichem par Abimélèch (fol. 65v) et du siège de Rabba par David (fol. 85v), à la fois dans les mains des attaquants et des assiégés. Deux raisons à la présence d'arbalètes sur cette enluminure d'Achior lié à l'arbre se distinguent alors. La raison la plus plausible est le fait que l'enlumineur ait simplement illustré fidèlement le texte. D'autre part, il peut également avoir représenté des arbalètes comme code visuel pour suggérer l'état assiégé de Béthulie, car il n'a pas dédié de miniature au siège de la cité. D'ailleurs, lors de la mise en déroute des païens par les juifs [cat. 1m], les arbalètes ont disparu. Est-ce parce que le terme « arbalestier » ne figure pas dans le chapitre correspondant, ou parce qu'il ne s'agit plus d'un siège à proprement parler ? Les deux possibilités peuvent coexister.

La représentation de cette arme est très peu fréquente dans les cycles enluminés du Livre de Judith, et le Fr. 1753 semble être le premier manuscrit à l'introduire. À fin du XIV^e siècle, la *Bible Historiale* Fr. 159 réalisée à Paris figure également des arbalétriers, mais sur un autre épisode : le siège de Béthulie par les Assyriens [cat. 31a]. L'arbalète aurait pu être représentée pour se référer au texte biblique. Cependant, le terme « arbalestrier » apparaît seulement au chapitre d'Achior lié à l'arbre, et non dans celui du siège de la cité. Ici encore, il semble donc que ce motif soit employé comme un code iconographique pour signifier l'état de siège de Béthulie. La première enluminure à reprendre la scène d'Achior prisonnier se trouve dans le manuscrit M. 394 de la Pierpont Morgan

165 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 149.

166 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 696.

Library, réalisé en 1415 [ill. 45]. Les soldats de Béthulie sont à nouveau munis d'une arbalète portée par dessus l'épaule. Il n'est pas impossible que l'enlumineur du M. 394 ait intégré des éléments de composition du Fr. 1753, car il s'agit du seul manuscrit représentant cette scène¹⁶⁷. Cela paraît toutefois peu probable, et l'arbalète est sans doute figurée pour se référer au texte et suggérer le siège de la cité, qui n'est pas non plus illustré dans ce cycle.

Le cas des arbalétriers montre que l'enlumineur du cycle de Judith s'attache à respecter son texte de référence. Il n'en consiste pas le seul exemple. L'attention de l'enlumineur aux moindres détails du texte se manifeste particulièrement dans la scène de la décollation. Tout comme la *Vulgate*, l'*Historia Scholastica* et la *Bible Historiale*¹⁶⁸, le Fr. 1753 précise que Judith s'y prend à deux fois pour décapiter Holopherne : « l'en feri II. caus un col et li coupa le kief »¹⁶⁹. Dans l'enluminure correspondante, l'héroïne est figurée au moment où elle porte le deuxième coup à Holopherne, l'épée brandie au dessus de sa tête, prête à lui administrer le coup fatal [cat. 1j]. Le cou de Holopherne a donc déjà été blessé une première fois, comme cela est figuré par une entaille sanglante au niveau de sa nuque. Aucune enluminure française antérieure à 1355 n'illustre le moment intermédiaire entre le premier et le deuxième coup que Judith inflige à Holopherne, et les images postérieures qui le figurent sont très rares¹⁷⁰.

En revanche, les décapitations sont très courantes dans l'Ancien Testament, et les enlumineurs du Fr. 1753 figurent souvent la victime avec une entaille au niveau du cou, indiquant qu'il a déjà été frappé par son bourreau. C'est par exemple le cas dans la scène de mise à mort de Calmana par Gédéon au folio 65r [ill. 30]. Ce dernier tient sa victime par les cheveux et lève son épée pour infliger le coup fatal à Calmana. La même configuration se retrouve au folio 82v lorsque Banaa décapite Ysboseth, ainsi qu'au folio 86r lorsqu'un soldat de Absalon exécute Amnon. Pourtant, dans aucun de ces épisodes le texte ne précise que le bourreau s'y prend à deux fois pour occire sa victime. La temporalité particulière de la décollation de Holopherne peut effectivement être une preuve de fidélité au texte, mais peut aussi être un modèle que les enlumineurs du Fr. 1753 appliquent à toutes les scènes de décapitation. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une représentation

167 Il faut toutefois rappeler que tous les manuscrits de cette époque n'ont pas été conservés. Il est donc probable que des représentations non conservées d'Achior lié à l'arbre aient été réalisées avant 1355.

168 Toutes les versions le formulent de manière similaire : « *percussit bis in cervicem ejus* » (*La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 488) ; « *et percutiens bis cervicem* », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, *op. cit.*, p. 1478 ; « le ferit deux coups de l'epee en la gorge » (DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 701).

169 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 152.

170 Il en existe des exemples dans la sphère artistique italienne. Ce motif apparaît notamment au folio 162 de la *Bible de Clément VII*, réalisée à Bologne entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle [ill. 19]. On le retrouve en 1350 sur la fresque de Guariento di Arpo pour la Reggia dei Carraresi à Padoue. En France, il figure dans la *Bible Historiale* Fr. 159 de 1395-1401 [cat. 26b], puis dans la *Bible Historiale* ms. 9001 de 1414-1415 [ill. 44].

inhabituelle, qui se démarque des autres miniatures de la décollation produites à la même époque. En effet, les enlumineurs du XIV^e siècle optent pour trois temporalités distinctes : Holopherne endormi mais pas encore blessé¹⁷¹ ; Judith en train de lui trancher la gorge¹⁷² ; et Judith brandissant la tête coupée¹⁷³. Quelquefois, Holopherne est éveillé et le regard des personnages se croise¹⁷⁴, mais la plupart du temps, ses yeux sont clos.

La miniature de la décollation du Fr. 1753 présente donc des nouveautés iconographiques, comme celle de la temporalité intermédiaire, et dans le même temps, s'inscrit dans une tradition visuelle longue de plusieurs siècles. En effet, la représentation de la chevelure du supplicié tenue par l'exécuteur est un motif très courant dans l'histoire de l'art depuis l'Antiquité. La première mise à mort qui introduit le motif est celle de Méduse, la Gorgone dont la tête fut tranchée par Persée. L'une des plus anciennes représentations de Persée saisissant Méduse par les cheveux sous les yeux d'Athéna est une métope du temple C de Sélinonte en Sicile, datée du VI^e siècle avant Jésus-Christ [ill. 1]. Ce modèle iconographique s'est largement répandu dans l'art occidental et constitue un code visuel traditionnel de la mise à mort dans les représentations médiévales¹⁷⁵. Dans le cas de Judith, ce motif se réfère à la fois à une tradition iconographique et textuelle. La figuration de ce geste n'est pas systématique, même si elle est fréquente dans notre catalogue : on la retrouve sur plus de la moitié des enluminures de la décollation, soit dix-sept images sur trente deux.

La construction de l'image de la décollation telle qu'elle apparaît dans notre corpus s'est établie au fil des siècles à partir de la conjonction entre le texte biblique qui précise que Judith tient les cheveux de son ennemi, et la tradition iconographique héritée de l'Antiquité. L'une des premières enluminures françaises à mettre en place le modèle dominant de la représentation de la décollation est un manuscrit de l'Ancien Testament réalisé dans le sud de la France à la fin du X^e siècle [ill. 2]. Dans un style rudimentaire et depuis un point de vue latéral, Judith est figurée attrapant la chevelure de Holopherne endormi, allongé dans un lit et recouvert d'un drap. Penchée vers lui, elle empoigne une mèche de ses cheveux tandis qu'elle passe le fil de son épée sur sa gorge. Même la colonne du lit décrite dans le texte est figurée en arrière-plan. Un décor composé d'une tour et d'un mur est esquissé pour évoquer le fait que la scène se déroule sous une tente.

171 [cat. 15] ; [cat. 16] ; [cat. 19] ; [cat. 22] ; [cat. 23d] ; [cat. 28].

172 [cat. 3b] ; [cat. 4] ; [cat. 5b] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [cat. 8b] ; [cat. 9] ; [cat. 10] ; [cat. 11] ; [cat. 12] ; [cat. 13] ; [cat. 14] ; [cat. 20a] ; [cat. 20h] ; [cat. 21] ; [cat. 24] ; [cat. 26].

173 [cat. 2] ; [cat. 17b] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 29] ; [cat. 30] ; [cat. 32b].

174 [cat. 6] ; [cat. 10] ; [cat. 18] ; [cat. 20h] ; [cat. 24].

175 Pour plus d'informations sur le développement du motif de décollation : DELECROIX Marion et DOURNEAU Loreline, *Le temps d'une décapitation : imaginaire d'un instant imperceptible : peinture, littérature*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.

Cette organisation se retrouve dans la majorité des miniatures françaises de la décollation, du X^e jusqu'au début du XV^e siècle¹⁷⁶. La production de cycles enluminés de Judith est dominée par le Maître du Roman de Fauvel pendant la première moitié du XIV^e siècle, entre 1315 et 1340. La prééminence de cet enlumineur parisien s'explique par le fait qu'il s'est spécialisé dans l'illustration de la *Bible Historiale*, dont les copies se multiplient à l'époque de son activité¹⁷⁷. Toutes ses représentations de la mise à mort de Holopherne sont calquées sur un modèle semblable à celui du manuscrit du X^e siècle évoqué plus haut. Ses sept décollations présentes dans notre corpus suivent toutes cette même composition [cat. 4] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [cat. 8] ; [cat. 9] ; [cat. 10] ; [cat. 11]. Cette construction de l'image se retrouve dans de nombreuses enluminures du maître, illustrant divers épisodes bibliques. C'est le cas dans la miniature de la mort de Pélidas dans l'*Ovide Moralisé* réalisé à Paris entre 1315 et 1340 et conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal [ill. 25]. Un homme couronné repose dans un lit aux draps rayés, la tête posée sur un coussin rouge quadrillé de blanc. Trois personnages se tiennent au-dessus de lui : deux d'entre eux brandissent leur épée, prêts à frapper l'homme endormi, tandis que le troisième lui tranche la gorge en un flot de sang. La seule différence avec la décollation de Holopherne est le fait que la mort de Pélidas s'inscrive dans un fond doré, et non dans une tente. Au-delà de ce détail, cette image est équivalente à toutes les miniatures de la décollation du général assyrien, réalisées par le Maître du Roman de Fauvel. Cela montre que les enlumineurs disposent d'un répertoire iconographique, à la fois personnel et issu de la tradition artistique, qu'ils appliquent en fonction des scènes à illustrer.

Évidemment, chaque enluminure qui compose notre catalogue est unique, et plusieurs variations sont introduites à partir de ce modèle commun : l'orientation de l'image, les couleurs, l'apparence des protagonistes, le traitement du décor etc. De plus, Judith n'empoigne pas systématiquement la chevelure de son ennemi, et la temporalité de la décollation n'est pas toujours la même.

En partant de ces observations, il apparaît que l'enlumineur du Fr. 1753 propose une représentation renouvelée de la décollation. Il compose sa miniature en deux parties. La décollation dite « traditionnelle », basée sur le modèle que nous venons de définir, se trouve à gauche. Une légère variation peut cependant être décelée : Judith se tient devant le lit de Holopherne, et non derrière, comme dans l'immense majorité des miniatures médiévales¹⁷⁸. Hormis ce détail, et le fait que le cou

176 À partir du XV^e siècle, la façon de figurer la décollation évolue. En peinture, le cadrage est souvent plus resserré et proche des personnages. Les compositions se multiplient et ne suivent plus un même modèle. En sculpture, Judith est généralement seule, debout avec la tête de Holopherne brandie en l'air par les cheveux comme un trophée.

177 Il s'est également spécialisé dans l'illustration du *Roman de la Rose* et de l'*Histoire du Saint Graal* : KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique [...]*, op. cit., p. 19.

178 Dans notre catalogue, les seules enluminures qui figurent Judith devant le lit sont les suivantes : [cat. 15] ; [cat. 20h] ; [cat. 22] ; [cat. 28].

du général soit déjà entaillé, la composition suit la tradition iconographique. La partie droite est plus originale. La servante se tient à l'écart, en dehors de la tente, pour attendre Judith comme elle le lui demande dans le texte¹⁷⁹. La présence de la servante est relativement courante au XIV^e siècle : sans compter le Fr. 1753, elle est représentée sur environ 40% des décollations de notre catalogue (13 images sur 33). Mais dans ces images, elle ne répond jamais à la fonction qu'elle occupe selon le texte : soit elle accompagne Judith à l'intérieur mais est inactive¹⁸⁰ ; soit elle tend les mains (ou un réceptacle) pour prendre la tête de Holopherne¹⁸¹. Une seule enluminure tirée de la *Bible Historiale* au XIV^e figure la servante à l'extérieur. Il s'agit de la *Bible Historiale* dite *Bible de Jean de Vaudétar* enluminée à Paris en 1372 par Jean de Bondol, soit presque vingt ans après le Fr. 1753. Ce manuscrit est sans doute l'un des exemplaires les plus riches de l'œuvre de Guyart des Moulins, illustré par un artiste de renom¹⁸². Au folio 268v, la servante se tient debout près de la tente, tournant le dos à la scène de décollation pour surveiller les alentours [cat. 23d]¹⁸³.

À nouveau, le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* se montre très précis dans son illustration du texte. Il semble être le premier exemplaire français à positionner correctement la servante dans l'épisode de la décollation. Au regard de nos observations, nous pouvons même estimer que ce manuscrit est l'un des premiers, voire l'un des seuls à représenter correctement la décollation. L'enlumineur respecte presque à la lettre le texte biblique, croisé entre ses différentes versions. Il illustre de nombreux éléments du Livre de Judith, qui ne sont presque jamais présents dans les images de son époque : le moment intermédiaire entre le premier et le deuxième coup infligé à Holopherne ; sa chevelure empoignée par Judith ; la servante à l'extérieur de la tente. Tous ces aspects de l'image témoignent du respect de l'enlumineur envers son texte de référence, ainsi que sa connaissance de la tradition littéraire et iconographique apparentée au cycle de Judith.

B. Codes visuels et symboliques : le discours par l'image

a) *Holopherne et le motif rayé*

Les choix iconographiques de chaque enlumineur traduisent une vision singulière d'un texte qui a été écrit, réécrit et illustré pendant des siècles, mais sont surtout révélateurs des modes de

179 « Judich dist a se puchele qu'ele se tenist hors et woitast et ele le fist », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 152.

180 [cat. 12], [cat. 17b], [cat. 20a], [cat. 20h], [cat. 22], [cat. 27], [cat. 32b].

181 [cat. 19], [cat. 25], [cat. 29], [cat. 30], [cat. 31b].

182 KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique [...]*, *op. cit.*, p. 18.

183 Cette mise à l'écart de la servante est exceptionnelle dans l'enluminure française. Même au XV^e siècle, le respect du texte se fait rare. Seule la *Bible Historiale* cotée Fr. 3 à la BnF et datée de 1415-1420, figure la servante à la porte de la chambre, regardant vers l'extérieur et ne prenant pas part à l'acte de Judith [ill. 47].

pensée et des codes visuels en usage pendant une époque précise. Ainsi, la manière de percevoir les personnages du cycle de Judith dans leurs représentations enluminées peut s'exprimer à travers les symboles, les couleurs, les motifs ou encore les costumes qui leur sont attribués. Pour interpréter ces différents signes visuels, nous devons les appréhender selon le prisme de perception du XIV^e siècle. En effet, les différentes composantes du dispositif iconographique ne renferment pas la même symbolique de nos jours et à la fin du Moyen-Âge.

Revenons à l'enluminure de la décollation au folio 128v des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* [cat. 1j]. Nous avons déjà indiqué la forte concordance entre le texte et l'image, mais il faut à présent s'intéresser au « chinchelier » que la servante porte sur son épaule. Dans les très rares enluminures où la servante attend Judith à l'extérieur, elle se contente de faire le guet et ne porte aucun objet. Pourtant, dans le Fr. 1753, la servante n'a pas les mains vides. Sur sa tête, elle porte le sac de provisions emporté lors du départ de Béthulie et par-dessus son épaule, se trouve un tissu aux rayures rouges et blanches. Dans les manuscrits de la *Bible Historiale* au XIV^e siècle, aucune autre image ne figure ce tissu¹⁸⁴. Une enluminure de la toute fin du XIII^e siècle, issue d'une *Bible Latine*, semble constituer le premier exemple de figuration du réceptacle de la tête de Holopherne. Toutefois, ce dernier prend davantage la forme d'un sac que d'un tissu [ill. 18]. Cette variation peut s'expliquer par le fait que la *Vulgate* ne mentionne pas un tissu, mais un « *peram* » (dont la traduction latine correspond au terme « sac ») pour transporter le chef¹⁸⁵. Dans quelques rares illustrations de la *Bible Historiale*, la servante porte un récipient rond et plat [cat. 19]¹⁸⁶, recueille directement la tête dans le tissu de sa robe [cat. 25] ; ou porte un sac en bandoulière que l'on peut associer au « *peram* » de la *Vulgate* [cat. 32b]¹⁸⁷. Dans ces trois exemples, les enlumineurs ne respectent pas précisément la version guyartienne. La *Bible Historiale* désigne en effet le réceptacle par les termes « riche couverteur » et « écharpe », ce qui correspond clairement à un tissu¹⁸⁸.

En revanche, l'enlumineur du Fr. 1753 se montre très attentif au terme employé dans le texte : un « chinchelier », qui signifie « rideau de lit » selon le Dictionnaire du Moyen Français¹⁸⁹. Il est intéressant de noter que pour Guyart des Moulins, le tissu est une « couverteur », que l'on imagine disposée sur le lit de Holopherne. Dans le Fr. 1753, on suppose que le tissu est suspendu autour du

184 Au XV^e siècle, la présence du tissu reste rare. Il apparaît dans les mains de la servante sur la décollation de la *Grande Bible Historiale complétée* de 1414-1415 [ill. 44], mais il n'est pas rayé.

185 *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 488.

186 Quelques autres enluminures du XV^e siècle figurent la servante avec ce type d'objet, ressemblant plus distinctement à un panier, mais cela reste relativement exceptionnel [ill. 46].

187 Ce sac est également figuré dans les mains de la servante dans l'illustration la plus récente de la *Bible Historiale*, datée du XVI^e siècle [ill. 51]. À cette époque, la présence de cet objet était beaucoup plus répandue.

188 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 701.

189 Le Dictionnaire du Moyen Français est disponible en ligne à cette adresse : <http://www.atilf.fr/dmf/>.

lit comme un rideau, conformément à la traduction du mot « chinchelier ». Pourtant, le texte révèle qu'il « estoit deseure le lit », tout comme dans la *Bible Historiale*¹⁹⁰. Nous verrons par la suite que ce détail a son importance dans la miniature de la décollation. De plus, l'enlumineur ne se contente pas de représenter cet objet par fidélité au texte : il lui confère une utilité cruciale dans le déroulement du récit. En effet, le même tissu rayé de rouge et de blanc se retrouve enroulé autour de la tête de Holopherne sur le folio 129r [cat. 1k]. Par cette double figuration, l'enlumineur va plus loin que le texte : il montre clairement que le tissu porté par la servante est destiné à transporter la tête, alors que le texte ne fait pas mention de cet usage.

Dans la décollation du Fr. 1753, le tissu est donc porteur d'un caractère inédit, à la fois sur le plan textuel et iconographique. Le cas du réceptacle de la tête tranchée nous renseigne sur le rapport qu'entretiennent le texte et les images, mais il est d'autant plus intéressant à analyser que le tissu comporte un motif rayé, qui n'est mentionné dans aucune version de la *Bible*. En réalité, l'importance accordée au tissu dans le cycle semble étroitement liée à ce motif. Ainsi, comment expliquer la présence de rayures sur le réceptacle de la tête ? Si aucune version de la Bible ne donne d'indice à ce sujet, un passage du texte des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* peut nous éclairer. Le tissu est rayé de blanc et de rouge, or, le texte précise qu'il « estoit fais de soie et de poupre »¹⁹¹. La couleur blanche correspond à la teinte naturelle de la soie, et la couleur rouge correspond à une étoffe teinte au pourpre.

Une fois de plus, l'enlumineur respecte jusque dans les moindres détails le texte qu'il illustre, mais il est justement difficile de savoir si c'est l'image qui suit le texte ou bien l'inverse. En effet, la rayure n'est pas mentionnée par le texte, alors que les couleurs le sont. Pourtant, ces deux caractéristiques du tissu sont indissociables, puisque les rayures correspondent aux couleurs décrites. Il se pourrait donc que l'auteur ait inséré une allusion à un motif rayé, sans le nommer, précisément pour que la transposition imagée introduise ce motif lourd de significations. Cette hypothèse laisse à nouveau croire que le copiste et l'enlumineur ne font qu'un.

À présent, analysons la symbolique du motif. Selon l'historien Michel Pastoureau dans son ouvrage *Rayures : Une histoire culturelle* publié en 1991, la rayure symbolise la transgression sociale sous toutes ses formes¹⁹². Dans l'enluminure qui nous concerne, elle peut évoquer la transgression dont font preuve les deux personnages : le comportement intempérant et luxurieux de Holopherne, et l'acte meurtrier de Judith. Cependant, cette dernière option paraît la moins plausible lorsque l'on

190 *Histoires tirées de l'Ancien Testament* [...], éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 152.

191 *Ibid*, p. 152.

192 PASTOUREAU Michel, *Rayures : Une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2021, p. 67.

prend en compte la manière dont la protagoniste est figurée dans le reste du manuscrit¹⁹³. Aucun autre symbole négatif, ou simplement ambiguë, ne semble être associé à Judith dans l'ensemble du cycle. De plus, la première possibilité est appuyée par le fait que le tissu était « deseure le lit » avant d'être utilisé par la servante : il appartient à Holopherne et lui est donc directement associé.

L'emploi de la rayure est assez fréquent dans les enluminures européennes du cycle de Judith au XIV^e siècle. Ce motif est particulièrement présent dans les images produites par le Maître du Roman de Fauvel, qui suivent toutes un même modèle, défini plus haut. La rayure y est toujours présente sur le lit de Holopherne, ce qui renforce le fait que le motif se rattache symboliquement au général assyrien. Il est important de préciser que les lits rayés se retrouvent couramment dans les images du maître parisien. C'est notamment le cas dans la miniature de la mort de Pélidas dans l'*Ovide Moralisé* ms. 5069 que nous avons déjà mentionnée [ill. 25]. Parmi les sept enluminures du Maître du Roman de Fauvel rassemblées dans notre catalogue, quatre d'entre elles comportent un motif rayé sur le lit de Holopherne¹⁹⁴. Cet artiste est le seul à représenter le dessus de lit de cette façon. D'autres enlumineurs de notre catalogue utilisent également la rayure, mais la disposent au niveau des tentures autour du lit. Les cinq images où les draperies de la tente sont rayées ont été réalisées par cinq miniaturistes différents : un artiste inconnu [cat. 3b], le Maître du Bréviaire de Charles V [cat. 12], le Maître de la Dame à la Licorne [cat. 13], le Maître du Bréviaire de Senlis [cat. 14] et enfin le Maître du Livre d'Heures de Johanette Ravenelle [cat. 31b]¹⁹⁵. Cela signifie que c'est un code visuel répandu dans la production du XIV^e siècle. Les rayures figurent surtout au début du siècle, et disparaissent peu à peu jusqu'à être définitivement supprimées au XV^e siècle.

Les rayures peintes par le Maître de Fauvel ne sont pas identiques d'un manuscrit à l'autre. On distingue plusieurs duos de couleurs : rouge et orange ; bleu et orange ; blanc et orange ; et enfin rouge et blanc. Cette dernière association se trouve dans la décollation de la *Bible Historiale* Fr. 8 de la BnF, produite à Paris entre 1320 et 1330 [cat. 8b]. Elle figure à nouveau dans la Mort de Pélidas tirée de l'*Ovide moralisé*. Il s'agit du même duo chromatique que dans le Fr. 1753. Michel Pastoureau explique que l'association du rouge et du blanc dans un motif rayé peut évoquer une activité de prostitution. Cette bichromie caractéristique des vêtements des prostituées avait pour but

193 Cela ne signifie pas que la rayure n'est jamais employée pour souligner l'ambiguïté de Judith. Michel Pastoureau évoque une enluminure de 1230 tirée d'une bible française de Saint-Jean d'Acre figurant Judith avec un vêtement rayé. Selon lui, cet usage du motif est associé à la ruse dont l'héroïne fait preuve : *Ibid*, p. 27. Cet exemple démontre que la perception du personnage varie en fonction des époques, des territoires et des contextes de production des enluminures.

194 [cat. 7] ; [cat. 8b] ; [cat. 9] ; [cat. 11].

195 Contrairement aux miniatures du Maître du Roman de Fauvel qui suivent toutes la même composition, ces cinq enlumineurs ont introduit le motif de façon variée sur les rideaux encadrant le lit.

de les distinguer du reste de la population, à la fois dans la vie en société et dans les œuvres d'art¹⁹⁶. Même si l'œil d'un lecteur du XIV^e siècle pourrait associer ce motif à la prostitution, il n'est assurément pas question de cela dans cette enluminure. Dans le cas du Fr. 1753, les deux couleurs se réfèrent aux descriptions des étoffes dans le texte. Les différents choix du Maître du Roman de Fauvel restent quant à eux énigmatiques.

Nous pouvons nous demander pourquoi le Maître de Fauvel place le tissu sur le lit alors que tous les autres enlumineurs le représentent suspendu dans la tente. En réalité, ces derniers proposent l'illustration la plus fidèle du texte du Guyart des Moulins, qui stipule que « l'écharpe » a été détachée « du clou la ou il pendoit »¹⁹⁷. Ainsi, si on imagine que la couverture rayée du lit de Holopherne est celle qui sert à enrouler la tête, on peut considérer que le Maître du Roman de Fauvel s'écarte du texte. Cependant, il n'est pas certain qu'il s'agisse de la « couverture » que décrit la *Bible Historiale*. L'enlumineur a simplement pu omettre ce passage du texte et introduire des rayures sur le lit pour approfondir son interprétation de la scène. Cette hypothèse paraît la plus plausible lorsque l'on sait qu'il a l'habitude de peindre des lits rayés, même lorsque le texte ne donne pas d'importance particulière à un tissu dans le déroulement du récit.

À partir de l'analyse de ces variations, nous pouvons en déduire que l'étoffe rayée suspendue dans la tente, représentée par les cinq enlumineurs cités plus haut, correspond au même objet que dans le Fr. 1753. La seule différence est que dans ces cinq miniatures, le tissu est encore en place et n'a pas encore été décroché. Mais que les rayures se situent sur le dessus du lit, sur les draperies de la tente ou sur le tissu dans les bras de la servante, la signification est la même. Le motif figure sur un objet relatif à la chambre de Holopherne, et par conséquent, se rapporte à ce personnage.

Plusieurs interprétations peuvent être avancées à propos de ce motif. Il peut tout simplement être un signe de transgression employé pour porter un jugement péjoratif sur le général païen et signifier son immoralité et son vice. Cette proposition paraît toutefois quelque peu naïve et réductrice. Nous suggérons une autre hypothèse quant à la signification de ces rayures. Michel Pastoureau relève que l'association de ce motif avec un lit peut être un symbole de débauche et de plaisir charnel lorsque les deux personnages de la scène se trouvent sous la couverture¹⁹⁸, ce qui n'est pas le cas dans les enluminures de la décollation. En revanche, l'auteur précise que lorsqu'une figure est seule dans un

196 Cette idée est développée par Jasmine Morice, qui dans son mémoire, réactive les écrits de Michel Pastoureau pour se livrer à une étude iconographique des prostituées dans l'art occidental médiéval : MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, op. cit., p. 127.

197 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 700.

198 PASTOUREAU Michel, *Rayures : Une histoire culturelle*, op. cit., p. 24. Le maître du Roman de Fauvel use parfois de la rayure pour évoquer les plaisirs intimes de deux personnages, comme dans la miniature de Vénus et Mars surpris par Vulcain dans un exemplaire de l'*Ovide moralisé* : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5069, fol. 43v.

lit rayé, ou entouré de draperies à rayures, il s'agirait plutôt d'un moyen de signifier son passage de la vie à la mort¹⁹⁹.

Même si cet usage de la rayure est plutôt consacré à signifier l'état de personnages souffrants et sur le point de succomber²⁰⁰, il s'applique également, selon nous, à la situation de Holopherne. Ce dernier est représenté au moment où il est décapité par Judith : il se situe donc à la frontière entre la vie et la mort, prêt à basculer de l'une vers l'autre. Le lit exprime à lui seul le passage entre ces deux états, mais son association avec les rayures renforce cette dimension symbolique. Ce sens attribué au tissu est d'autant plus fort dans le Fr. 1753. En effet, au moment précis où Judith s'apprête à porter le deuxième coup à son ennemi, le tête de Holopherne n'est toujours pas tranchée même s'il est très gravement blessé. Il n'est donc ni mort ni vivant, mais exactement entre les deux : un état intermédiaire qui est signifié par l'ajout de rayures sur le tissu que recouvrait son lit avant d'être emporté par la servante.

Le motif rayé du « chinchelier » n'a donc pas été ajouté par hasard : il est au service d'un discours symbolique qui dépasse toutes les versions du texte. Ce code visuel est répandu dans une grande partie de la production enluminée du cycle de Judith dans la première moitié du XIV^e siècle. Néanmoins, aucun autre enlumineur ne semble avoir mis en place un discours imagé aussi abouti autour de l'objet décisif du réceptacle, bien souvent oublié malgré son importance.

b) Apparences et costumes des personnages

Le cas du tissu révèle que chaque détail de l'image a son importance, et que les choix iconographiques d'un enlumineur se déploient sur de nombreux aspects : le décor, les motifs, les couleurs, et bien entendu, l'apparence des figures mises en scène. Dans les *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, le style est relativement pauvre et l'individualisation des personnages est restreinte. À l'exception des livres illustrés par le premier enlumineur (sans doute le maître d'atelier), le modelé des corps est quasiment inexistant. Cet aspect est renforcé par le fait que les carnations sont de la même couleur que le parchemin, ce qui contribue à aplanir les figures. Seule une petite touche rouge sur chaque joue vient leur donner un peu de relief. Tous les corps, qu'ils soient masculins ou féminins, sont de même taille et de même forme. Il en va de même pour les visages, qui sont identiques et interchangeable. Seuls les vêtements et les coiffures permettent véritablement d'identifier les personnages.

199 *Ibid*, p. 48.

200 Le maître de Fauvel signifie la maladie du roi Louis IX et son état proche de la mort par des rayures sur son lit dans une enluminure de la *Chronique de Guillaume de Tyr* datée de 1320-1330 : Paris, BnF, Français 9083, fol. 338.

Les personnages masculins du cycle de Judith portent la barbe et des cheveux ondulés qui tombent jusqu'au menton. Ils semblent tous calqués sur un même modèle selon leur statut ou l'action qu'ils exécutent. Par exemple, les soldats assyriens et bethuliens portent tous le même costume, avec un casque (avec ou sans visière) et une armure légère portée sous une robe ceinturée à la taille. Le même principe s'applique aux personnages puissants et dirigeants. Au folio 126v [**cat. 1b**], Holopherne se tient sur son trône de la même manière que Nabuchodonosor au folio précédent [**cat. 1a**] : couronné, les jambes croisées et le doigt pointé vers son interlocuteur. Cette posture se retrouve chez de nombreux hommes de pouvoir assis, comme Pharaon, Saul, Abimélec ou Thobie²⁰¹. En effet, selon l'historienne de l'art Louise Lefrançais-Pillion, le geste des jambes croisées permet de reconnaître un roi ou un juge qui exerce l'autorité dans les images dès le XII^e²⁰². Holopherne est représenté de cette manière dans le cycle de Judith sculpté à la cathédrale de Rouen à la fin du XIII^e siècle [**ill. 15**], ainsi que sur une enluminure de la *Bible Historiale* produite à Saint-Omer, près de Saint-Quentin, entre 1347 et 1370 [**cat. 17a**]. Les images de la fin du XIV^e siècle et du XV^e siècle abandonnent peu à peu ce motif. Enfin, la posture de Holopherne au banquet [**cat. 1i**] est similaire à celle des autres hommes attablés, comme David au folio 78v. Ils sont assis derrière la table, tournés vers un interlocuteur à leur gauche. Coiffés d'un chaperon à cornette, ils tiennent une coupe de vin dans la main droite²⁰³.

Quant aux femmes, hormis Judith et sa servante, elles sont absentes des images du cycle. Lorsque l'enlumineur représente le groupement de soldats dans l'épisode où Achior s'entretient avec Holopherne [**cat. 1b**], il paraît logique de n'y trouver que des hommes. Cependant, dans la scène où Achior arrive à Béthulie auprès de Ozias [**cat. 1d**], le peuple juif est entièrement composé d'hommes. Les Béthuliennes sont invisibles. Pourtant, les termes employés dans le texte sont neutres : « les Ebrius » ou « le pueple d'Israël ».

L'apparence de Judith et de sa servante est donc d'autant plus importante qu'elle ne peut pas prendre modèle sur d'autres personnages féminins du cycle. Il faut alors porter notre regard sur les autres femmes illustrées dans le Fr. 1753 pour voir si l'enlumineur respecte un standard commun à tout le manuscrit. Pour commencer, les femmes ont la même silhouette que les hommes : ni leurs hanches et ni leur poitrine ne sont visibles. Il n'y a que deux femmes nues dans le manuscrit : Ève et Judith. Sur le folio 1v représentant le jardin d'Éden, les corps d'Adam et Ève sont strictement identiques, hormis une très légère ombre au niveau de la poitrine d'Ève [**ill. 29**]. Judith, de son côté,

201 Pharaon au folio 23r ; Saul au folio 74r ; Abimélec au folio 76r ; Thobie au folio 115v.

202 LEFRANÇOIS-PILLION, Louise. « Une Bible en images. Histoire de Judith sculptée sur les soubassements de la cathédrale de Rouen », *Le Mois littéraire et pittoresque*, n° 81, septembre 1905, p. 287.

203 Holopherne porte un chaperon à cornette sur toutes les enluminures du cycle, sauf lors de la rencontre avec Nabuchodonosor et lors de la décollation, où il apparaît tête nue.

est figurée nue jusqu'à la taille lorsqu'elle se baigne la nuit en dehors du camp des Assyriens [**cat. 1h**]. Tout comme Ève, sa poitrine n'est pas figurée en volume.

Les costumes des personnages ne sont presque jamais mentionnés dans le texte. Seuls les vêtements et ornements portés par Judith lorsqu'elle sort de Béthulie sont décrits par les termes « précieux et nobles vestures » et « cointes aornemens »²⁰⁴. Les costumes illustrés dans les miniatures constituent alors un bon indice pour saisir le point de vue de l'enlumineur sur les différents protagonistes. Commençons par analyser rapidement le costume de Holopherne, l'antagoniste majeur du récit. Nous avons relevé son association avec un motif rayé, mais les couleurs qui lui sont associées sont également révélatrices du jugement que l'enlumineur lui porte. Tout au long du cycle, Holopherne et ses hommes sont vêtus de costumes polychromes. Or, la juxtaposition (et non la superposition) des couleurs était perçue péjorativement par l'œil médiéval. Lors de la première apparition du général, le lecteur est donc immédiatement informé de son caractère négatif à travers son vêtement à mi-parti jaune et vert [**cat. 1a**]. Au Moyen Âge, l'association de ces deux couleurs opposées renvoie à la folie et au désordre social²⁰⁵. Cette bichromie jaune et verte se retrouve sur les costumes de plusieurs païens, notamment celui qui est assis près de Holopherne durant le festin [**cat. 1i**]. Ce personnage est seulement identifié comme son « ministre privé » dans le texte, mais le copiste a ajouté son nom au dessus de sa représentation. Il s'agit de « Vagio », nommé Vagao dans la *Vulgate*, le serviteur eunuque du général²⁰⁶.

Ce code visuel est présent dans tout le manuscrit pour indiquer un jugement péjoratif sur une figure. Il se retrouve dans le livre d'Esther sur les vêtements d'Haman pendu (folio 139r), puis sur ceux de ses dix fils également pendus pour avoir comploté contre les juifs (folio 139v) [**ill. 33**]. Tout comme Holopherne, ces personnages païens sont perçus comme des ennemis des juifs par leurs costumes bichromes vert et bleu. Dès le premier folio, les choix chromatiques de l'enlumineur influencent donc la lecture du récit.

Attardons nous à présent sur les costumes des personnages féminins. Ils sont globalement similaires dans l'ensemble du manuscrit. La plupart des femmes portent un surcot par-dessus une robe aux longues manches²⁰⁷. Dans la société médiévale, le haut rang social d'une personne est mis en avant

204 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 150.

205 Ces deux couleurs juxtaposées étaient souvent attribuées aux jongleurs, bouffons ou musiciens, appartenant à des classes sociales en marge : PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen-Âge », *Compte rendu des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, n° 151-2, 2007, p. 726.

206 Le « cambrelens » qui découvre le corps décapité de Holopherne au chapitre 13 semble également être Vagao.

207 Le surcot apparu au XIII^e siècle se porte par-dessus une robe, et possède des manches de longueur variable. Ce vêtement étant particulièrement long, les femmes devaient le relever, dévoilant leur robe portée par-dessous. Presque toutes les femmes sont vêtues de la sorte dans le Fr. 1753 : Ève au folio 4r ; Sarah au folio 8r ; les filles de

grâce aux manches tombantes de sa robe. Il s'agit d'un élément récurrent dans les illustrations de Judith : les exemples français les plus anciens datent du XII^e siècle [ill. 4]. Le motif se fait plus rare au XIII^e siècle pour réapparaître autour de 1350, notamment dans le Fr. 1753. Cette tenue composée d'une robe ample et d'un surcot est très répandue dans la première moitié du XIV^e siècle. On la retrouve notamment dans les miniatures du Maître du Roman de Fauvel : la robe y est généralement orange, et le surcot bleu.

Dans l'épisode où elle s'entretient avec les prêtres de Béthulie, Judith est vêtue d'une robe rouge et d'un surcot vert. Ce dernier est relevé et laisse apparaître sa robe par-dessous [cat. 1e]. Pourtant, selon le texte, elle est censée être vêtue d'un « abit de veevete » correspondant à son statut²⁰⁸. Ses vêtements sont colorés, et non teintés de blanc ou de noir comme le sont habituellement les costumes de deuil²⁰⁹. De plus, elle est couverte d'un voile ordinaire, remontant en forme de pointe au-dessus de sa tête, et retombant sur ses épaules. Une grande partie des personnages féminins du manuscrit portent ce type de voile²¹⁰. En tant que veuve, Judith aurait pu porter une guimpe couvrant l'ensemble des cheveux et du cou, comme le veut la tradition en usage au Moyen-Âge²¹¹. Son apparence ne semble donc pas indiquer à première vue son veuvage. Elle n'est d'ailleurs jamais représentée comme une veuve dans les *Bibles Historiales* du XIV^e siècle²¹² : les enluminures mettent davantage l'accent sur la splendeur de ses vêtements pour dépeindre sa beauté et sa noblesse. En effet, déjà à travers ce premier costume de Judith, le rang social de Judith est signifié. La longueur de ses manches indique qu'elle appartient à la noblesse de Béthulie, comme le souligne le texte en précisant son illustre généalogie : « une riche dame de le lingnie de Ruben »²¹³.

Lorsque Judith sort de Béthulie une fois apprêtée, elle adopte une robe verte au décolleté plus ouvert [cat. 1f]. Son accoutrement est également plus détaillé : le bas de sa robe comporte des plissures, et une aumônière est attachée à sa ceinture. Il s'agit d'un accessoire qui, par son ornement et ses broderies, exprime la richesse du personnage. Elle est désormais coiffée d'une crépine pour maintenir ses cheveux de chaque côté de son visage, et le tout est recouvert d'un voile retenu par

Loth au folio 10v ; Rebecca au folio 13v ; Dalila au folio 68v ; Esther au folio 138v ; et bien d'autres.

208 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 150.

209 Le blanc comme couleur du deuil est principalement employé dans les régions orientales, mais aussi occasionnellement dans certaines régions d'Europe, comme le souligne Michel Pastoureau : PASTOUREAU Michel, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions Points, 2014, p. 55. Le noir prend progressivement le pas sur le blanc et s'impose comme la couleur du deuil en Europe seulement à partir du XVI^e siècle.

210 Agar (fol. 9r), Sarah (fol. 11r) et Rebecca (fol. 13v).

211 Dans une miniature de notre catalogue, Judith est figurée avec une guimpe qui recouvre sa tête et sa gorge : il s'agit de la décollation de la *Bible Historiale* Yates Thompson 20 de la British Library, datée du premier quart du XIV^e siècle [cat. 6]. Dans la *Bible Historiale* Fr. 156 de la même époque, Judith porte seulement un gorget [cat. 7].

212 Seule une miniature de 1405 dans le manuscrit Ms 5057-5058 de la *Bible Historiale* représente Judith vêtue d'un costume de veuve : sa longue cape et son voile sont entièrement noirs [ill. 42].

213 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 150.

une barbette sous le menton. Il s'agit sans doute de la coiffure la plus complexe qu'arbore l'héroïne dans le cycle. Si l'enlumineur ne propose pas d'illustration des préparatifs de Judith avant de rejoindre le camp ennemi, le détail de ses vêtements et de sa coiffure semble traduire le soin qu'elle a apporté à sa toilette, à un moment du récit où son apparence est déterminante.

Lorsqu'elle arrive devant Holopherne, son costume change de nouveau [cat. 1g]. La servante, elle, a conservé la même tenue : un surcot vert à manches longues sur une robe rouge, et un voile rouge et blanc. Quant à Judith, elle a retiré son voile pour ne garder que la crépine retenue par un bandeau sous le menton. L'héroïne porte un manteau vert à manches tombantes, que l'on trouvait déjà au folio précédent, enroulé et transporté sur la tête de la servante. Par son accoutrement, Judith se dévoile sous son meilleur jour au général. Ses manches sont bien plus évasées que sur le premier folio : elle apparaît comme une femme riche et de haut rang social. Cela peut être perçu comme un moyen de gagner la confiance de Holopherne, pour mieux le séduire par la suite.

Dans l'épisode du festin, Judith a la même coiffure, mais elle retrouve la robe verte brodée qu'elle avait en sortant de Béthulie [cat. 1i]. Son décolleté est visible et sa taille est soulignée par une ceinture rouge. L'objectif de ce costume est probablement de suggérer les intentions de Judith. Dans ce passage du récit, elle souhaite émerveiller Holopherne par sa beauté, pour ensuite se retrouver seule avec lui dans sa chambre, afin d'accomplir la mission divine qui lui a été confiée. Dans la scène de la décollation, ses vêtements sont les mêmes que lors de sa première apparition, mais le surcot est de couleur blanche et non verte [cat. 1j].

Le surcot vert réapparaît au moment où elle rentre à Béthulie une fois sa tâche accomplie, mais cette fois-ci, ses manches sont à nouveau très longues [cat. 1k]. On remarque que le costume à manches longues figure dans les épisodes où la noblesse de Judith prime sur son apparence séductrice. Ainsi, il n'apparaît qu'au moment où elle paraît devant Holopherne, quand elle rentre victorieuse à Béthulie et enfin quand elle présente la tête tranchée au peuple juif [cat. 1l]. Dans les images où elle use de son pouvoir séducteur, ses vêtements sont plus légers.

La dernière miniature est légèrement indépendante du reste du cycle. Judith est en position de prière, agenouillée au temple de Jérusalem, les mains jointes devant un autel [cat. 1n]. Sa robe et son surcot sont couverts d'une cape sombre ; et elle porte un voile qui recouvre sa tête et son cou. Ce costume permet de signifier son retour à la vie de veuve, comme le dit le texte : « Judich retourna en Betulie et vesqui depuis en veevete »²¹⁴.

L'enlumineur du Livre de Judith s'attache donc à respecter le texte et à illustrer son contenu, mais il utilise les zones d'ombre du texte pour livrer un point de vue subjectif sur les personnages. Toutes

214 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 153.

les variations de costume contribuent à construire un discours imagé autour de l'héroïne. En reprenant la mode vestimentaire du XIV^e siècle, l'enlumineur introduit des codes visuels et iconographiques propres à son époque, qui s'adaptent au public destiné à recevoir le manuscrit. Dans l'ensemble du cycle, les costumes ne contribuent pas à souligner l'ambiguïté de Judith, mais convergent plutôt vers une mise en valeur de la noblesse et de la foi du personnage. Quelques rares éléments expriment son caractère séducteur, et évoquent subtilement ses intentions par l'usage de robes ornées, plus précieuses et échancrées. Toutefois, la séduction est avant tout présentée comme un moyen d'accomplir la mission divine de Judith. Cette interprétation de Judith fonctionne en symétrie avec celle de Holopherne. Par les motifs et couleurs qui lui sont associés, ce dernier est présenté comme un antagoniste aux yeux du lectorat médiéval.

C. Judith comme « castitatis exemplum »

a) Effacement de la séduction au profit de la piété

En tant que texte sacré, le Livre de Judith réserve une place centrale à la religion. Dans le texte du Fr. 1753, les épisodes de prière sont généralement raccourcis, mais cela ne signifie aucunement que l'auteur met de côté la dimension religieuse. Au contraire, les deux protagonistes du récit sont définis de manière positive ou négative en fonction de leur rapport à Dieu. D'une part, Holopherne est présenté comme un fidèle du mauvais dieu : il croit en la toute-puissance de Nabuchodonosor, un imposteur qui se revendique « Dix de toutes terres »²¹⁵. Il assiège Béthulie dans un seul but : montrer que Nabuchodonosor est le seul vrai Dieu²¹⁶. Finalement, c'est précisément pour cette raison que Holopherne est mauvais. Dans le texte du Fr. 1753, rien n'indique que Holopherne est un personnage luxurieux, orgueilleux et intempérant. Ce sont les exégètes médiévaux qui lui ont incombé de nombreux autres vices pour mettre en valeur les vertus de Judith.

D'autre part, l'auteur du Fr. 1753 met particulièrement en évidence le rôle de Dieu dans l'œuvre salvatrice de Judith. Il souligne à de nombreuses reprises l'action divine exprimée au travers de l'héroïne, faisant de cette dernière une intermédiaire à Sa volonté²¹⁷. Cela confère un caractère divin à l'acte meurtrier, et érige Judith en figure triomphante qui vainc le mal grâce à sa foi sans faille. Cette vision de la protagoniste correspond à celle que les exégètes ont mis en place dans leurs

215 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 148.

216 « et dist qu'il moustreroit qu'il n'estoit Diu en terre que Nabugodonosor », *Ibid*, p. 149.

217 « Et puis leur dist qu'ele avoit euvre de Diu a faire » ; « Rendes graces a Diu qui vous a donne vitore par me main », *Ibid*, p. 150 ; p. 152.

commentaires. Ces derniers présentent Judith de manière très méliorative, édifiant le portrait d'une femme pieuse, chaste et humble, toujours fidèle à sa religion. La valorisation de sa piété prend appui sur différents épisodes, qui peuvent être interprétés en faveur de cette perception du récit. Premièrement, Judith est décrite dans la *Vulgate* comme une jeune veuve, jeûnant et restant enfermée dans sa « chambre secrète » avec ses servantes depuis la mort de son mari²¹⁸. Le Fr. 1753 rejoint cette description en indiquant qu'elle demeure chez elle depuis qu'elle est veuve²¹⁹. Ensuite, Judith refuse toute nourriture proposée par les Assyriens pour ne pas être contaminée par le vice des païens. De plus, elle se libère des péchés et des tentations du camp ennemi en se purifiant chaque soir dans une source d'eau et en priant son Dieu. Enfin, lorsqu'elle rentre à Béthulie une fois son devoir accompli, elle retourne sans orgueil à son humble vie de veuve. La séduction dont Judith fait preuve est presque absente du texte : l'accent est avant tout mis sur le dessein religieux qu'elle poursuit.

Dans le texte des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, Judith apparaît donc comme une figure entièrement pieuse. Mais qu'en est-il dans les images ? À partir de cette base textuelle, voyons quel part l'enlumineur accorde à la religion. Premièrement, l'ensemble du cycle imagé instaure une distance physique constante entre les deux protagonistes. Judith et Holopherne ne sont jamais côte à côte dans l'image. Lors de leur rencontre, ils sont séparés par le messenger de Holopherne [cat. 1g] ; et pendant le banquet, Judith est encore dans sa tente alors que le général l'attend dans la sienne [cat. 1i]. Holopherne, lui, pointe le doigt vers Judith pour indiquer qu'il souhaite la voir participer au festin.

Dans le huitième chapitre, la majeure partie du texte relate la conversation entre les deux personnages : Judith lui explique notamment qu'elle ne mangera pas la nourriture des Assyriens, et qu'elle se contentera des vivres que sa servante lui a apporté²²⁰. Pourtant, l'enlumineur a choisi de ne pas représenter cette interaction. Il privilégie la scène du bain, qui n'est décrite que très brièvement à la fin du chapitre. Cela peut laisser penser que l'enlumineur n'a pas souhaité figurer les deux personnages seuls dans la même image. La proximité que supposait la scène pouvait introduire une certaine ambiguïté. Pour éviter cela, il a choisi d'illustrer le bain de Judith

218 « *Et in superioribus domus suae fecit sibi secretum cubiculum, in quo cum puellis suis clausa morabatur, et habens super lumbos suos cilicium, jejunabat omnibus diebus vitae suae, praeter sabbata et neomenias et festa domus Israel* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 485.

219 « Quant Judich, une riche dame de le lingnie de Ruben, qui avoit este veeve III. ans et .VI. moys demourans en chele chite », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 150.

220 « Puis le fist mener ou si tresor estoient et li demanda queles de ses viandes dont on le servoit ele voloit c'on li donnast. Et ele respondi qu'ele megneroit de cheles qu'ele avoit aportees, afin que l'yre de Diu ne venist seur li. [...] », *Ibid.*, p. 151.

accompagnée de sa servante, qui se déroule loin du général, en dehors du camp. De surcroît, il s'agit d'une scène religieuse, où Judith prie son Dieu en s'immergeant dans une source d'eau.

Ce positionnement des figures n'est sans doute pas dû au hasard. On peut supposer que leur éloignement physique sous-entend que Judith n'envisage aucun rapprochement charnel avec le général. Le texte du Fr. 1753 ne se montre d'ailleurs absolument pas ambiguë sur cet aspect (contrairement à la *Bible Historiale* qui affirme clairement que Holopherne souhaite coucher avec Judith²²¹). L'héroïne use d'autres moyens pour duper Holopherne. Elle a notamment recours à la parole pour le flatter, sans toutefois mentir. Par exemple, lorsqu'elle le rencontre, elle loue sa puissance et son courage et lui rappelle qu'il est craint par tous les peuples, pour gagner sa confiance²²². Mais c'est surtout par l'illusion que Judith fait en sorte que Holopherne ne se méfie pas. En jouant sur les mots, elle lui dit ce qu'il souhaite entendre, et pourtant lui annonce sa chute. Par exemple, elle lui explique que les juifs ont offensé leur dieu et qu'ils courent à leur perte²²³. Holopherne imagine alors que Judith a changé de camp et reconnaît que le général est invincible face aux juifs corrompus. Il faut en effet se souvenir des paroles de Achior : selon ce dernier, les juifs ne peuvent être vaincus tant qu'ils restent fidèles à leur Dieu²²⁴. Aux yeux de Holopherne, cette prophétie semble rompue par les paroles de Judith. Il y a une part de vérité dans les propos de l'héroïne : c'est bien parce que les juifs ont perdu foi en Dieu qu'elle a quitté Béthulie, mais cela ne signifie pas qu'elle se rallie aux Assyriens. Au contraire, elle décide d'agir à la place des chefs de la cité, qui préfèrent se rendre aux païens plutôt que de faire confiance à leur Dieu.

Dans le sixième chapitre, le texte décrit une scène de toilette où Judith se lave et se pare de beaux vêtements avant d'aller dans le camp assyrien. Celle-ci n'est pas illustrée : dans le cycle enluminé, elle est déjà apprêtée et sort de Béthulie avec sa servante. Le choix de représenter le personnage déjà paré vient à nouveau effacer son caractère séducteur. En effet, la toilette féminine est porteuse d'une forte connotation séductrice. Elle s'apparente à la figure de la femme coquette et vaniteuse, qui soigne son apparence pour de mauvaises raisons. Faire l'impasse sur l'épisode de Judith à la toilette permet en quelque sorte de faire oublier le but d'une telle parure.

221 « Va a celle femme hebrienne, et si luy dys de par moy que elle viengne a nuyt coucher avecques moi », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 701.

222 « La noblesse de ton courage est su par toutes gens et tous les siècles savent que tu es bon et puissant par tout le royaume nabuchodonosor et es craingt par toutes terres », *Ibid*, p. 700.

223 « Sire, il est chertain que nos pueples yra a perdision. Il a griefment courchiet sen Diu ; les vaissiaus de nostre seigneur ont enwagiet as estraignes gens pour avoir vivres et ordene a boire le sane des bestes que leur loy desfent a gouster. Et Dix m'a envoie a ti dire chechi qui me dira quant il leur rendera leur peequet. Adont les porras prendre ausy que brebis. », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 151.

224 « Et Achyor li conta leur affaire et comment nus n'avoit pooir a aus quant leur Dix leur voloît aidier. », *Ibid*, p. 149.

Dans l'ensemble, les choix de l'enlumineur en terme de scènes représentées se détournent de l'aspect physique et matériel du récit. On ne voit pas Holopherne partant en guerre, détruisant des cités ou assiégeant Béthulie. De la même manière, Judith est plutôt inactive, hormis pendant la décollation. Les images occultent les actes, et privilégient des scènes de rencontre ou de conversation : entre Holopherne et Nabuchodonosor [cat. 1a] ; entre Holopherne et Achior [cat. 1b] ; entre Achior et Ozias [cat. 1d] ; entre Judith et les prêtres [cat. 1e] ; entre Judith et Holopherne [cat. 1g] ; entre Vagio et Judith [cat. 1i].

Cette particularité du cycle peut trouver son origine dans les adaptations théâtrales du Livre de Judith. La première pièce de théâtre adaptée de l'histoire de Judith aujourd'hui connue est le *Mystère de Judith et Holofernès*, composé à la fin du XV^e siècle. Ce texte est écrit par Jean Molinet, un poète de la cour bourguignonne, et intégré dans le *Mistère du Viel Testament*. Il s'agit d'une compilation de plusieurs mystères, un genre théâtral mettant en scène des thèmes religieux. Puisqu'il est incorporé au plus grand drame médiéval et joué pour la première fois à Paris en 1500, le mystère de Judith se popularise très rapidement²²⁵. Ce texte est tardif par rapport à notre sujet d'étude, mais il s'inspire sans doute de représentations théâtrales antérieures. En effet, Runnalls Graham, spécialiste du théâtre religieux du Moyen Âge français, explique que dès le XIV^e siècle, les représentations de mystères se multipliaient partout dans le royaume de France²²⁶. Une grande partie des textes de ces pièces de théâtre a été perdue, ce qui explique pourquoi le premier mystère de Judith connu date de la fin du XV^e siècle. Il est donc probable que d'autres versions théâtrales du Livre de Judith aient été écrites et aient constitué une source d'influence pour les enlumineurs du XIV^e siècle, mais aucune trace n'en a été conservée.

En raison du genre littéraire de ces réalisations, une grande place est consacrée aux dialogues. L'action se déploie au fil des conversations entre les personnages, qui sont bien plus étoffées que dans le texte biblique. Dans le Fr. 1753, la multiplication des représentations de dialogues est frappante en comparaison des autres cycles de la même époque. Dans les miniatures, les figures se tiennent généralement debout, la main levée et l'index pointé vers leur interlocuteur. Il s'agit d'un code gestuel fréquent dans l'enluminure occidentale, qui indique un échange de parole entre deux personnages²²⁷. Ainsi, il n'est pas exclu que le théâtre religieux du XIV^e siècle puisse constituer une influence pour l'enlumineur anonyme de Saint-Quentin.

225 GRAHAM Runnalls A, « Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalité », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 44, 1997, p. 24.

226 *Ibid*, p. 25.

227 FOURNÈS Ghislaine, « La main du roi ou la synecdoque du pouvoir », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, n° 27, 2004, p. 173.

Dans notre étude du texte du Fr. 1753, il est apparu que l'auteur met davantage l'accent sur l'action du récit que sur les descriptions et les dialogues, favorisant une approche « historique » du mythe. Ce n'est cependant pas le cas du cycle enluminé, ce qui pourrait signifier que l'auteur et l'enlumineur n'ont pas bénéficié des mêmes sources d'influence. Cependant, un élément occupe une place centrale à la fois dans le texte et dans les images : il s'agit de la pratique religieuse de la protagoniste. Il est signifié que Judith prie près de six fois au cours du récit : avant de quitter Béthulie, chaque soir pendant les trois jours passés dans le camp ennemi, avant de décapiter Holopherne, puis lors de la visite de Ioakim²²⁸. Pourtant, les scènes de prières sont souvent mises de côté dans les cycles enluminés, car ce ne sont pas des événements indispensables au déploiement de l'intrigue²²⁹. En raison de la structure du manuscrit, l'enlumineur du Fr. 1753 a dû illustrer le dernier chapitre, et a choisi de représenter Judith en prière au temple de Jérusalem, accompagnée du prêtre Ioakim qui se tient derrière elle [cat. 1n]. À travers cette dernière miniature qui clôt le cycle, l'enlumineur rappelle la profonde piété de l'héroïne, qui renonce à toute gloire en attribuant l'honneur de son acte à Dieu. Cela permet de mettre l'accent sur l'humilité de Judith, et d'effacer les péchés qu'elle a commis : séduction, mensonge et meurtre sont ainsi évincés aux yeux du lecteur, qui reçoit cette image de dévotion du personnage en guise de conclusion au récit.

À première vue, on pourrait croire que l'enlumineur a fait le choix de ne figurer qu'une seule scène de prière, mais ce n'est pas le cas. Une deuxième scène est représentée de manière moins manifeste, sous la forme d'une ablution. Il s'agit d'un épisode où Judith sort du camp pour se baigner dans une source d'eau à proximité, accompagnée de sa servante [cat. 1h]. Ici, elle rend le culte à son Dieu, comme elle le fait tous les soirs avec l'autorisation de Holopherne. Cette scène vient souligner l'importance de la foi de Judith, juste avant qu'elle ne soit conviée au festin du général, et qu'elle ne l'exécute dans sa tente. Une telle image semble conçue pour rappeler au lecteur que Judith agit de la sorte avant tout pour défendre sa religion.

En somme, Judith n'est jamais figurée en train de séduire Holopherne. À travers ses miniatures et son texte, le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* propose aux lecteurs médiévaux l'image d'une Judith pure et vertueuse. Certes, elle use de son pouvoir de séduction, mais de manière modérée et dans un but noble et honorable, accompli par l'entremise de Dieu. Même si sa

228 « Judich fist ses orisons a Diu bien et devotement. » ; « Par .III. nuis cascune nuit ysoit hors de l'ost et se baptisoit es yaves et aoroit Diu d'Ysrael. » ; « Et Judich aoura en plourant et dist : "Sires d'Ysrael, conferme me et rewarde en cheste eure as euvres de mes mains !" » ; « Apres Judich canta a Diu une cantique de grace et de loenge et prophetisa. » : *Ibid*, p. 150, 151, 153.

229 Une seule enluminure de Judith en prière est aujourd'hui disponible en ligne : elle figure dans le *Bréviaire à l'usage de Paris* Ms. 344 datant de 1315-1318 [ill. 23]. Elle diffère de l'image du Fr. 1753 : Judith y est assise entièrement voilée face à un livre ouvert, ce qui ne correspond à aucun épisode du texte biblique.

beauté est à plusieurs reprises soulignée, sa foi inébranlable et sa pureté morale priment toujours sur sa ruse et la mise à profit de son apparence physique. En ce sens, la manière dont est dépeinte Judith rejoint la formule latine de Pierre Le Mangeur, même si cette dernière n'est pas traduite dans le texte du Fr. 1753 : « *vidua tribus annis, mulier pulchra nimis, sed casta* »²³⁰. Elle rappelle à la fois le statut de veuve de Judith, sa grande beauté mais aussi sa chasteté comme condition indispensable pour conserver sa vertu, même lorsqu'elle séduit Holopherne.

b) *Un épisode-clé : le bain de Judith*

L'image pure et vertueuse de Judith véhiculée dans le Fr. 1753 est particulièrement cristallisée dans l'une des miniatures du cycle. Il s'agit de la scène du bain de Judith, qui apparaît au folio 128r [cat. 1h]. Cette illustration ne rencontre aucun équivalent dans l'art enluminé français de cette époque, ni aucun écho durant les siècles suivants. Replaçons rapidement cette scène dans le déroulement du Livre de Judith. Lorsqu'elle séjourne dans le camp des Assyriens, l'héroïne obtient l'autorisation de sortir chaque nuit pour prier. Pendant trois jours, elle accomplit ce rituel. Le quatrième jour, Holopherne la convoque à son banquet, et les événements s'enchaînent : le général s'enivre, il invite Judith dans sa tente, et cette dernière le décapite avant de regagner Béthulie. Le bain constitue alors un épisode pivot du récit, comme une parenthèse qui précède le moment crucial de la décollation.

Premièrement, concentrons nous sur le passage du texte qui mentionne cette scène, dans les différentes versions du Livre de Judith. L'auteur du Fr. 1753 écrit en titre du huitième chapitre qu'elle « s'aloit baignier par III. nuis es yaves », puis utilise le terme « se baptisoit » dans le corps du texte²³¹. Ce même terme se retrouve dans les versions latines de la *Vulgate* et de l'*Historia Scholastica*²³², mais il est absent de la *Bible Historiale*. Cependant, le mot « baptiser » ne suppose pas nécessairement qu'elle se baigne entièrement dans l'eau, comme elle le fait dans la miniature du Fr. 1753. L'imprécision de ce terme et son absence dans la *Bible Historiale* explique sans doute qu'aucun autre manuscrit ne contienne une telle image.

Tentons alors de comprendre pourquoi l'enlumineur a choisi de figurer un épisode aussi inhabituel, et non un autre passage du huitième chapitre. Il aurait tout aussi bien pu illustrer le refus de Judith de manger la nourriture que Holopherne lui propose, en sachant que cette scène est porteuse d'un symbole fort concernant sa foi religieuse. Analysons tout d'abord la manière dont est représentée

230 Cette formule latine signifie : « veuve depuis trois ans, une très belle femme, mais chaste ».

231 *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 151.

232 « *et baptizabat se in fonte aquae* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 488 ; « *et baptizabat se in aquis* », PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, p. 1477.

l'héroïne dans cette miniature, afin de saisir ce que cela apporte à la perception du personnage en relation avec les autres images du cycle. Pour ce faire, nous pourrions interroger ses potentielles sources d'inspiration, aussi bien théologiques qu'artistiques.

À première vue, la scène du bain de Judith semble constituer la seule miniature où sa séduction est dévoilée aux yeux du lecteur. La jeune femme révèle un corps entièrement nu, plongé dans l'eau jusqu'à la taille, masquant ses jambes et son sexe. Certainement pour la première fois dans l'histoire des représentations de Judith, l'héroïne laisse apparaître son corps féminin, prompt à attiser le désir de Holopherne, même si ses parties intimes restent invisibles. Cette image pourrait laisser présager la suite des événements et la séduction dont Judith va user, mais il faut nuancer cet *apriori*. Lorsque l'on replace cette image dans l'ensemble du cycle, il apparaît clairement que Judith n'y est pas présentée comme une tentatrice, bien au contraire.

La main droite du personnage cache partiellement sa poitrine, ce qui peut être interprété comme un signe de pudeur. Judith se cache des yeux du lecteur, de sa servante, mais sans doute aussi d'elle-même. En effet, saint Jérôme et les théologiens médiévaux après lui considèrent qu'une jeune femme vertueuse, et plus particulièrement lorsqu'elle est vierge, ne doit pas observer son corps nu lorsqu'elle fait sa toilette²³³. Il en va de même pour les femmes mariées, dont le corps appartient à leur mari et ne doit être apprécié que par leur regard. Il est nécessaire que la femme « s'ignore en tant que corps » pour « proscrire tout ce qui favoriserait la complaisance narcissique, la découverte de soi, de son pouvoir de séduction et de l'art de le développer »²³⁴. Le statut de veuve de Judith suppose alors que personne, y compris elle-même, ne doive pouvoir contempler son corps, par respect pour son mari défunt. Dans cette perspective, le corps féminin est perçu comme un objet subordonné, étroitement lié à l'honneur de la femme, de son mari et de sa famille.

Les enjeux liés au corps des femmes sont exprimés par Vincent de Beauvais, un clerc franciscain, dans son ouvrage *De eruditione filiorum nobilium*. Ce traité d'éducation a été écrit entre 1247 et 1250 à destination de la famille royale française : le roi Louis IX, la reine Marguerite de Provence et leurs enfants. Sa formule introductive au chapitre dédié à l'éducation des filles révèle, selon l'historienne Paulette L'Hermite Leclercq, les ressorts du principe de virginité, incarné par un corps

233 Cette idée énoncée par saint Jérôme est reprise par Vincent de Beauvais autour de 1250 dans son ouvrage *De eruditione filiorum nobilium* destiné à l'éducation des enfants issus de la noblesse : VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. Arpad Steiner, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1938.

234 L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « L'image de la femme dans le "De eruditione filiorum nobilium" de Vincent de Beauvais », dans ROUCHE Michel (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen-Âge : accord ou crise ?* [actes de colloque international de Conques, Centre européen de culture, d'art et d'histoire médiévales, 2000], Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 250.

de femme qu'il faut protéger de leur propre désir et de celui des hommes²³⁵ : « Tu as des filles, veille sur leur corps [...] mais qu'ils soient gardés à la maison, de peur qu'ils ne convoitent ou ne soient convoités »²³⁶. En réalité, ce n'est pas tant la nudité qui est problématique, mais plutôt le fait qu'il puisse attirer le regard masculin. Les femmes qui exposent leur corps sont alors invariablement relayées au rang de femmes publiques, tentatrices impudiques et immorales. La pudeur d'une femme résiderait donc dans sa capacité à se préserver du regard des hommes, qui par nature, éprouvent du désir à la vue d'un corps féminin dénudé²³⁷. En effet, comme le souligne Nira Gradowicz-Pancer, l'honneur féminin repose sur l'effacement de soi et le repli dans l'espace privé, alors que l'honneur masculin relève de la démonstration de puissance dans l'espace public²³⁸.

La configuration de la scène du bain correspond alors à ce principe établi par les théologiens chrétiens : le bain se déroule en dehors du camp, à distance de tout regard masculin. De plus, Judith se baigne à l'aide de sa servante pour éviter de contempler son corps. L'héroïne a bien conscience de sa beauté et du charme qu'elle exerce sur les hommes, car elle utilise cet atout pour accomplir sa mission. Pourtant, lorsqu'elle se retrouve seule, loin de Holopherne, elle ne succombe pas à l'arrogance ou l'orgueil en prenant soin de son apparence. Il est d'ailleurs dit dans le texte de la *Vulgate* qu'avant de se parer, Judith porte un cilice mortifiant sa chair, dans le but de faire pénitence et d'écarter tout plaisir charnel de sa vie²³⁹. Enfin, ses cheveux ne sont pas détachés pour être plongés dans l'eau ; ils sont toujours retenus par une crépine. Si cela avait été le cas, la dimension séductrice en aurait été grandement accentuée, surtout lorsque l'on sait que Judith est constamment voilée dans le reste du cycle. La chevelure féminine est en effet porteuse d'une symbolique très particulière au Moyen-Âge : elle représente la féminité libre, sauvage et par conséquent, pécheresse²⁴⁰.

235 *Ibid*, p. 248.

236 « *Filie tibi sunt, serua corpus illarum [...] sed in domo custodiantur, ne uagantes concupiscant uel concupiscantur* » : VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *De eruditione filiorum nobilium*, *op. cit.*, p. 172-173. Ce principe d'éducation s'oppose à celui qui est dispensé aux garçons, visant avant tout à les instruire : « *Filij tibi sunt ? erudi illos* », *Ibid*, p. 5.

237 Cette idée est plus amplement développée dans un article de Marie De Rasse : RASSE Marie (de), « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIV^e - XV^e siècles », *Hypothèses*, vol. 13, n°1, 2010, p 119-128.

238 GRADOWICZ-PANCER Nira, « Honneur féminin et pureté sexuelle : équation ou paradoxe ? » dans ROUCHE Michel (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen-Âge : accord ou crise ?* [actes de colloque international de Conques, Centre européen de culture, d'art et d'histoire médiévales, 2000], Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 37.

239 « *Judith ingressa est oratorium suum : et induens se cilicio* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 485.

240 Pour bénéficier d'informations complémentaires à ce sujet, consulter : CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen-Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

Par exemple, le théologien du XII^e siècle Honoré d'Autun condamne fermement le port des cheveux féminins dénoués, et affirme leur caractère hautement sensuel, voire diabolique²⁴¹. Il en distingue deux raisons. Premièrement, la chevelure féminine exprimerait le péché originel commis par Ève, et il conviendrait aux femmes de la voiler à l'intérieur de l'Église pour rappeler la culpabilité de leur sexe. Dans le cadre du mariage ou du veuvage, les femmes doivent se voiler quotidiennement pour signifier leur fidélité à leur mari. Deuxièmement, la chevelure féminine serait susceptible d'emprisonner l'âme des hommes, leur faisant perdre le contrôle de leurs désirs charnels²⁴². Le voile serait alors un moyen d'écarter les hommes du péché de Luxure, et de réfréner l'arrogance et la prétention des femmes vis-à-vis de leur « superbe chevelure »²⁴³. En somme, il permettrait d'améliorer le comportement à la fois des hommes et des femmes. Des cheveux retenus et disciplinés comme ceux de Judith dans la miniature du bain seraient l'expression de la modestie que la société médiévale attend d'une femme. Dans le même temps, une telle coiffure garantirait le contrôle des pulsions luxurieuses des hommes et des penchants vaniteux des femmes.

Tous ces éléments tendent à démontrer que cette enluminure édifie une image vertueuse et positive de Judith, qui respecte en toute circonstance les règles que son statut exige. Elle conserve ainsi les vertus fondamentales que doivent respecter les femmes selon la morale de l'époque : la chasteté et l'humilité. En parallèle, cette image insiste fortement sur la piété de Judith. Cette dernière n'exhibe en aucun cas son corps dans le but de séduire son ennemi, mais rend avant tout un culte à son Dieu. L'eau permet à Judith de se purger des vices présents dans le camp, et de conserver sa pureté tant sur la plan spirituel que corporel. Cette action proche du baptême peut même être envisagée comme une purification de l'âme de Judith en prévision du meurtre qu'elle s'apprête à commettre. En somme, l'héroïne suit une attitude vertueuse en toutes circonstances, se conformant aux textes des moralistes médiévaux qui déterminent le comportement que doivent adopter les femmes vis-à-vis de leur corps en fonction de leur statut. Cette pureté est alors signifiée dans l'iconographie par sa posture pudique et sa coiffure ordonnée.

La grande sobriété de Judith dans cette représentation correspond aux autres enluminures du cycle, mais elle semble trouver ses origines dans une œuvre antérieure qui figure également la scène du bain. Il s'agit du vitrail n°126 de la baie n° 8 de la Sainte-Chapelle de Paris, réalisé entre 1243 et 1248. Le cycle consacré au Livre de Judith dans cet édifice religieux est très vaste et livre des illustrations inédites de certains passages du texte. La représentation du bain est similaire au Fr.

241 « *Cum sint decipula diaboli, ne laxis earum crinibus juvenum animi illaqueentur* », HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma Animae*, éd. Jacques-Paul Migne, Paris, Parisii, 1844, p. 589.

242 *Ibid*, p. 299.

243 « *Alia est ne quaedam illarum ob formositalem capillorum superbia eleventur* » : *Ibid*, p. 299.

1753²⁴⁴ : à gauche de l'image, Judith est immergée dans un cours d'eau jusqu'à la taille. Elle a les mains tendues vers sa servante sur la droite [ill. 10]. À nouveau, ce geste lui permet de camoufler sa poitrine. Une petite variation se distingue : dans le manuscrit de Saint-Quentin, la servante verse de l'eau à sa maîtresse à l'aide d'un récipient, alors que dans le vitrail parisien, elle lui tend un tissu sans doute destiné à la couvrir à la sortie du bain. Le corps et la coiffure de Judith sont figurés de la même façon dans les deux images : les cheveux retenus et les formes féminines peu soulignées.

Dans son article « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu », Sophie Lagabrielle démontre que la représentation des scènes de toilette dans les vitraux du cycle de Judith édifie une vision très chaste et vertueuse du personnage²⁴⁵. Elle explique que cette œuvre, se trouvant dans l'édifice religieux majeur qu'est la Sainte-Chapelle, se devait de respecter les textes théologiques de son époque. Les écrits de Vincent de Beauvais cités plus haut, commandées par la reine Marguerite de Provence, épouse de Louis IX, ont en effet servi de guide pour représenter Judith et en faire un idéal de la femme chrétienne.

Soulignons cependant la différence majeure entre ces deux représentations : le vitrail figure le moment où Judith se prépare à quitter Béthulie pour rencontrer Holopherne, alors que l'enlumineur la représente lorsqu'elle prie à l'extérieur du camp, la veille de la décollation. Bien que l'iconographie des deux images soit très proche, nous ne pouvons pas en émettre la même interprétation, car elles ne correspondent pas au même moment du récit. De plus, la verrière de la Sainte-Chapelle associe une scène de bain à une scène de coiffure [ill. 11], indiquant bien que Judith soigne son apparence pour augmenter ses chances de séduire Holopherne. Le bain de la Sainte-Chapelle est un moment de préparation physique, alors que le bain du Fr. 1753 peut être perçu comme un moment de préparation spirituelle. L'enlumineur du XIV^e siècle propose donc une vision assez différente de celle du maître verrier du XIII^e siècle : il n'hésite pas à parer Judith de riches ornements et de vêtements décolletés lorsqu'elle se rend devant Holopherne, mais réserve une grande sobriété à la scène religieuse du bain.

Le cycle iconographique des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* fait de Judith un personnage indéniablement positif, qui s'érige en modèle de foi et de pureté malgré ses actes ambivalents. Cette idéalisation de Judith basée sur le modèle chrétien atteint son paroxysme dans la miniature du bain. Il s'agit d'une scène intime, uniquement partagée entre Judith et sa servante, ce qui renforce la

244 Comme nous l'avons déjà signalé, ce vitrail n'est pas le premier à figurer le bain de Judith. Cependant, il est difficilement envisageable que le *Psautier Latin* d'Oxford [ill. 8] ait constitué une source d'inspiration pour le maître verrier de la Sainte-Chapelle, même s'il existe des similitudes entre les deux images. Mentionnons toutefois que des recherches récentes considèrent que ce manuscrit a migré vers l'Europe continentale en raison des liens entre l'aristocratie anglaise et allemande, expliquant le fait qu'il est aujourd'hui conservé à Munich.

245 LAGABRIELLE Sophie, « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle [...] », *op. cit.*

complicité qui règne entre les deux femmes. Il n'est aucunement question de Holopherne dans cette image : l'héroïne se baigne dans un but religieux, ce qui explique la sobriété de la représentation. L'enlumineur semble s'approprier la scène pour lui donner un sens bien plus important que dans le texte. Il se saisit d'une scène qui ne fait pas avancer l'intrigue, pour y transmettre une interprétation de Judith par le biais de l'iconographie. Par son apparence, la Béthulienne se présente comme une femme vertueuse, respectant les préceptes de l'Église qui régissent la morale du XIV^e siècle. Ainsi, cette image exprime de manière implicite la pudeur, la retenue, l'humilité et la chasteté du personnage. Ce faisant, l'enlumineur rejoint la vision des exégètes qui, depuis des siècles, font de Judith un « *castitatis exemplum* », un exemple de chasteté²⁴⁶.

Lorsque l'on prend en compte ces éléments d'analyse, il paraît incontestable que cette enluminure ne préfigure pas la séduction qui intervient dans les scènes suivantes. Au contraire, elle contribue à valoriser encore davantage le contrôle sans faille que Judith exerce sur son corps et sur sa foi. De plus, contrairement à ce que notre regard actuel nous laisse penser, le nu n'était pas systématiquement perçu de manière érotique au XIV^e siècle. La séduction féminine était plutôt concentrée dans les longues chevelures ondulées et les luxueuses parures, dont se vêtent par exemple les prostituées²⁴⁷. En outre, dans le bain du Fr. 1753, la nudité de Judith est réservée à un cadre intime et religieux, ce qui dissipe toute connotation sexuelle. Cette scène est donc à appréhender comme une parenthèse au milieu du récit, dédiée à rappeler la vertu et la pureté du personnage. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'elle intervient juste avant la décollation, où la vertueuse Judith décapite son ennemi grâce au mensonge et à la séduction. Cette miniature semble avoir un rôle de contrebalance, pour préparer le lecteur au dénouement du récit. Grâce à cette image sans ambiguïté et centrée sur la religion, la décollation apparaît comme un passage nécessaire à la victoire finale, mais qui n'est pas représentatif de la vertu exemplaire de la protagoniste.

246 « *Accipite Iudith viduam, castitatis exemplum* » : NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », *op. cit.*, fol. 174.

247 MANE Perrine et PIPONNIER Françoise, *Se vêtir au Moyen-Âge*, Paris, Biro, 1995, p. 125.

Conclusion

Au terme de notre analyse du cycle de Judith dans les *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, nous arrivons à la conclusion suivante : ce manuscrit n'est sans doute pas un remaniement de la *Bible Historiale*. Il s'agit plus probablement d'une adaptation en français de l'*Historia Scholastica* de Pierre le Mangeur, comme en témoignent les structures de phrases quasiment identiques d'une version à l'autre. Nous validons donc l'hypothèse émise par Hugo Loh, même si l'enquête comparative proposée ici mériterait d'être étendue à l'ensemble du texte. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'auteur du Fr. 1753 n'avait pas connaissance de l'œuvre de Guyart des Moulins ; nous pensons même qu'il en a intégré quelques éléments de manière ponctuelle.

Le Fr. 1753 fait preuve d'une forte concordance entre le texte et les images. Cette particularité fait sans doute de son cycle enluminé de Judith celui qui respecte le plus le texte biblique, parmi l'ensemble des manuscrits de notre catalogue. Sur le plan iconographique, nous avons distingué plusieurs biais d'interprétation du personnage. L'enlumineur déploie une double dynamique : il s'inscrit dans une longue tradition de représentation du personnage, qui puise dans diverses sources textuelles et iconographiques ; mais d'autre part, il propose des illustrations inédites qui renouvellent l'interprétation du récit. Toutes les miniatures convergent vers une idéalisation de l'héroïne, qui s'accompagne d'un relatif effacement de sa séduction. Ses qualités et ses vertus en font un modèle de perfection féminine, en accord avec les traités moraux du XIV^e siècle. À l'inverse, Holopherne est présenté comme un personnage impur et immoral. Cette dichotomie est caractéristique de l'exégèse produite sur le Livre de Judith depuis les premiers âges chrétiens. Néanmoins, tous les enlumineurs français du XIV^e siècle ne s'accordent pas autour de cette perception de Judith. Certains apportent une interprétation plus nuancée, notamment à propos du problème majeur du récit, sans cesse occulté et esquivé : la séduction.

TROISIÈME PARTIE :

Judith dans les enluminures
françaises du XIV^e siècle

Introduction

Notre analyse du manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* va à présent servir de point de départ pour ouvrir notre recherche aux autres enluminures du cycle de Judith produites au XIV^e siècle en France. En couplant le texte et les miniatures du Fr. 1753, nous avons pu relever les spécificités de ce cycle, qui se démarque par son ampleur et son originalité. Il faudra garder en mémoire ce qui rend ce manuscrit si unique, pour ensuite le mettre en regard avec les autres cycles médiévaux. En effet, si tous les enlumineurs s'inscrivent dans une tradition artistique propre à la représentation de Judith, ils n'usent cependant pas tous des mêmes codes iconographiques. Dans cette dernière partie, il s'agira de repérer les éléments antérieurs que le Fr. 1753 a réutilisé ; ceux qui ont été repris après lui ; et les éléments nouveaux et inédits qui apparaissent dans la deuxième moitié du XIV^e siècle. Du Haut Moyen Âge au début de la Renaissance, nous examinerons par quelles dynamiques artistiques, stylistiques, théologiques et symboliques les images sont traversées. Pour cela, il sera nécessaire de s'appuyer sur des représentations imagées extérieures à notre cadre de recherche. Nous convoquerons également diverses sources textuelles pour éclairer notre compréhension des images. Cela permettra d'avoir une vision générale de l'illustration du Livre de Judith, pour saisir la manière dont cette héroïne juive a été perçue dans la sphère française à la fin du Moyen-Âge.

A. Relations de pouvoir entre Judith et Holopherne

a) *Figurer le transfert de pouvoir*

Les enluminures du cycle de Judith sont parfois difficiles à interpréter pour notre regard actuel, qui ne comprend pas les images de la même manière que le spectateur médiéval. En effet, certaines miniatures de la *Bible Historiale* du XIV^e siècle contiennent de nombreuses ambiguïtés qui complexifient le discours des images. Nous avons notamment observé l'introduction d'un motif porteur d'une lourde symbolique autour des années 1350, qui apporte une nouvelle dimension au lien qui unit les deux protagonistes. Dans l'épisode de la décollation, il est dit que Judith attrape les cheveux de Holopherne avant de lui trancher la tête. De nombreux enlumineurs, à l'image de l'anonyme du Fr. 1753, sont fidèles à ce passage du texte et optent pour une représentation littérale, où Judith empoigne une mèche de cheveux bien distincte de la tête de Holopherne. C'est le cas du Maître du Roman de Fauvel [cat. 4] ; [cat. 7] ; [cat. 8] ; [cat. 9] ; [cat. 11], mais aussi d'autres artistes, identifiés ou non [cat. 3b] ; [cat. 19] ; [cat. 20a].

Néanmoins, un bon nombre de ces miniatures, qui semblent fidèles à première vue, sont en réalité plus ambivalentes qu'elles n'y paraissent. Certaines s'écartent légèrement du texte, et transforment le geste de Judith. Cette dernière ne semble plus attraper les cheveux du général, mais plutôt sa couronne. Sa main n'empoigne pas une mèche distincte ; elle se pose sur la couronne de Holopherne. Les images où ce motif apparaît se concentrent dans une période assez restreinte, entre 1350 et 1373 [cat. 5b] ; [cat. 14] ; [cat. 16] ; [cat. 21] ; [cat. 23d] ; [cat. 24]. Il est difficile de savoir si ces enlumineurs se veulent proches du texte, ou s'ils introduisent volontairement une nouvelle donnée d'interprétation à l'image. Cette confusion peut être due à la détérioration de certaines enluminures, qui a rendu illisibles certains détails, mais les exemples se multiplient et ne semblent pas laisser de place au doute.

La représentation de Judith s'emparant du symbole de pouvoir de son ennemi est lourde de sens. La spoliation de cet attribut par l'héroïne marque un basculement de pouvoir : Holopherne n'est plus le maître de la situation, alors qu'il était vaincu depuis le début du récit. Le texte souligne en effet sa puissance à de nombreuses reprises, à travers l'ampleur de son armée et l'énumération des peuples assujettis²⁴⁸. Lorsque Judith l'exécute, le pouvoir du général est transféré : il devient faible, vulnérable et impuissant face à Judith qui s'empare de sa couronne pour marquer son passage de

248 « *Centum viginti millia peditum pugnatorum, et equitum sagittariorum duodecim millia* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 479. La *Vulgate* détaille également toutes les régions et cités vaincues par les armées de Holopherne : la ville de Melothi, le pays de Cellon, les régions de l'Euphrate, de la Cilicie, de la Syrie, de la Libye et de la Mésopotamie, jusqu'aux plaines de Damas : *Ibid*, p. 479.

dominant à dominé. C'est à présent la Béthulienne qui à l'ascendant sur son ennemi, et qui contrôle les événements. Dans ce contexte, la couronne de Holopherne concentre les enjeux de pouvoir qui se jouent entre les deux protagonistes.

Pour mieux comprendre la signification de ce motif, il est nécessaire de le replacer au sein des miniatures où il apparaît. Il s'avère que Judith n'est jamais couronnée lorsqu'elle saisit la couronne de Holopherne²⁴⁹. Pourtant, neuf miniatures de la *Bible Historiale* la présentent coiffée d'une couronne, en adéquation avec le texte de Guyart des Moulins qui précise qu'elle « mist une fiche couronne sur son chief »²⁵⁰ : ce type de couvre-chef est donc fréquemment attribué à Judith. Ce constat renforce l'interprétation que nous en avons proposé : l'héroïne s'approprie un attribut qu'elle ne possède pas.

Lorsqu'elle est déjà couronnée, sa gestuelle est très différente et se décline en plusieurs modèles. Dans la plupart des cas, la tête du général est détachée du corps : elle peut être tenue entre les mains de Judith [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 30] ou soutenue par les cheveux [cat. 32b]. La représentation de la tête déjà tranchée existait déjà auparavant, mais elle était plus rare [cat. 2] ; [cat. 17b]. Lorsque le général n'est pas encore décapité, Judith n'attrape ni sa couronne ni ses cheveux, mais pose sa main en appui sur le lit [cat. 15] ; [cat. 20h] ; [cat. 31b]²⁵¹. Dans une miniature de la fin du XIV^e siècle, elle tient presque sensuellement le visage de Holopherne de sa main gauche, s'appêtant à l'exécuter avec son épée de la main droite [cat. 28]. Cette image concentre tous les codes iconographiques qui expriment la séduction de la protagoniste : une couronne, une longue chevelure ondulée et une robe ajustée laissant apparaître sa poitrine en volume. La main de Judith sur la joue de Holopherne vient ici renforcer le lien presque érotique qui lie les deux personnages.

Dans ces représentations où Judith est couronnée, Holopherne l'est également dans la majorité des cas, mais sa couronne n'est pas toujours disposée au même endroit dans l'espace. Elle se trouve parfois encore sur sa tête alors qu'il vient d'être décapité [cat. 27] ; [cat. 30] ; [cat. 32b]. Sur une image de 1380 réalisée à Paris, Judith tend la tête à sa servante qui la recueille dans un pan de sa robe. La couronne du général est posée sur l'oreiller, à côté du corps étêté [cat. 25]. Ce détail suppose que Judith a découronné Holopherne avant de le tuer. Il traduit le soin artistique et sémantique que l'enlumineur apporte à sa miniature : l'image va plus loin que toutes les versions du

249 À l'exception d'une miniature de 1350 [cat. 14].

250 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit, p. 699.

251 Judith n'est pas toujours couronnée dans les représentations où elle s'appuie sur le lit pour trancher la tête. Cependant, lorsqu'elle n'a pas de couronne, elle adopte assez rarement cette position [cat. 12] ; [cat. 13]. Dans d'autres cas, elle garde sa main levée pendant qu'elle décapite Holopherne [cat. 6] ; [cat. 10].

Livre de Judith, proposant une interprétation inédite de la relation entre les deux protagonistes. Aucune image antérieure ou postérieure ne figure la couronne de Holopherne de cette façon.

Ainsi, l'héroïne destitue Holopherne de son statut de général invincible, et le prive de sa toute-puissance. L'ensemble des Assyriens et leur roi Nabuchodonosor sont symboliquement vaincus par sa mise à mort. Cet événement inverse le rapport de force, et fait glisser le pouvoir entre les mains de Judith, et par extension, du peuple juif. En effet, après l'épisode de la décollation, les Assyriens sont mis en déroute par les juifs de Béthulie, alors que ces derniers s'apprêtaient à se rendre avant l'intervention de Judith. Finalement, la victoire de l'un ou l'autre des camps ne semble pas reposer sur leur nombre ou leurs capacités militaires. En somme, Béthulie finit par vaincre ses ennemis grâce à deux facteurs étroitement liés : le soutien de Dieu, et le triomphe de Judith. De la même manière, la défaite des Assyriens ne semble due qu'à une chose : la mort de leur général. Dans cette perspective, la couronne de la Béthulienne n'a pas la même portée que celle de son ennemi : elle exprime son exploit et son statut d'élue divine, tandis que la couronne de Holopherne traduit sa puissance déchu et illégitime. Ces observations permettent de mieux comprendre dans quel contexte la spoliation de la couronne de Holopherne intervient. Elle met en lumière le fait qu'au moment de la décollation, le destin des représentants de chaque clan (Judith pour les juifs et Holopherne pour les Assyriens) détermine le dénouement du siège.

Ce motif est absent des exemplaires de la *Bible Historiale* de la première moitié du XIV^e siècle, mais il apparaît occasionnellement dans certains manuscrits antérieurs [ill. 17] et contemporains [ill. 20]. Autour de 1350, il devient de plus en plus fréquent dans les images où Judith n'est pas couronnée. Le motif disparaît ensuite à mesure que la couronne de Judith se répand, dans le dernier quart du XIV^e siècle. Il est complètement abandonné au XV^e siècle. Nous pouvons en conclure que la spoliation de la couronne de Holopherne semble vide de sens si Judith est déjà couronnée. Les miniaturistes qui figurent ce motif parviennent à illustrer l'inversion des rôles en détournant un passage du texte pour faire passer un message fort : la supériorité de Holopherne matérialisée par la couronne est transférée à Judith au moment de la décollation.

Il ne s'agit pas du seul moyen de figurer le transfert de pouvoir d'un personnage à l'autre. Quand l'héroïne est couronnée, les enlumineurs adaptent l'iconographie. Ils illustrent toujours la prise de pouvoir de Judith, mais celle-ci étant déjà soulignée par la couronne qu'elle porte, l'accent est surtout mis sur le déclin brutal de Holopherne.

La déchéance de Holopherne peut être indiquée par de nombreux indices, plus ou moins perceptibles. Son passage de général puissant à cadavre exposé sur les remparts de Béthulie s'exprime par plusieurs procédés iconographiques. Premièrement, dans les cycles de plusieurs

miniatures, on observe un fort contraste dans la manière de représenter Holopherne au début et à la fin du récit. Dans une *Bible Historiale* des années 1310, une iconographie inédite est figurée sur la miniature du siège de Béthulie, qui introduit un cycle de trois images. Le roi Nabuchodonosor, coiffé d'une couronne, transmet un anneau doré à l'un de ses soldats, que l'on identifie comme Holopherne [cat. 3a]. Ce geste est souvent attribué aux figures de pouvoir qui délèguent leurs fonctions à un autre personnage²⁵². Il peut donc être interprété comme une illustration du transfert de pouvoir de Nabuchodonosor vers son général, chargé de conquérir le peuple juif.

Généralement, lors de sa première apparition, Holopherne est figuré en majesté, trônant parfois sur un siège à têtes de lions [cat. 20c] ; [cat. 23]. Par exemple, dans la *Bible Historiale* produite à Saint-Omer autour de 1347, le général est en position de supériorité par rapport à Judith et sa servante [cat. 17a]²⁵³. Il est assis en hauteur, la tête relevée et les jambes croisées (une posture qui indique son statut de chef militaire). Judith, quant à elle, est agenouillée face à lui, ce qui marque son infériorité²⁵⁴. D'ailleurs, dans le texte, l'héroïne se présente elle-même comme « l'ancelle » de Holopherne, à son service pour l'aider à conquérir les juifs²⁵⁵. Elle appuie son statut inférieur en nommant le général son « seigneur », dans la *Bible Historiale* comme dans le Fr. 1753²⁵⁶. Le rapport de force que Judith met volontairement en place pour flatter le général se retrouve jusque dans le positionnement des personnages dans les miniatures.

Au folio suivant de la Bible de Saint-Omer, les rôles s'inversent : Judith se tient debout et repart avec la tête tranchée, tournant le dos au cadavre décapité laissé sur le lit [cat. 17b]. Enfin, dans la miniature du siège de Béthulie, la tête est exposée sur les remparts comme une menace, un avertissement pour l'armée assyrienne désormais sans chef. La tête de Holopherne contemple ses armées se faire massacrer par les juifs à cheval [cat. 17c]. Cette évolution de la représentation de l'antagoniste exprime son rapide déclin et sa perte de pouvoir qui le mène à la mort. On pourrait même croire qu'à travers ces images, l'enlumineur a illustré l'arrogance de Holopherne, qui se croit invincible mais qui finit par être vaincu. Lorsque l'on regarde en détail la tête tranchée, on remarque

252 Ce motif figure dans une copie du décret de Ghijsbertus de Stoutenburch de 1140, rassemblant des textes de droits canoniques. Cette copie a été illustrée entre 1290 et 1310 dans le Nord de la France, et est conservée sous la cote Ms. 1291 à la Bibliothèque Mazarine de Paris. À deux reprises dans ce manuscrit, un anneau d'or est représenté pour symboliser le transfert de pouvoir d'un personnage à un autre. Au folio 122r, un évêque accusé retrouve ses droits pastoraux, et s'empare d'un anneau que lui tend un personnage. Au folio 144v, un autre évêque est allongé sur son lit de mort et confie un anneau à l'un de ses confrères, lui transférant ainsi ses fonctions.

253 Cette enluminure fait partie de la première campagne de décoration du manuscrit, située aux alentours de 1347. Une deuxième campagne a été menée pour compléter l'illustration entre 1360 et 1370 à Saint-Trond (province de Limbourg) : KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique [...]*, op. cit., p. 149.

254 La position que Judith adopte dans cette miniature respecte le texte de Guyart des Moulins qui précise qu'elle « sestandit devant luy aterre », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 700.

255 « Sire escoute les paroles de ton ancelle » ; « Et te meneray parmy hierusalem et bethulye et prendras tout le peuple d'israel ainsi comme un troupeau de brebis sans pasteur », *Ibid*, p. 700.

256 « Qui suis ie pour escondire ce que monseigneur vouldroit », *Ibid*, p. 700 ; « Qui sui jou pour contredire le volente de mon seigneur ? » *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 151.

que les deux touches rouges disposées sur les joues de tous les personnages ont ici disparu pour indiquer la mort du général. De plus, l'expression de son visage a changé : il a les yeux clos, les sourcils tombants et un sourire inversé. Ce constat est caractéristique de ce manuscrit : les personnages y sont tous très expressifs, tant par leur visage que par leurs gestes. D'après Akiko Komada, les hommes présentent souvent des expressions grimaçantes, à l'image de Holopherne sur le dernier folio du cycle, tandis que les femmes ont des visages ronds et enfantins, à l'image de Judith et sa servante²⁵⁷.

Le fait de modifier le physique de Holopherne pour signifier sa mort est assez rare, même si les premiers exemples remontent au XII^e siècle. Sur une décollation produite entre 1125 et 1250 dans le sud de la France, la peau et les cheveux du général sont teintés en vert, et il gît sous une couverture verte [ill. 4]. Selon l'historien Michel Pastoureau, le vert est très ambiguë à l'époque médiévale, mais au XII^e siècle, il est encore majoritairement associé au diable, à la maladie et à la mort²⁵⁸. Associer Holopherne à la couleur verte permet d'évoquer sa filiation avec le Diable, appuyée par de nombreux exégètes, mais aussi de signifier sa mort. Cette particularité physique du général peut également être employée pour figurer son ivresse. Le contraste est alors très marqué avec le personnage de Judith, dont les joues et les lèvres sont teintées de rouge. Il ne s'agit certainement pas de fards destinés à séduire, mais plutôt d'un signe visuel courant qui indique qu'elle est en vie.

La représentation du cadavre de Holopherne cristallise donc l'idée de décadence du personnage. Il n'existe aucune enluminure qui figure le moment où les Assyriens découvrent le corps sans vie de leur chef après le départ de Judith²⁵⁹. Cependant, au-delà de la *Bible Historiale* de Saint-Omer, on trouve plusieurs autres illustrations du corps étêté du général abandonné par l'héroïne. Dans la première *Bible Historiale* illustrée, datée de 1310 et cotée Fr. 155 à la BnF, la décollation se distingue des représentations traditionnelles [cat. 2]. Un groupe de sept personnages est rassemblé autour du cadavre de Holopherne : trois hommes à gauche, trois femmes à droite, et Judith au centre tenant la tête tranchée. Le général gît sur une banquette, surplombé par les autres figures. Il se situe presque au niveau du sol, et son corps est exposé aux regard de tous comme symbole de la défaite des Assyriens. De la même manière, dans une Bible Latine peinte à Limoges au début du XII^e siècle, Holopherne est couché sur un lit presque posé au sol. Judith se tient debout au dessus de lui

257 KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique [...]*, op. cit., p. 149.

258 PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen-Âge », op. cit., p. 726.

259 La *Bible Historiale* M. 394 du début du XV^e siècle figure cet épisode au folio 205v, mais le cadavre de Holopherne n'est pas visible. En 1470, Sandro Botticelli peint *La découverte du cadavre de Holopherne*, qui représente cette scène avec le corps décapité du général au premier plan.

et paraît immense et majestueuse en comparaison. Elle s'empare de ses cheveux et lève l'épée pour le frapper [ill. 3].

Les autres miniatures où le cadavre est figuré suivent davantage le modèle de la *Bible Historiale* de Saint-Omer [cat. 3] ; [cat. 25] ; [cat. 29] ; [cat. 30]. Judith se détourne de Holopherne, sa tête entre les mains. Le cadavre est représenté de manière à refléter la chute du personnage. Seul le buste nu du général apparaît en dehors de la couverture, et son cou tranché laisse échapper des flots de sang. Dans la *Bible Historiale* de 1312-1317 conservée à Montpellier, le cadavre est nu jusqu'à la taille, les bras dans une posture en mouvement, comme pour figurer le dernier sursaut de Holopherne avant sa mort [cat. 3c]. Sa jambe pliée est visible sous le drap en désordre, contrairement aux autres miniatures citées où le corps ne crée aucun volume sur le lit.

La nudité de Holopherne est souvent figurée, alors qu'aucune version du texte ne la mentionne²⁶⁰. Dès le XII^e puis le XIII^e siècle, les enlumineurs et maîtres verriers représentent parfois le général nu dans son lit, sans doute pour signifier sa luxure et son intérêt pour les plaisirs charnels [ill. 5] ; [ill. 6] ; [ill. 12] ; [ill. 18] ; [ill. 19] ; [ill. 20]. Cette donnée iconographique perdure au XIV^e puis au XV^e siècle²⁶¹. Dans l'art médiéval, le bas du corps de Holopherne est toujours masqué sous les couvertures, mais la position de ses jambes peut aussi exprimer la luxure du personnage. Dans plusieurs miniatures, on distingue la forme des jambes qui crée du volume sous le drap. La plupart du temps, elles sont tendues sur le lit, quoique légèrement fléchies. Une enluminure de notre catalogue figure clairement les jambes de Holopherne en position écartée, la jambe droite tendue et la gauche relevée en angle droit [cat. 6]. Ce jeu de jambes semble rendre compte de la lubricité du général, et traduire ses intentions sexuelles lorsqu'il invite Judith dans sa tente.

Par ailleurs, une miniature d'une *Bible Historiale* conservée à Copenhague propose une représentation singulière de l'antagoniste [cat. 22]. Ce dernier est couché sur son lit, par-dessus le drap, ce qui est très inhabituel voire inédit. Allongé sur le ventre et la tête dans les bras, il porte des hauts de chausse gris et un pourpoint beige. Ce choix de couleurs n'est pas dû au hasard : il donne l'impression que Holopherne est nu jusqu'à la taille. Cette illusion renforce grandement le regard dénonciateur de l'enlumineur sur le général luxurieux.

Si le corps de Holopherne peut indiquer son caractère négatif, il en va de même pour sa tête, comme en témoigne l'exemple de Saint-Omer. Lorsqu'elle a déjà été tranchée, la tête est parfois soulevée

260 Seul le *Mistère du Viel Testament*, écrit à la fin du XV^e siècle mais sans doute inspiré de traditions théâtrales plus anciennes, le précise : « Ici se despouille Holofernès », MOLINET Jean, *Le Mistère Du Viel Testament*, t. 5, éd. James de Rothschild, Paris, F. Didot, 1878, p. 337.

261 [cat. 4] ; [cat. 12] ; [cat. 16] ; [cat. 19] ; [cat. 22] ; [ill. 35] ; [ill. 38] ; [ill. 44].

par les cheveux et brandie par l'héroïne [cat. 29] ; [cat. 32b]. Ce geste se rapporte généralement aux personnages négatifs, exécutés par des figures positives. Le vainqueur tient la tête de sa victime par les cheveux, et la présente face à lui comme symbole de son triomphe. On retrouve notamment ce motif dans les représentations de la mise à mort de la Gorgone par Persée [ill. 1]. La puissance destructrice de Méduse est réduite à néant, mais Persée utilise son pouvoir de pétrification pour poursuivre sa quête. Le pouvoir de la Gorgone est de ce fait transféré à Persée, de la même manière que le pouvoir de Holopherne incarné par sa tête est transféré à Judith. Le geste de la Béthulienne brandissant la tête de son ennemi vaincu se réfère donc à cette tradition héritée de la mythologie grecque. Il permet de faire du général assyrien une figure monstrueuse et diabolique, finalement vaincu par la Justice incarnée par Judith, après ses nombreux crimes et méfaits²⁶². Ce motif est ensuite réactivé dans de nombreuses œuvres d'art figurant la décollation de Holopherne, du Moyen-Âge jusqu'à nos jours²⁶³.

En tant qu'antagoniste du récit, le général adopte une physionomie propre à son statut d'ennemi. Certains miniatures proposent une représentation orientalisante de Holopherne : il porte un turban sur sa tête [cat. 28], ou possède une carnation plus sombre que celle de Judith [cat. 26] ; [ill. 19] ; [ill. 49]. À partir du XIII^e siècle, le turban devient le vêtement emblématique des musulmans dans l'art occidental²⁶⁴. Le teint sombre relève également de ce stéréotype de la figure du musulman. Selon Fanny Caroff, représenter un personnage sous les traits d'un sarrasin permet de marquer sa différence par rapport aux autres, ce qui revient souvent à le désigner comme un ennemi²⁶⁵. Au XIV^e siècle, elle relève que la peau brune est parfois employée pour représenter des adversaires religieux qui ne sont pas musulmans, comme par exemple les bourreaux du Christ, ou encore Holopherne²⁶⁶. Les enlumineurs occidentaux vont donc puiser dans le répertoire iconographique relatif à l'altérité pour présenter le général assyrien comme un ennemi.

Dans une enluminure parisienne de 1383, une nouvelle donnée vient s'ajouter à cette iconographie de l'autre [cat. 26]. La chevelure de Holopherne est de couleur rousse, ce qui ne correspond pas à la représentation d'un sarrasin mais s'inscrit dans une autre dynamique d'exclusion. Cette particularité

262 Cette association allégorique de la Justice à Judith s'établit progressivement dans les dernières décennies du Moyen-Âge. La Justice acquiert des attributs communs à ceux de la Béthulienne, comme une épée, puis une tête coupée symbolisant les ennemis vaincus : MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...], op. cit.*, p. 76.

263 Des dizaines d'œuvres intègrent ce motif mais nous ne retiendrons que celles-ci : le tableau de Cristofano Allori de 1613 et la sculpture de Pierro Pacilli de 1769 dans la Basilique Santi Ambrogio e Carlo al Corso à Rome.

264 CAROFF Fanny, *L'ost des sarrasins, les musulmans dans l'iconographie médiévale : France-Flandres, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Le Léopard d'or, 2016, p. 126.

265 *Ibid*, p. 187.

266 *Ibid*, p. 107. Au XV^e siècle, certaines figures bibliques sont touchées par le phénomène d'orientalisation qui s'opère dans l'art enluminé. L'introduction de motifs relatifs à la représentation des musulmans n'est plus péjorative, mais permet d'instaurer une distance historique et géographique avec le temps présent. Cependant, au XIV^e siècle, il n'est pas encore question de cela, et les attributs orientalisants sont tout à fait dévalorisants. : *Ibid*, p. 180.

physique est également présente dans une miniature de la fin du XIV^e siècle [cat. 31b]. Pour Michel Pastoureau, le roux est la couleur des figures cruelles et démoniaques dès l'Antiquité. Mais au Moyen-Âge, sa symbolique évolue et se rattache davantage à l'hypocrisie, au mensonge, à la perfidie²⁶⁷. Ainsi, les personnages roux sont souvent des traîtres ou des renégats, à l'image de Judas ou Dalila qui arborent cette teinte de cheveux dans de nombreuses miniatures²⁶⁸. De plus, dans l'imaginaire médiéval, une analogie s'établit entre la rousseur et les flammes de l'enfer. Le rouge orangé, teinte mate opposée à la brillance des auréoles des saints, renvoie alors aux forces diaboliques²⁶⁹. Figurer Holopherne avec les cheveux roux n'a donc rien d'anodin. À nouveau, cet élément met en évidence l'altérité du général, mais plus encore, son caractère dangereux et néfaste pour la religion défendue par Judith. Comme dans les textes exégétiques, la diabolisation de Holopherne participe activement à la valorisation de Judith. L'acte de cette dernière est légitimé car il nuit à un ennemi de Dieu, un partisan du Diable (incarné par Nabuchodonosor)²⁷⁰.

À travers cette étude iconographique, nous avons vu que les enluminures vont plus loin que le texte et apportent une nouvelle dimension au récit. Le statut des personnages et leur place dans l'intrigue est signifiée à travers leurs positions dans l'image, leurs costumes et leur gestuelle. La notion de pouvoir est au centre de la décollation : Judith semble s'approprier la couronne comme symbole de la puissance de Holopherne, alors ce dernier atteint la phase finale de sa chute, amorcée depuis l'arrivée de l'héroïne dans son camp. La mort du général provoque la débâcle des Assyriens, et signe la victoire des juifs grâce au succès de Judith. De ce fait, le destin des « représentants » de chaque clan détermine le dénouement du siège, au-delà des capacités militaires et défensives des belligérants. Ce brusque renversement de situation marque un fort contraste entre les enluminures précédant la décollation, et celles qui suivent cet épisode crucial. On observe que l'apparence de Judith reste sensiblement la même avant et après son triomphe, alors que celle de Holopherne marque clairement son statut d'ennemi, et sa déchéance sur le plan spirituel et corporel.

267 PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris, Éditions Du Seuil, 2004, p. 201.

268 La gestualité des personnages roux participe également à les présenter sous un mauvais jour. Dans la culture médiévale, la main gauche est celle des traîtres et des hérétiques qui portent atteinte à la chrétienté. Par exemple, dans les illustrations, Dalila rase souvent les cheveux de Samson avec cette main. Michel Pastoureau observe alors une corrélation entre la rousseur et l'usage de la main gauche : *Ibid*, p. 209. Dans le cas de Judith, nous observons qu'elle utilise toujours la main droite pour décapiter Holopherne.

269 UELTSCHI Karin, « La mythique lignée des Roux : malédiction et sacralité » dans AURELL Martin et GÎRBEA Catalina (dir.), *L'imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles)* [actes de colloque international, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers, 12-13 juin 2009], Turnhout, Brepols, 2010, p. 171.

270 « *Nabuchodonosor, id est diaboli* », NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », *op. cit.*, fol. 175.

b) *Aux couleurs de Judith*

Plus tôt dans notre analyse des représentations de Judith dans le Fr. 1753, nous nous sommes intéressés aux variations de son costume. Nous avons relevé l'importance du vert et du rouge dans les vêtements des personnages du cycle. Il ne s'agit cependant pas du duo chromatique le plus répandu au XIV^e siècle. En jetant un regard transversal sur les images de notre catalogue, deux couleurs récurrentes se distinguent : le bleu et le rouge. Ces deux teintes coexistent dans les illustrations de l'héroïne depuis le XIII^e siècle. À cette époque, le bleu [ill. 5] ; [ill. 6] ; [ill. 9] ; [ill. 12] ; [ill. 13] ; [ill. 18] semble aussi répandu que le rouge [ill. 3] ; [ill. 11] ; [ill. 17] ; [ill. 19]. Judith est rarement vêtue d'une autre couleur que celles-ci. Au XIV^e siècle, elles continuent de dominer la palette des costumes du personnage, même si d'autres teintes viennent s'y ajouter.

Regardons plus précisément la répartition de ces couleurs dans le temps. Au début du XIV^e siècle, elles ont tendance à cohabiter et à se juxtaposer sur les costumes de la Béthulienne. Dans plusieurs miniatures, la robe est rouge et le surcot qui la recouvre est bleu [cat. 4] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [cat. 8b] ; [cat. 9]. Cependant, les cinq exemples qui correspondent à cette configuration ont tous été réalisés par le Maître du Roman de Fauvel ; il s'agit donc d'un cas isolé, seulement reproduit par cet enlumineur parisien. Dans les autres images du début du siècle, le vêtement est souvent uni : soit bleu [cat. 5b] ; [cat. 11] ; [cat. 13] ; [cat. 14], soit rouge [cat. 5a] ; [cat. 10]. Ensuite, environ à partir des années 1340, on observe une multiplication du costume de couleur bleue. Il figure sur pas moins de neuf miniatures de notre catalogue [cat. 11] ; [cat. 13] ; [cat. 14] ; [cat. 15] ; [cat. 21] ; [cat. 22] ; [cat. 25] ; [cat. 30] ; [cat. 32b]. En revanche, le costume rouge se fait plus rare et n'est présent que sur trois images de la deuxième moitié du XIV^e siècle [cat. 17] ; [cat. 27] ; [cat. 28].

Cet abandon progressif du rouge au profit du bleu est à nuancer pour plusieurs raisons. Premièrement, le costume de Judith demeure rouge dans quelques enluminures de la fin du XIV^e siècle et du XV^e siècle. De plus, même si le vêtement de la protagoniste n'est pas rouge, cette couleur peut figurer ailleurs dans l'image. L'élément privilégié que les enlumineurs teignent en rouge est le lit de Holopherne. Dans notre catalogue, plus de la moitié des représentations du lit emploient cette teinte²⁷¹. En réalité, le rouge est omniprésent dans les miniatures du cycle de Judith. On le retrouve sur le costume de l'héroïne, sur le lit, sur le fond de l'image, sur l'oreiller du général, et même sur le costume de la servante [cat. 31b] ; [cat. 32b]. Le même constat s'applique à la

²⁷¹ [cat. 3] ; [cat. 4] ; [cat. 5b] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [cat. 8b] ; [cat. 9] ; [cat. 10] ; [cat. 12] ; [cat. 15] ; [cat. 17b] ; [cat. 21] ; [cat. 22] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 30] ; [cat. 32b].

couleur bleue. Cette dernière est introduite dans presque toutes les images de notre catalogue, en association avec le rouge.

Une corrélation entre ces deux teintes se distingue alors : lorsque le costume de Judith est bleu, le lit ou le fond de la miniature sera rouge, et inversement. De plus, dès le XII^e siècle, il arrive que la servante porte du rouge lorsque Judith porte du bleu [cat. 32b] ; [ill. 5] ; [ill. 18] ; [ill. 43] ; [ill. 45] ; [ill. 49]. Le cas contraire existe également [cat. 17b] ; [cat. 27]. Même lorsque la protagoniste porte un vêtement neutre, ou d'une autre couleur, le rouge et le bleu sont présents dans l'image²⁷². Par exemple, dans la *Bible Historiale de Charles V* des années 1360, on trouve deux miniatures de la décollation. Dans chaque cas, la tente du général est bleue. Pourtant, dans l'une, le fond est rouge [cat. 20a], et dans l'autre il est bleu [cat. 20h]. Dans la deuxième décollation, la couleur rouge est introduite par l'oreiller de Holopherne, et par le sang versé par l'épée de Judith. En somme, on retrouve toujours les deux teintes, même si elles ne figurent pas sur les mêmes éléments. De ce fait, les enluminures illustrent le même épisode mais n'en livrent pas la même interprétation. Dans la première, le fond d'un rouge sombre et intense semble évoquer le sang et la violence de la décollation. Au contraire, la deuxième use de teintes bleues plus claires qui adoucissent la scène. Cela confère un caractère plus noble à la représentation, renforcé par la couronne sur la tête de Judith, qui était absente de la première décollation.

En réalité, il s'agit donc davantage d'une coexistence et d'une alternance entre ces deux teintes, plutôt qu'un glissement net de l'une à l'autre. Il apparaît clairement que ces couleurs, qui semblent indissociables dans le cycle de Judith, revêtent une importance symbolique particulière dans les images du XIV^e siècle. Michel Pastoureau, historien des couleurs, explique que le rouge et le bleu occupent une place aussi importante l'une que l'autre dans l'imaginaire médiéval, mais que ces couleurs deviennent également des contraires²⁷³. Les enlumineurs ont alors tendance à les opposer pour mettre en valeur chacune des couleurs par effet de contraste. Cela explique la construction des miniatures du cycle de Judith : sa robe s'inscrit souvent dans un fond de couleur opposée pour mieux faire ressortir chaque teinte.

L'essor de la couleur bleue sur le costume de Judith est toutefois indéniable. La tendance des enlumineurs à favoriser cette teinte s'explique par le contexte de l'époque. Selon Michel Pastoureau, le bleu connaît une véritable promotion à partir du XIII^e siècle, ce qui entraîne un remplacement progressif du rouge, la couleur privilégiée depuis l'Antiquité. Cette évolution s'opère entre le XIII^e et le XV^e siècle, ce qui signifie qu'au cours de cette période, les deux teintes

272 Dans une *Bible Historiale* de 1411-1412, Judith est vêtue de vert mais le décor est entièrement dominé par le rouge (sur le lit de Holopherne) et le bleu (sur le dais au dessus sur lit, et sur les murs de la pièce) [ill. 43].

273 PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 83.

coexistent et semblent aussi appréciées l'une que l'autre. Néanmoins, elles ne sont pas porteuses des mêmes symboliques.

Commençons par le rouge, une couleur relative aux notions de pouvoir et de séduction dans l'iconographie médiévale²⁷⁴. À la fois couleur des dirigeants et des juges, le rouge évoque également les fards que les femmes utilisent sur leurs lèvres et leurs joues²⁷⁵. Il s'agit donc d'une teinte qui sied particulièrement bien à Judith, figure de justice et de séduction par excellence. De plus, Nabuchodonosor est presque toujours vêtu de rouge dans les enluminures médiévales jusqu'au XV^e siècle, de façon à souligner sa puissance [cat. 8a] ; [cat. 32a] ; [ill. 41]. De la même manière, lorsque Holopherne n'est pas allongé dans son lit, son costume est souvent de cette couleur [cat. 17b] ; [cat. 23a]. Les images qui usent d'une prédominance du rouge transmettent un message codé au spectateur : la scène se rapporte directement au pouvoir, obtenu grâce à la séduction mise en place par Judith. Michel Pastoureau affirme en effet « qu'une robe rouge n'est jamais neutre ; c'est presque toujours une robe attrayante, destinée à séduire ou à traduire les élans du cœur »²⁷⁶. La robe rouge est en effet attribuée à des personnages féminins qui mêlent beauté et séduction, comme Judith, mais également Salomé, figure de tentatrice. Dans le *Bréviaire de Charles V* illustré par Jean le Noir entre 1347 et 1380, elle est figurée en train de recueillir la tête de Jean Baptiste, vêtue d'une longue robe rouge légèrement décolletée [ill. 37]. À nouveau, la notion de pouvoir occupe une place centrale, car c'est par le pouvoir de séduction de Salomé que Jean le Baptiste a trouvé la mort. Dans le cas de Judith, il n'est pas question d'élans amoureux mais bel et bien de la beauté de la protagoniste mise à profit pour séduire Holopherne.

Toutefois, cette expression du pouvoir est grandement contrebalancée par la couleur bleue. Observons à présent la dimension symbolique de cette dernière. À l'origine, elle acquiert une importance grandissante grâce à l'abbé Suger qui, dans les années 1130-1140, assimile le bleu à la lumière divine et céleste dans l'abbatiale de Saint-Denis²⁷⁷. Autrefois mise de côté, cette couleur se répand dans les verrières et les manuscrits. Cet essor du bleu s'explique en partie par son association avec la Vierge Marie à partir du XII^e siècle²⁷⁸. Petit à petit, certains personnages positifs se dotent de vêtements bleus, afin de souligner leur honnêteté, leur tempérance et leur relation avec le divin. Dans ce contexte, les enlumineurs s'emparent du bleu dans leurs représentations de Judith, ce qui renforce sans aucun doute son association avec la Vierge.

274 PASTOUREAU Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Éditions Points, 2019, p. 79.

275 *Ibid*, p. 87.

276 *Ibid*, p. 91.

277 PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 44.

278 *Ibid*, p. 52.

Il serait aisé de croire que la robe rouge sert à exprimer la séduction et la prise de pouvoir de Judith, tandis que la robe bleue traduit ses vertus et sa pureté. Cette vision paraît cependant assez manichéenne, et doit être nuancée. En effet, les attributs de séduction comme la robe ajustée, la longue chevelure et la poitrine dessinée ne sont pas toujours liées au costume rouge²⁷⁹. De plus, le rouge évoque souvent la justice, celle des hommes ou celle de Dieu ; une notion aucunement ambiguë qui contribue au contraire à valoriser la protagoniste²⁸⁰.

Pour finir, rappelons que peu importe la couleur du vêtement, ce qui lui donne de la valeur et le rend précieux, c'est la vivacité de sa teinte. Une couleur vive est synonyme de richesse, tandis qu'une couleur fade et délavée traduit l'usure et la mauvaise qualité de la teinture²⁸¹. Dans toutes les enluminures citées jusqu'à présent, la couleur du costume de Judith, qu'elle soit rouge ou bleue, est toujours particulièrement éclatante. Cette dernière donnée d'analyse permet d'affirmer qu'au-delà de la portée symbolique des couleurs que porte l'héroïne, les enlumineurs soulignent avant tout sa richesse et son haut rang social, en accord avec la description du personnage dans le texte biblique. À l'inverse, la servante porte des couleurs plus ternes. Dans plusieurs miniatures, son costume présente des couleurs proches de celles que porte Judith, mais son statut inférieur est signifié par la teinte délavée du tissu [cat. 22] ; [cat. 25].

Jusqu'ici, nous n'avons parlé que de deux couleurs associées à Judith. Même si elles sont largement majoritaires dans la production enluminée du XIV^e siècle, la protagoniste porte parfois d'autres couleurs, ou n'en porte aucune. En effet, dans quelques miniatures, les costumes des personnages et les étoffes du lit de Holopherne sont neutres, de couleur grise [cat. 16] ; [cat. 19] ; [cat. 20] ; [cat. 29]. Les deux autres teintes les plus répandues sont le rose et le vert²⁸².

Il est assez délicat d'interpréter le choix de ces couleurs. Commençons par le rose, dont Judith est vêtue dans six miniatures de notre catalogue [cat. 3b] ; [cat. 12] ; [cat. 18] ; [cat. 23c] ; [cat. 23d] ; [cat. 26]. Écartons tout de suite l'attribution de cette teinte au sexe féminin, qui ne se développe qu'à partir du XVIII^e siècle. Au contraire, de la Renaissance au XVII^e siècle, elle était plutôt associée à la virilité masculine²⁸³. Mais au Moyen-Âge, il n'est pas encore question de répartition genrée des couleurs. D'ailleurs, à cette époque, le rose n'était pas perçu comme une couleur à part entière, mais plutôt comme une déclinaison plus claire du rouge²⁸⁴. De ce fait, la symbolique du rose

279 C'est le cas dans une seule miniature de notre catalogue [cat. 28].

280 PASTOUREAU Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 80.

281 PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 75.

282 Un cycle de 1312-1317 figure de manière marginale Judith en violet clair [cat. 3b], et en jaune foncé [cat. 3c].

283 Certains dirigeants comme Henri IV se faisaient portraiturer en costume rose pour symboliser leur pouvoir. Le rose glisse peu à peu dans la sphère féminine lorsque la marquise de Pompadour le popularise à la cour royale : EDWARDS-DUJARDIN Hayley, *Rose*, Vanves, Chêne, 2021, p. 22.

284 *Ibid*, p. 6.

est difficile à saisir car elle est étroitement liée à celle du rouge. Comme sa couleur source, le rose évoque la puissance et le pouvoir, exprimés de manière moins frontale : par sa clarté, le rose ajoute une douceur qui se rapporte souvent à l'aspect religieux. En effet, dans sa symbolique chrétienne, il est porteur « de joie, et promet la venue de la lumière après la nuit »²⁸⁵. En ce sens, le rose devient à la fois une couleur de force et de dévotion, qui évoque un renouveau après une période de crise²⁸⁶. Trouver cette couleur sur le costume de Judith n'est alors pas étonnant : par la mise à mort de Holopherne, l'héroïne met fin au siège de Béthulie et rétabli la paix au nom de Dieu. De plus, le rose permet probablement d'atténuer la violence de l'acte de Judith, exprimée par l'intensité du rouge, et de mettre davantage l'accent sur son dessein religieux²⁸⁷.

Passons maintenant au costume vert, présent dans quatre miniatures de la *Bible Historiale* [cat. 24] ; [cat. 31b] ; [ill. 43] ; [ill. 47], ainsi que dans la majorité des représentations de Judith dans les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* [cat. 1]. En histoire de l'art médiéval, le vert est souvent perçu de manière négative en raison de son association avec le Diable dans de nombreuses images. Cette interprétation n'est pas incorrecte, mais elle n'est pas représentative de tous les usages de la couleur dans l'art médiéval. Michel Pastoureau explique que le vert est porteur d'une forte connotation négative jusqu'à la fin du XIII^e siècle, où un basculement a lieu²⁸⁸. La couleur devient le symbole de notions aussi bien positives que négatives, que se rapportent généralement à l'idée d'instabilité. Le vert est alors utilisé dans l'iconographie pour signifier la jeunesse, la chance, l'espoir, le hasard ou encore l'amour. Dans le cas de Judith, cette teinte peut souligner le rôle qu'elle endosse de manière temporaire, uniquement pour le temps du récit. En effet, l'espoir du peuple juif repose entièrement sur ses épaules, mais la tâche de Judith est provisoire : de retour à Béthulie, elle retrouve sa vie de veuve, similaire à celle qu'elle menait avant son triomphe. Le vert est donc probablement employé sur son costume pour signifier l'espoir que représente sa mission, ainsi que le caractère éphémère de celle-ci.

Pour les enlumineurs, la couleur fonctionne donc comme un nouveau moyen d'exprimer leur interprétation du personnage, qui vient s'ajouter à toutes les autres données iconographiques vues précédemment. Malgré la variété des teintes présentes sur le costume de la Béthulienne, l'omniprésence du couple chromatique rouge/bleu depuis le XII^e jusqu'au XV^e siècle est révélatrice. Elle rend compte de l'ambivalence de Judith, tout en mettant en évidence son héroïsme et sa vertu.

285 *Ibid*, p. 16.

286 À la Renaissance, le rose comme couleur religieuse est parfois associé à la figure de la Vierge : *Ibid*, p. 64.

287 La couleur rose est parfois introduite sur le lit de Holopherne jusqu'au XV^e siècle : [cat. 10] ; [cat. 13] ; [cat. 17b] ; [cat. 31b] ; [ill. 35] ; [ill. 38] ; [ill. 42].

288 PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen-Âge », *op. cit.*, p. 726.

Le XIV^e siècle semble marquer une époque charnière, où les deux teintes coexistent avant que le rouge ne cède la place au bleu, qui perdure et reste majoritaire jusqu'à la fin du XV^e siècle [ill. 38] ; [ill. 44] ; [ill. 46] ; [ill. 49]. Ce phénomène s'explique-t-il par la promotion sans précédent que connaît le bleu à cette époque, ou par la portée symbolique de cette teinte, en cohérence avec le personnage de Judith ? Les deux possibilités peuvent sans doute être défendues.

Le duo de couleurs rouge/bleu persiste jusqu'à l'époque moderne : comme au Moyen Âge, le bleu est majoritairement réservé à Judith, tandis que le rouge est associé à sa servante. Cette répartition des couleurs est présente dans de nombreux œuvres, comme *Le retour de Judith à Béthulie* peint par Sandro Botticelli en 1470 [ill. 50], ou *Judith décapitant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi, peint en 1613 [ill. 54]²⁸⁹. De plus, même si certains artistes emploient d'autres teintes pour peindre les costumes, ils introduisent tout de même le rouge et le bleu dans le décor de leurs tableaux [ill. 55], à l'instar des miniatures analysées dans ce chapitre. La présente étude des vêtements des personnages du cycle a donc permis de démontrer que ce couple chromatique récurrent puise en réalité ses racines dans l'art médiéval.

c) *Le rôle croissant de la servante*

Dans notre analyse des miniatures du cycle de Judith, nous avons pour le moment mis de côté un personnage discret, mais absolument central. Malgré le faible rôle que le texte lui accorde, la servante de Judith acquiert une place de plus en plus importante dans les enluminures du XIV^e siècle, comme en témoigne le cycle du Fr. 1753. Elle remplit bien sûr une fonction de servante, mais également de complice, sans laquelle la mission de Judith aurait été presque irréalisable. Dans un premier temps, observons les passages du texte biblique qui mentionnent ce personnage.

Pour commencer, la servante ne possède pas toujours de nom. La *Vulgate* la nomme « Abra »²⁹⁰, un nom repris par l'auteur des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*²⁹¹. Ce dernier la qualifie également de « puchele »²⁹². Guyart des Moulins, quant à lui, la désigne sous le terme « ancelle », qui signifie « servante » en moyen français²⁹³. Par ailleurs, le personnage ne prononce aucun mot au cours du récit, alors qu'elle prend part à plusieurs épisodes de l'intrigue. Toutes les versions sont à peu près similaires : elle apparaît pendant les préparatifs de Judith où elle est chargée d'emporter

289 L'œuvre *Judith et sa servante avec la tête de Holopherne* réalisée entre 1621-1624 par Orazio Gentileschi, le père d'Artemisia, en est un autre exemple.

290 « *Et ego exeam cum abra mea* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 482.

291 « Et puis apela Abram, se puchele », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, *op. cit.*, p. 150.

292 « Judich dist a se puchele [...] », *Ibid*, p. 151.

293 « Si appella son ancelle », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 699.

les provisions²⁹⁴ ; puis lorsqu'elles sortent toutes deux de la cité²⁹⁵. Enfin, au moment de la décollation, elle se tient en dehors de la tente pour surveiller, puis récupère la tête tranchée avant de rentrer à Béthulie²⁹⁶. L'importance de ce personnage n'est donc jamais vraiment soulignée ; elle exécute seulement les ordres de Judith. Seul un élément de la fin du récit lui confère une part de reconnaissance : dans la *Vulgate* et la *Bible Historiale*, il est dit qu'après la défaite des Assyriens, Judith lui rend sa liberté et lui donne une partie de ses richesses²⁹⁷.

Le texte des *Histoires tirées de l'Ancien Testament* étant bien plus court que dans les versions de saint Jérôme et Guyart des Moulins, la servante y est encore moins citée. Mais paradoxalement, compte tenu de l'ampleur de son cycle de Judith, il s'agit du manuscrit où elle est le plus représentée. Elle figure sur cinq miniatures, soit dans presque tous les épisodes qui se déroulent dans le camp assyrien [cat. 1f] ; [cat. 1g] ; [cat. 1h] ; [cat. 1j] ; [cat. 1k]. Alors que la servante n'est nommée « Abra » qu'une seule fois dans le texte, ce nom est donc indiqué à cinq reprises au-dessus de la tête du personnage. En somme, le cycle enluminé donne bien plus d'importance à la servante que ne le fait le texte.

Ce constat s'applique à l'ensemble de la production enluminée du cycle de Judith au XIV^e siècle : alors que la servante possède un rôle mineur dans le texte, elle devient un personnage de premier plan dans les miniatures. Dans notre corpus d'images tirées de manuscrits de la *Bible Historiale*, elle est présente sur dix-huit miniatures, toutes scènes confondues²⁹⁸. La mise à mort du général est la scène où elle apparaît le plus : sur les trente-trois décollations, quatorze figurent ce personnage, ce qui représente environ 40%. À l'instar du Fr. 1753, la servante est davantage illustrée lorsque le cycle est développé en plusieurs images. Dans la *Bible Historiale de Charles V* de 1362, par exemple, elle figure systématiquement aux côtés de sa maîtresse [cat. 20a] ; [cat. 20f] ; [cat. 20g] ; [cat. 20h].

294 « Puis fist prendre a son ancelle pain et fromaige », *Ibid*, p. 699 ; « *Imposuit itaque abrae suae ascooperam vini* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 483.

295 « Lors passa Iudith et son ancelle les portes de la cite », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 699 ; « *Judith vero orans Dominum, transivit per portas, ipsa et abra ejus* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 483.

296 « Et elle avoit comandé a son ancelle qu'elle l'attendit devant l'huys de la chambre toute coye et gardast que nul ne venist » ; « bailla le chief a son ancelle et luy commanda a mettre en l'echarpe », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 700 ; « *Dixitque Judith puellae suae ut staret foris ante cubiculum, et observaret* », « *et tradidit caput Holofernis ancillae suae, et jussit ut mitteret illud in peram suam* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 485.

297 « Et donc laissa son ancelle franche et luy donna grant avoir », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 704 ; « *et dimisit abram suam liberam* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 489.

298 [cat. 5a] ; [cat. 12] ; [cat. 17a] ; [cat. 17b] ; [cat. 19] ; [cat. 20a] ; [cat. 20f] ; [cat. 20g] ; [cat. 20h] ; [cat. 22] ; [cat. 23c] ; [cat. 23d] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 29] ; [cat. 30] ; [cat. 31b] ; [cat. 32b].

Le personnage est de plus en plus visible à partir de la deuxième moitié du XIV^e siècle. Parmi les dix-huit miniatures relevées plus haut, seize ont été réalisées après 1350, contre seulement deux au début du siècle. Dans les miniatures plus anciennes, datant des XII^e et XIII^e siècles, la servante est souvent éclipsée et Judith se retrouve seule face à Holopherne²⁹⁹. L'importance croissante accordée à ce personnage semble donc être un phénomène qui prend racine dans les dernières décennies du XIV^e siècle, et qui s'amplifie considérablement dans les siècles suivants.

À présent, regardons comment les représentations de la servante évoluent, parallèlement aux représentations de Judith. On observe une accélération des apparitions de la servante dans les miniatures françaises à partir de 1350, mais cela ne signifie pas qu'elle était complètement absente des images antérieures. Quelques rares enlumineurs du XIII^e siècle l'introduisent, mais elle est généralement en retrait et ne prend pas part à l'action. Dans certaines images, elle se détache de son statut passif et aide Judith, mais cela reste exceptionnel [ill. 18].

Dans les *Bibles Historiales* du XIV^e siècle, le personnage fait sa première apparition en 1317, sur une miniature du départ de Judith vers le camp ennemi [cat. 5a]. Elle se tient derrière sa maîtresse, la tête baissée et tenant un panier dans sa main gauche. Elle disparaît de l'enluminure suivante, illustrant la mise à mort de Holopherne. Cela s'explique probablement par le texte de Guyart des Moulins, qui précise que la servante fait le guet à l'extérieur de la tente. Par la suite, le personnage devient plus autonome et se distingue clairement de Judith, à la fois par sa position dans l'espace que par son costume. Cette distinction se décline selon deux fonctions différentes : elle peut permettre d'établir une hiérarchie entre Judith et sa servante, ou au contraire les placer sur un même pied d'égalité.

Analysons dans un premier temps les images où la servante est relayée à un rôle de second plan. L'un des moyens les plus courants est de représenter Abra de plus petite taille que Judith, pour signifier qu'elle est moins importante que l'héroïne. Ce procédé est mis en place dans des enluminures anciennes (telle qu'une miniature produite dans le centre de la France vers 1180 [ill. 5]), ou plus tardives (comme une décollation de 1474 tirée d'un exemplaire breton de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* [ill. 49]).

Au XIV^e siècle, un seul enlumineur de la *Bible Historiale* figure la servante plus petite que Judith. Il s'agit de Jean de Bondol, qui introduit le personnage dans deux miniatures de son cycle de 1372 [cat. 23c] ; [cat. 23d]. La différence de taille entre la servante et l'héroïne est particulièrement

299 Le cycle de vitraux de la Sainte-Chapelle est l'un des seuls cycles antérieurs au XIV^e siècle à accorder une place centrale à la servante [ill. 9] ; [ill. 10] ; [ill. 11] ; [ill. 12].

visible dans la scène de la rencontre avec Holopherne [cat. 23c]. Les deux femmes ont la même silhouette et la même position : tournées vers le général à droite de l'image, elles tendent une main ouverte devant elles et relèvent l'autre vers leur buste. Leur costume est également très similaire : elles portent une robe ajustée sur le haut du corps, dont le bas retombe verticalement et recouvre leurs pieds. Leur bras droit est enserré d'une longue bande de tissu blanche, nommée une coudière. Néanmoins, Judith est presque deux fois plus grande que Abra. Elle pose sa main sur l'épaule de sa servante, comme pour signaler que cette dernière est à son service. La position de supériorité de Judith est également appuyée par le fait que Holopherne a les yeux tournés vers elle, et non vers la servante. Dans la décollation, Abra attend à l'extérieur de la tente pendant que Judith exécute Holopherne [cat. 23d]. Leur différence de taille est moins marquée mais tout de même perceptible. Par ailleurs, le rang social inférieur de la servante peut être indiqué par la teinte moins vive de son vêtement, comme nous l'avons précédemment relevé. Il peut également se traduire par une différence de coiffure. Ainsi, certains enlumineurs choisissent de doter la servante d'un voile, mais laissent Judith tête nue [cat. 19] ; [cat. 25]. Cela permet d'accentuer l'apparence séductrice de l'héroïne par effet de contraste.

Ces multiples procédés sont néanmoins peu utilisés, et les deux personnages se ressemblent de plus en plus au fil des décennies. Sur certaines miniatures, il devient même difficile de les distinguer. Leur apparence est presque identique : leur taille, leur coiffure, leur costume et leur expression faciale sont en tout point similaires [cat. 20h] ; [cat. 22] ; [cat. 27] ; [cat. 30] ; [ill. 18] ; [ill. 35]. Seulement quelques éléments comme leur position dans l'espace et leurs attributs (épée, couronne ou réceptacle de la tête) permettent de les reconnaître. La plupart du temps, les couleurs de leur costume sont opposées : lorsque Judith est bleue, la servante est rouge et inversement [cat. 27] ; [ill. 35]. Le fait que ces teintes soient interchangeable d'un personnage à l'autre semble indiquer que Judith et sa servante forment un tout, un duo indissociable. En outre, elles portent parfois la même couleur, ce qui renforce grandement l'effet miroir entre les deux femmes [cat. 30]. Une miniature produite en 1290 et 1310 dans le Languedoc propose une représentation symétrique de la décollation qui appuie cette homogénéisation des figures [ill. 18]. Judith et sa servante se tiennent derrière le lit de Holopherne, chacune tournée vers le centre de l'image où se trouve la tête du général mise dans le sac de la servante. L'épée levée de Judith sort du cadre et divise l'image en deux parties presque identiques : hormis la couleur de leur costume, les deux femmes sont en tout point semblables. Ce découpage symétrique est renforcé par les deux courtines blanches, suspendues au dessus de leurs têtes.

Il est assez étonnant de constater que sur certaines images, la servante est parée presque aussi richement que Judith. Dans une miniature de la fin du XIV^e siècle, son costume est bien plus orné et somptueux que celui de sa maîtresse [cat. 31b]. Judith est vêtue d'une robe verte très simple, alors que sa servante porte une houppelande d'un rouge éclatant, dont les manches tombent jusqu'au sol. Le vêtement est orné de broderies dorées et ajusté par une ceinture à la taille. Le personnage est coiffé d'un escoffion à bourrelets, très à la mode au XIV^e siècle, tandis que Judith est couronnée. Ce type de représentation est très surprenant, surtout lorsque l'on connaît le point de vue des moralistes médiévaux tels que Vincent de Beauvais. Dans son traité moral *De Eruditione filiorum nobilium* écrit au milieu du XIII^e siècle, ce dernier considère qu'une jeune fille doit toujours être accompagnée d'une suivante lorsqu'elle sort de chez elle. Cependant, cette suivante doit avoir une apparence très modeste, les cheveux voilés et la poitrine couverte, pour ne pas attirer les regards et faire de l'ombre à sa maîtresse³⁰⁰. Cette description d'une servante humble et discrète se situe à l'opposé des représentations de Abra à la fin du XIV^e siècle.

Ainsi, les deux femmes sont presque mises sur un même pied d'égalité, et la servante prend de plus en plus part à la mise à mort de Holopherne. Personnage secondaire dans le texte, elle acquiert un rôle décisif dans les images. Peu à peu, elle abandonne son attitude passive pour assurer des fonctions précises. Sa mission principale est de recueillir la tête tranchée [cat. 19] ; [cat. 25] ; [cat. 29] ; [cat. 30] ; [cat. 31b] ; [ill. 46], mais elle peut aussi tenir le fourreau de l'épée de Judith [cat. 32b] ; [ill. 35], ou surveiller l'entrée de la tente conformément au texte [cat. 23d] ; [cat. 42] ; [cat. 45]. Puisque la servante devient complice du meurtre de Holopherne, elle se dote d'attributs traditionnellement assignés à Judith. À l'instar de la Béthulienne, sa chevelure se libère du voile³⁰¹. Elle se coiffe alors de divers couvre-chefs, comme une couronne [cat. 27] ; [cat. 30], un escoffion à bourrelets [cat. 31b] ou un chapeau à bec [cat. 32b]. Parfois, elle adopte une apparence plus séductrice : ses cheveux tombent sur ses épaules [cat. 20a] ; [cat. 23d] ; [ill. 49], tandis que son corps est souligné par des robes plus ajustées et décolletées. Cette évolution iconographique peut s'expliquer par les innovations artistiques de la fin du XIV^e siècle en France, mais également par le rôle nouveau du personnage. Le XIV^e siècle semble donc marquer un basculement : même si la servante était déjà figurée occasionnellement dans les miniatures du cycle, sa présence s'accélère considérablement après 1350 et son apparence se calque sur celle de Judith. Il s'agit d'une mutation qui s'opère uniquement dans les images, et qui s'accroît au fil des siècles.

300 « Celle te soit compaigne, qui ne scet se elle est belle, qui ne tient compte de beaulté, laquelle quant doit aller quelque part publiquement, (ne) desceuvre son col ne sa poitrine, mais choile sa face. », LAGABRIELLE Sophie, « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle [...] », *op. cit.*, p. 132.

301 La plupart du temps, à la fin du siècle, la servante adopte la même coiffure que Judith : deux tresses relevées de chaque côté de son visage [cat. 20h] ; [cat. 22] ; [cat. 27] ; [cat. 30] ; [ill. 35].

Comment expliquer une telle promotion de ce personnage ? Le théâtre de la fin du Moyen Âge peut apporter une réponse. Le Livre de Judith est adapté pour la première fois au théâtre dans le *Mystère de Judith et Holofernès* à la fin du XV^e siècle. Comme nous l'avons déjà expliqué, il ne s'agit probablement pas de la première adaptation théâtrale de l'histoire de Judith³⁰². Ce mystère peut donc comporter des éléments issus de versions antérieures, dont les enlumineurs du XIV^e siècle se seraient inspirés. Dans ce texte, plusieurs personnages secondaires sont mis en avant alors qu'ils n'ont presque aucun rôle dans la Bible³⁰³. C'est notamment le cas de Abra, la servante de Judith, qui possède de nombreuses répliques alors qu'elle ne prononce pas un mot dans le texte biblique. La plupart du temps, ses répliques interviennent dans un dialogue avec Judith. Sa présence marquée dans le théâtre médiéval est liée à son rôle de servante, figure récurrente du théâtre de l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, qui va de pair avec son maître ou sa maîtresse³⁰⁴. Cela peut en partie expliquer la multiplication de ses représentations à la fin du XIV^e siècle, qui s'accélère à partir du succès du *Mystère de Judith et Holoferne* autour de 1500. D'autre part, le mystère modifie légèrement le texte biblique. Abra n'attend plus Judith à l'extérieur, elle l'accompagne dans la tente. Judith en demande la permission à Holoferne au vers 44005 : « Je requiers que nul ne couche en ce lieu cy que vous et moy et ma chamberière »³⁰⁵. Si cette variation du texte a déjà été introduite au théâtre à la fin du XIV^e siècle, la présence de la servante dans les miniatures de la décollation paraît plus cohérente. En effet, figurer ce personnage aux côtés de Judith va à l'encontre du texte biblique, que ce soit dans la version de saint Jérôme ou de Guyart des Moulins. Les enlumineurs ont donc potentiellement bénéficié d'une source d'inspiration aujourd'hui perdue, dans laquelle il était dit que Abra accompagnait sa maîtresse dans la tente pour la seconder dans son acte.

Au-delà de ces éventuelles sources théâtrales, la présence croissante de la servante fait désormais reposer l'intrigue sur l'action du duo formé par les deux femmes. De ce fait, les relations de pouvoir ne se jouent plus uniquement entre Judith et Holoferne, puisque l'exploit de la protagoniste est présenté comme un travail d'équipe. Dans les enluminures de la fin du Moyen Âge, la servante n'est ni l'ombre de Judith, ni son repoussoir : elle devient véritablement son bras droit, qui, par sa participation active à la mission de l'héroïne, a grandement contribué à la victoire des juifs sur les Assyriens.

302 GRAHAM Runnalls A, « Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle [...], *op. cit.*, p. 25.

303 *Ibid.*, p. 24.

304 LEBÉGUE Raymond, « Notes sur le personnage de la servante », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°1, 1983, p. 3-14.

305 MOLINET Jean, *Le Mistère Du Viel Testament*, *op. cit.*, p. 338.

B. Une héroïne chaste et vertueuse (jusqu'à 1350)

a) *La primauté de la religion*

Dans le récit biblique, Judith est au cœur de nombreux enjeux complexes qui mêlent deux aspects, bien souvent indissociables : la vertu et la séduction. Comme l'ont souligné les théologiens, il paraît difficile d'ériger un personnage aussi ambiguë que Judith en modèle chrétien. De manière générale, les exégètes s'attachent à effacer ses péchés pour mettre en relief ce qui fait d'elle une figure vertueuse. Cet axe d'interprétation de l'héroïne se développe dès l'apparition des premiers commentaires chrétiens du Livre de Judith, mais cela ne signifie pas que toutes les représentations imagées du récit s'y conforment. Pour comprendre la place de Judith dans l'imaginaire médiéval, transmise par l'art enluminé du XIV^e siècle, il faut prendre en compte l'héritage des premières miniatures françaises de son cycle. L'analyse de ces images permettra de replacer l'art du XIV^e siècle dans un processus d'évolution du motif, initié dès le Haut Moyen Âge.

Le Livre de Judith étant inclus dans l'Ancien Testament depuis le IV^e siècle, il fait avant tout l'objet d'une lecture orientée vers un discours religieux. Ainsi, à l'image des commentaires exégétiques qui se développent dès la période patristique, les premières illustrations mettent l'accent sur l'aspect religieux du cycle. Cet angle d'interprétation s'explique notamment par le respect des enlumineurs envers le texte qu'ils illustrent. Dans la version latine du Livre de Judith, la protagoniste est rapidement présentée au moment de son apparition. Le texte la décrit comme une jeune femme élégante, veuve depuis trois ans et six mois, et très respectée dans la cité. Il précise également qu'elle « craint beaucoup le Seigneur », et « jeûne tous les jours de sa vie » en sa qualité de « sainte femme »³⁰⁶. De la même façon, Guyart des Moulins la qualifie de « sainte dame » dès sa première apparition³⁰⁷.

Dans les images, la place centrale de la religion s'exprime de différentes manières. Dans une miniature produite à Limoges au premier quart du XII^e siècle et conservée à la Bibliothèque Mazarine, Judith occupe presque la totalité de l'image [ill. 3]. Elle surplombe Holopherne, qui figure dans le registre inférieur, assis sur une banquette. La différence de taille entre les deux personnages est très marquée, et la longue cape rouge et dorée de l'héroïne lui donne une allure encore plus imposante. De plus, la courtine dorée suspendue à l'arcade au-dessus de sa tête forme

306 « *Quoniam timebat Dominum valde* », « *jejunabat omnibus diebus vitae suae* », « *quoniam mulier sancta es* » : *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 482.

307 « En la cité avoit adonc une sainte dame qui iudith avoit nom », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 697.

un réseau de rayons qui convergent vers elle. Judith apparaît comme une figure triomphante, qui puise sa force de Dieu lui-même, comme le rappelle une formule inscrite sur les piliers qui encadrent l'enluminure : « *confortame rex sanctorum* »³⁰⁸. Il s'agit de la dernière phrase de la prière que prononce Judith juste avant de décapiter son ennemi. La protagoniste est présentée comme une élue divine, qui terrasse le faible Holopherne grâce à la puissance que Dieu lui a transmise. Ici, la comparaison avec le triomphe de la Vierge semble déjà amorcée : Judith abat le serviteur du Diable et supprime le danger qu'il représentait pour sa religion. Dieu est glorifié par l'action de l'héroïne, qui devient une figure de justice divine incarnant le triomphe du Bien sur le Mal.

Ainsi, dans les premières représentations médiévales, Judith semble avant tout perçue comme une allégorie du pouvoir de la Foi. Ce constat s'applique aux cycles enluminés, mais aussi aux cycles sculpturaux qui fleurissent lors de la construction des cathédrales gothiques à la fin du XII^e siècle. À la cathédrale de Chartres, une sculpture de Judith figure dans l'ébrasement droit du portail nord, aux côtés de Jésus fils de Sirach et Joseph³⁰⁹. Sculptés entre 1194 et 1230, ces trois personnages sont présentés comme des modèles de sagesse et des défenseurs de la Foi³¹⁰. Dans l'archivolte située au-dessus de cette sculpture, se trouve un cycle de voussures dédié à l'histoire de Judith. Sur l'une des scènes, elle apparaît à genoux, en position de prière et vêtue d'un cilice, se couvrant la tête de cendres [ill. 7]. Cette représentation correspond en tout point à la version de la *Vulgate* qui décrit les préparatifs de Judith au départ vers le camp assyrien³¹¹. Sur une autre voussure, le personnage montre un livre ouvert à un chef de la cité, pour lui rappeler que leur confiance et leur espoir doivent être placés en Dieu. Enfin, Judith est voilée sur toutes les sculptures, à l'exception des scènes qui se déroulent dans le camp ennemi, où elle porte un touret. Cette variation marque l'abandon de son accoutrement de veuve et suggère la séduction qu'elle met en œuvre, même si le personnage est avant tout défini par son lien fort à la religion. Le même dispositif symbolique est mis en place à la cathédrale de Rouen, où le cycle sculpté traduit la victoire de la foi, incarnée par

308 Cette formule se traduit par : « Conforte-moi, roi des saints ».

309 Tous les chercheurs ne s'accordent pas sur cette interprétation. La plupart y voient une Judith, tandis que d'autres reconnaissent Sarah, l'épouse de Tobie. L'historien Jean Villette considère qu'il s'agit plutôt d'une sibylle, figure de prophétesse héritée de l'Antiquité, qui devient annonciatrice de la vérité divine à l'époque patristique : BOERNER Bruno, « Les portails du transept » dans PANSARD Michel (dir.), *Chartres, La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2013, p. 264.

310 LEVIS-GODECHOT Nicole, *Essai d'interprétation de l'iconographie des sculptures du portail nord de la cathédrale de Chartres*, Senlis, Imprimeries Réunies de Senlis, 1978.

311 « Judith entra dans son oratoire, mit un cilice, versa de la cendre sur sa tête et se prosterna devant le Seigneur », « *Judith ingressa est oratorium suum : et induens se cilicio, posuit cinerem super caput suum: et prosternens se Domino* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 483.

Judith, sur le manque de confiance en Dieu dont fait preuve le peuple juif face à l'invasion des Assyriens³¹².

Lorsque la dimension religieuse du récit est ainsi appuyée, certains enlumineurs indiquent le statut divin de Judith en la coiffant d'une nimbe dorée. C'est par exemple le cas dans une miniature du deuxième quart du XII^e siècle, réalisée dans le sud de la France [ill. 4]. La veuve de Béthulie y apparaît entièrement voilée, la tête entourée d'un cercle d'or. L'auréole est un attribut que Judith possède très rarement ; ce n'est que dans les années 1370 que l'on retrouve ce motif [ill. 39]. Il n'apparaît pas dans n'importe quel manuscrit, mais dans une copie du *Speculum Humanae Salvationis*, qui met en parallèle le triomphe de Marie sur le Démon et la décollation de Holopherne. Dans ce contexte, le récit est interprété dans une perspective religieuse, qui tend vers une sacralisation de l'héroïne. De plus, même si la comparaison avec la Vierge s'établit officiellement au XIV^e siècle dans le *Speculum Humanae Salvationis*, elle était déjà introduite de manière implicite par des théologiens des siècles précédents comme Isidore de Séville³¹³. Les deux enluminures du XII^e citées plus haut semblent également suggérer cette comparaison [ill. 3] ; [ill. 4]. Le fond de ces images est bleu, et à la même époque, le bleu devient la couleur symbolique de la Vierge³¹⁴. Néanmoins, dans la miniature alsacienne du *Speculum Humanae Salvationis*, Judith n'atteint pas la pureté mariale, et sa qualité de séductrice est signifiée par sa coiffe. Alors que Marie est voilée, la Béthulienne arbore une grande plume levée au dessus de sa tête, comme symbole de séduction parfois attribué aux prostituées.

La portée religieuse du triomphe de Judith domine donc la production imagée du X^e au XIII^e siècle. Les enlumineurs s'adossent aux écrits théologiques et exégétiques pour faire du personnage une représentation des vertus chrétiennes : la Foi, l'Espérance, la Force, la Justice et la Tempérance. Mais libérée de toute interprétation symbolique, Judith se présente comme une fidèle humble et entièrement dévouée à son Dieu. Comme elle le dit elle-même, elle n'est que la « servante » qui obéit aux ordres de son seigneur³¹⁵. Sa destinée divine peut alors se manifester de plusieurs façons. En 1317, dans la *Bible Historiale* ms. 5059 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Judith fait un signe de

312 THÉNARD-DUVIVIER Franck, « Portails des Libraires et de la Calende : les bas-relief quadrilobés » dans DESCUBES Jean-Charles (dir.), *Rouen : primatiale de Normandie, La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2012, p. 237.

313 BORSETTO Luciana, FRAGONARD Marie-Madeleine et LUCAS FIORATO Corinne (dir.), *Entre violence et séduction [...], op. cit.*, p. 14.

314 PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur, op. cit.*, p. 52.

315 « *Et in me ancilla sua adimplevit misericordiam suam, quam promisit domui Israel* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 487.

bénédictio de sa main droite au moment où elle quitte Béthulie [cat. 5a]. Ce geste permet de rappeler l'objectif qu'elle poursuit, et de quérir le soutien de Dieu dans sa périlleuse mission.

Néanmoins, les scènes de prière sont assez rarement représentées dans les cycles imagés. Elles sont plus fréquentes dans les cycles sculpturaux comme celui de Chartres [ill. 7], car les voussures laissent assez d'espace pour figurer plusieurs scènes. Dans les soubassements du portail de la Calende de la cathédrale de Rouen, datant de la fin du XIII^e siècle, figure également un cycle sculpté de Judith qui illustre la seconde partie du récit. On y trouve une représentation inédite de l'héroïne et de sa servante, en prière devant le lit de Holopherne, au moment précédant l'exécution [ill. 16]. Cette sculpture permet de légitimer la violence de la scène suivante, en rappelant que Judith obéit avant tout aux ordres de Dieu. De la même manière, à la Sainte-Chapelle de Paris, parmi les quarante vitraux consacrés à l'histoire de Judith, le maître verrier a pu introduire deux scènes où la protagoniste prie, les moins jointes, face à un autel [ill. 9].

En revanche, les enlumineurs ne réalisent souvent qu'une seule miniature pour illustrer l'entièreté du récit ; ils optent généralement pour la décollation, l'épisode majeur. Quelques rares exemples de Judith en prière ont cependant été conservés, notamment au début du XIV^e siècle où les cycles de plusieurs images se développent. L'analyse des scènes religieuses dans le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, qui consacre deux miniatures à une prière de Judith [cat. 1h] ; [cat. 1n], a déjà été menée plus haut. Dans un *Bréviaire à l'usage de Paris* illustré entre 1315 et 1318, la Béthulienne apparaît assise devant un pupitre où se trouve un livre ouvert [ill. 23]. Cette image ne s'inscrit dans aucun épisode du récit biblique. L'enlumineur a sans doute voulu montrer la foi religieuse de Judith en la figurant plongée dans la lecture des Écritures. Sur cette miniature, le personnage est entièrement voilé des pieds à la tête, et son cou est recouvert d'une guimpe. Même si Judith porte souvent un voile jusqu'au milieu du XIV^e siècle, ce type de costume est exceptionnel. Ici, elle n'apparaît pas comme la libératrice du peuple juif, mais plutôt comme une religieuse étudiant le texte sacré.

Symbole de Foi et de Justice, Judith est également louée pour sa chasteté et sa victoire sur la concupiscence. Cette interprétation du personnage se fixe dans la *Somme le roi*, manuel d'instruction morale et religieuse composé en 1279 par Laurent d'Orléans, confesseur du roi Philippe III le Hardi. Également appelé le *Livre des vices et des vertus*, il connaît un grand succès et se diffuse rapidement en France. Dans une copie de 1295, l'enlumineur convoque la figure de Judith pour illustrer le combat de la Chasteté sur la Luxure [ill. 17]. Il s'agit d'une représentation assez traditionnelle de la décollation, mais ici, l'épisode est mis au service d'un discours moral. Il peut paraître étonnant de choisir un tel personnage pour illustrer la Chasteté, mais au XIII^e siècle,

l'image de l'héroïne véhiculée par les textes et les images est toujours très élogieuse. Sa séduction est presque toujours occultée pour faire valoir ses vertus chrétiennes.

Du X^e au XIII^e siècle, la production théologique et artistique tend donc vers une sacralisation de l'héroïne, et un effacement de ses péchés. Judith, présentée comme une veuve chaste, adopte des attributs religieux et s'apparente à certaines figures majeures de la chrétienté comme la Vierge. Par effet de miroir, cette dynamique s'accompagne d'une exacerbation des péchés de Holopherne. Ce dernier personnifie les vices opposés aux vertus de sa meurtrière : la Luxure, l'Intempérance et l'Orgueil. À une époque où la lutte contre l'hérésie est prédominante dans la chrétienté occidentale³¹⁶, Nicolas de Lyre désigne même Holopherne d'hérésiarque³¹⁷. Dans cette optique, la victoire des juifs incarne la victoire du christianisme sur l'hérésie, dont Judith est la figure de proue. Ainsi, se dessine une politisation de l'héroïne, investie par les pouvoirs en place pour appuyer leurs intérêts et revendications. Au Moyen Âge, cela reste assez marginal, même si au X^e siècle, une réécriture du mythe de Judith en anglo-saxon faisait déjà de la Béthulienne un symbole politique. Dans ce texte, son triomphe sur les Assyriens représente la lutte des anglo-saxons sur les envahisseurs vikings³¹⁸. Par la suite, au XII^e siècle, le philosophe et théologien anglais Jean de Salisbury voit en Judith une allégorie du tyrannicide dans son *Policraticus* de 1159³¹⁹. Aucun cas similaire ne s'est produit en France. En revanche, ce phénomène s'accélère à partir de la Renaissance, faisant sortir Judith de la sphère strictement religieuse.

b) *Pudeur et austérité : une apparence édifiante*

Les scènes de prières étant très rares dans les cycles enluminés médiévaux, l'enjeu religieux des images doit se fixer sur d'autres éléments iconographiques. L'apparence de Judith devient alors un terrain d'expression de sa foi et de ses vertus, et participe à éclipser sa séduction. En effet, afin de faire de l'héroïne un modèle exemplaire de conduite morale, conforme aux valeurs prônées par l'Église, il est nécessaire d'éliminer toute son ambivalence.

En premier lieu, rappelons que la source principale des enlumineurs antérieurs au XIII^e siècle est la *Vulgate*, la version latine écrite par saint Jérôme au IV^e siècle. Ce dernier apporte quelques éléments de descriptions à l'apparence de Judith. Dans sa vie quotidienne à Béthulie, elle porte un cilice par

316 Pour approfondir le sujet : MERCIER Frank et ROSÉ Isabelle, *Aux marges de l'hérésie : inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

317 « *Per Holofernem significatur Haeresiarcha* », NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », *op. cit.*, fol. 179.

318 POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 79.

319 CASSAGNES BROUQUET Sophie, *Chevalereses : une chevalerie au féminin*, *op. cit.*, p. 139.

pénitence, par dessous ses « vêtements de veuve »³²⁰. Elle quitte cet austère accoutrement pour aller rencontrer Holopherne, et revêt ses « vêtements de plaisir »³²¹. Enfin, elle se pare de nombreux ornements et bijoux, tresse ses cheveux et les couvre d'un voile³²². Cette description étant peu précise, les enlumineurs bénéficient d'une grande part de liberté pour représenter l'héroïne.

Jusqu'au XIII^e siècle, les cheveux de Judith sont presque systématiquement voilés, en accord avec la version de la *Vulgate*. La plus ancienne miniature française du cycle de Judith, datée de la fin du X^e siècle, présente le personnage avec un voile qui ne laisse apparaître aucune mèche de cheveux [ill. 2]. Durant le XI^e et le XII^e, sa chevelure reste cachée aux yeux du spectateur (et de Holopherne) [ill. 3] ; [ill. 4] ; [ill. 5], puis progressivement, le voile s'allège et laisse davantage apparaître ses cheveux. Cet élément du costume de Judith exprime la rigueur morale des théologiens de cette époque, comme Honoré d'Autun que nous avons déjà évoqué. Ce dernier considère le voile comme un signe distinctif que doivent porter toutes les femmes à l'intérieur d'une église. Celles qui ne respectent pas ce précepte sont condamnées pour leur vénalité et leur impudeur, à l'image de Pélagie d'Antioche. Cette courtisane repentie du V^e siècle était entrée dans une église la tête nue, scandalisant les évêques présents dans l'édifice : elle est donc figurée comme une séductrice dans de nombreux manuscrits enluminés³²³. Les femmes mariées et les veuves, quant à elles, se voilent quotidiennement pour indiquer leur subordination à leur mari. Dans la morale chrétienne du XII^e siècle, le voile acquiert une fonction sociale qui vise à protéger les femmes de l'Orgueil, et les hommes de la Luxure. Il existe donc un lien étroit entre cet attribut et la situation de celle qui le porte. Les enlumineurs du Moyen Âge central ont fait le choix de voiler Judith pour répondre aux valeurs morales et religieuses de leur époque. De plus, la chevelure féminine étant un fort symbole de séduction, les cacher permet d'estomper la séduction du personnage. Les premières images du cycle de Judith indiquent donc son statut de veuve par l'usage du voile, mais surtout, elles la présentent comme un chaste modèle de vertu féminine.

Le voile demeure un élément récurrent du costume de Judith, même s'il devient moins systématique au XIII^e [ill. 7] ; [ill. 16] et au début du XIV^e siècle [cat. 2] ; [cat. 5a] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [ill. 23] ;

320 « *abstulit a se cilicium, et exiit se vestimentis viduitatis suae* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 485.

321 « *et induit se vestimentis jucunditatis suae* », *Ibid*, p. 485.

322 « *et discriminavit crinem capitis sui, et imposuit mitram super caput suum* », « *assumpsitque dextraliola, et lilia, et inaures, et annulos, et omnibus ornamentis suis ornavit se* », *Ibid*, p. 485.

323 Dans les illustrations de la scène où elle s'introduit dans une église la tête non voilée, elle porte de longs cheveux ondulés. Dans les autres épisodes de sa vie, elle porte parfois une crépine verte, symbole de luxure féminine : MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, *op. cit.*, p. 115.

[**ill. 24**]. Après 1350, il se raréfie et disparaît presque des cycles enluminés français³²⁴. Les enlumineurs favorisent alors d'autres types de coiffures, en adéquation avec la mode de leur époque. La chevelure de Judith est quelquefois découverte et lâchée sur ses épaules [**ill. 6**] ; [**ill. 11**] ; [**ill. 16**], mais cela reste peu répandu jusqu'aux années 1350. Le XIII^e siècle favorise la crépine ou le touret, une coiffe ronde retenue sous le menton par une barbette, couramment portée par les femmes de la bourgeoisie et de la noblesse au XIII^e siècle³²⁵. Ce couvre-chef disparaît peu à peu des images au début des années 1300, à mesure que la mode évolue³²⁶. La crépine, une résille destinée à maintenir les cheveux, est la coiffure dominante des représentations de Judith au début du XIV^e siècle. Cet accessoire peut être associé à un voile, ou porté seul. Généralement, les cheveux de l'héroïne sont rassemblés en deux chignons qui encadrent son visage, puis recouverts de la crépine. Le Maître du Roman de Fauvel, qui a réalisé la plupart des miniatures de la première moitié du siècle collectées dans notre catalogue, a souvent recours à cette coiffure [**cat. 4**] ; [**cat. 8**] ; [**cat. 9**] ; [**cat. 10**] ; [**cat. 11**]. Il y ajoute parfois un voile [**cat. 6**], ou un gorget qui masque le cou [**cat. 7**]. Coiffée d'une crépine, Judith ne semble pas présentée comme une séductrice. En effet, figurer ses cheveux maintenus sous un filet permet d'atténuer leur caractère érotique, et de limiter la tentation qu'ils peuvent provoquer chez Holopherne. La crépine demeure très courante jusqu'aux années 1350, avant de disparaître peu à peu dans la deuxième moitié du siècle.

La sobriété de cette coiffure exprime la pudeur du personnage, qui discipline ses cheveux et ne les dévoile pas aux regards extérieurs. Elle s'accompagne d'un costume tout aussi sobre, dominé par le surcot, un large vêtement sans manches porté par dessus une robe. Ces vêtements sont amples, et ne soulignent pas les formes du corps. Dans les cycles sculptés de Chartres et Rouen, Judith est recouverte de larges drapés, dont les plis dissimulent la silhouette [**ill. 7**] ; [**ill. 16**]. Le même procédé est mis en place à la Sainte-Chapelle au milieu du XIII^e siècle : le corps semble disparaître sous le tissu [**ill. 9**]. Dans les miniatures, à l'instar du Fr. 1753, sa poitrine est invisible et les robes ne comportent aucun décolleté. Parfois, sa taille est légèrement soulignée par une ceinture ou un pli du drapé [**ill. 5**] ; [**ill. 13**] ; [**ill. 17**] ; [**ill. 19**] ; [**ill. 20**], mais il s'agit sans doute d'un élément pratique destiné à maintenir la robe, plutôt que d'un moyen de mettre en valeur ses formes. Ainsi, le corps de Judith est entièrement couvert de tissu : seuls son visage et ses mains sont nus. Cela renforce la pudeur du personnage, qui n'exhibe pas son corps devant Holopherne pour le séduire.

324 Quelques représentations de Judith dotée d'un voile demeurent cependant [**ill. 42**].

325 Le touret est courant dans les images du XIII^e siècle. Il figure sur presque tous les vitraux du cycle de Judith à la Sainte-Chapelle, à l'exception des scènes de toilette [**ill. 9**] ; [**ill. 12**].

326 ROZOUNIAK Eléna, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles : étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, thèse de doctorat en littérature médiévale sous la direction de Philippe Ménard, Université Paris 4, 2006, p. 194-195.

Dans la continuité des siècles précédents, Judith est presque toujours vêtue d'une robe et d'un surcot au début du XIV^e siècle. Généralement, la robe est rouge orangée et le surcot est bleu. Le costume est parfois cintré à la taille comme dans les images des décennies précédentes [cat. 5b] ; [cat. 10] ; [cat. 11], mais il ne comporte aucun ornement, et chaque vêtement est de couleur unie. Cette description correspond à la plupart des miniatures de la *Bible Historiale* jusqu'en 1350, même s'il existe quelques variations. Sur certaines images, le personnage ne porte qu'une simple robe sans surcot [cat. 10] ; [cat. 11], ou un drapé aux plis plus marqués à la manière des représentations sculpturales [cat. 3] ; [cat. 17]. La palette chromatique est resserrée autour du bleu et du rouge, mais d'autres couleurs sont parfois employées, comme le jaune, le rose ou le violet³²⁷ [cat. 3b] ; [cat. 3c] ; [cat. 12].

Cette sobriété perdure environ jusque dans les années 1370, où elle laisse place à des costumes davantage ornés et ajustés au corps de Judith. Le surcot est progressivement abandonné autour de 1340-1350, peu après la « révolution du costume ». L'historien de l'art Jean Wirth explique que cette révolution se traduit dans l'iconographie par une mise en valeur des corps : aux larges surcots, succède « une nouvelle gamme de vêtements qui manifeste et accentue les différences anatomiques entre les sexes »³²⁸. La différenciation des corps masculins et féminins implique alors de rendre les formes de Judith plus visibles qu'elles ne l'étaient avant cette mutation de la mode et de l'iconographie. Une telle évolution du costume modifie considérablement l'image que Judith renvoie, et cette nouvelle apparence des personnages féminins participe à mettre en relief sa séduction. Cependant, cela ne signifie pas que Judith devient une tentatrice qui use de ses charmes dans toutes les miniatures : certains illustrateurs peuvent simplement se conformer au nouveau style, tandis que d'autres peuvent s'en servir pour porter un nouveau regard plus ambivalent sur l'héroïne.

La décollation est indéniablement un passage très violent, qui met en scène un meurtre accompli grâce au mensonge et à la ruse de Judith. Généralement, les enlumineurs ne minimisent pas les actes et n'hésitent pas à représenter les flots de sang qui s'écoulent du cou tranché de Holopherne. Cependant, il n'est pas rare que certaines images atténuent la violence de la scène. Premièrement, jusqu'au milieu du XIII^e siècle, la tête du général est rarement détachée de son corps ; les illustrateurs figurent plutôt l'instant qui précède la mort, au moment où Judith s'apprête à frapper

327 D'après Perrine Mane et Françoise Piponnier, le violet est une couleur de pénitence au Moyen Âge. Judith pourrait donc adopter cette couleur pour signifier qu'elle a conscience de ses péchés (mensonge, séduction et meurtre) et qu'elle souhaite se repentir : MANE Perrine et PIPONNIER Françoise, *Se vêtir au Moyen-Âge*, op. cit., p. 144.

328 WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen-âge*, Florence, Sismel Ed. Del Galluzo, 2013, p. 27.

[ill. 3] ; [ill. 12] ; [ill. 13] ; [ill. 19] ; [ill. 20]. Dans ces images, la scène est suspendue et laisse le lecteur libre de visualiser mentalement la suite de l'épisode. Les représentations de la tête coupée se multiplient plus tardivement, à partir de 1380 [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 29] ; [cat. 30] ; [cat. 32b]. Deuxièmement, les traces du crime peuvent être volontairement éclipsées. Au début du XIV^e siècle, presque toutes les images illustrent le moment où l'épée de Judith se pose sur la gorge de Holopherne. Cependant, certaines d'entre elles ne font pas apparaître de sang [ill. 2] ; [ill. 6] ; [cat. 4], à l'image d'une décollation de 1180 tirée d'une Bible Latine conservée à Clermont-Ferrand. Le corps du général y est immaculé, alors que sa tête se trouve déjà dans les mains de Judith [ill. 5]. Enfin, une enluminure de 1320, illustrée en Catalogne par le Maître de Fauvel, présente une iconographie inhabituelle de la mise à mort de Holopherne [ill. 24]. Judith ne tranche pas la gorge de son ennemi ; elle lui plante son épée dans la poitrine, ce qui ne se rapporte à aucune version du texte. Cela contribue à diminuer la violence de la scène, car ici, le corps Holopherne n'est pas morcelé et aucun écoulement de sang ne s'échappe de sa blessure. En outre, Judith porte un grand voile qui couvre ses cheveux et tombe dans son dos, et pose sa main sur son cœur. Ce geste peut exprimer la pureté de ses intentions et son honnêteté vis-à-vis du lecteur : son acte est avant tout destiné à servir Dieu, et ne doit pas être perçu comme le résultat d'une manipulation immorale. Enfin, les deux personnages esquissent un sourire, comme pour adoucir la brutalité de la scène.

En définitive, même si la beauté de Judith et la richesse de son costume sont à plusieurs reprises soulignées dans le texte biblique, les enlumineurs antérieurs à 1350 font le choix d'occulter cet aspect du personnage. En effet, ces éléments relatifs à la séduction peuvent entacher son image, alors qu'elle est érigée en modèle de conduite et de morale chrétienne par les exégètes. Ainsi, pour mettre de côté toute ambiguïté inopportune, les miniatures mettent davantage l'accent sur sa destinée divine, afin de l'exempter des péchés terrestres qu'elle commet. Judith adopte alors une apparence très sobre, presque austère, qui rappelle son humilité et sa soumission à Dieu.

C. Judith et la féminité ambivalente (après 1350)

a) Les bains féminins dans la Bible

Lors de notre analyse des *Histoires tirés de l'Ancien Testament*, la miniature du bain de Judith a été envisagée de manière individuelle. Cette scène s'est avérée centrale dans le cycle enluminé, car l'héroïne se met à nu devant le lecteur, dans le sens propre et figuré. Sa nudité

n'exprime en aucun cas sa séduction, comme nous serions tentés de le croire, mais souligne sa pureté et sa profonde dévotion. Cette représentation inédite doit cependant être mise en comparaison avec des images similaires produites à la même époque. Pour le moment, seul un parallèle entre cette enluminure et le vitrail de la Sainte-Chapelle a été dressé. Pour approfondir notre compréhension du motif, il est nécessaire d'élargir notre champ de recherche aux scènes de bain associées à d'autres femmes bibliques, illustrées au XIV^e siècle en France. Cela permettra de saisir les points communs et les différences entre toutes ces représentations, pour comprendre la singularité du bain de Judith. En parallèle, cette étude comparative nous aidera à dresser une esquisse du lien complexe tissé entre les femmes et la séduction dans l'art médiéval occidental.

Rappelons avant tout que les personnages féminins de la Bible sont la plupart du temps, voire toujours, reliés à un personnage masculin, comme c'est le cas de Judith qui est indissociable de Holopherne. Cependant, les femmes bibliques sont généralement en position inférieure par rapport au pouvoir des hommes, contrairement à Judith qui inverse ce rapport de force. Concernant le bain du Fr. 1753, la scène ne se rapporte pas à un personnage masculin : aucun homme n'est figuré, et le bain est uniquement dédié à Dieu. Il s'agit d'un rare exemple de nudité féminine qui n'est pas orientée vers un regard masculin, qu'il soit bienveillant ou malveillant³²⁹. Malgré cela, l'apparence et les actes de Judith dans cet épisode peuvent être mis en relation avec d'autres femmes au bain, qui elles, sont épiées par des hommes à leur insu.

Deux personnages vétérotestamentaires ont particulièrement retenu notre attention : le personnage de Bethsabée, qui apparaît dans le Deuxième Livre de Samuel, et celui de Suzanne, figurant dans le Livre de Daniel. Selon le texte biblique, ces deux femmes prennent un bain seules pour faire leur toilette, mais sont surprises par des personnages masculins qui les observent en secret. Elles sont alors qualifiées de séductrices, voire de tentatrices, pour avoir attisé le désir des hommes sans même le vouloir. En ce sens, elles se démarquent de Judith qui séduit intentionnellement Holopherne de manière préméditée et intéressée (même si la scène de son bain ne traduit pas cet aspect de l'héroïne). Regardons premièrement les passages du texte biblique dans lesquels apparaissent Bethsabée et Suzanne, avant d'examiner leurs traductions imagées produites au XIV^e siècle. Nous pourrions ensuite les comparer au bain de Judith dans le Fr. 1753.

329 Il faut bien entendu prendre en compte le regard de l'enlumineur, qui est probablement un homme, et celui du lectorat médiéval, en partie masculin. Le corps de Judith n'est pas donné à voir à un personnage masculin dans la miniature, mais il est exposé aux yeux des lecteurs. La façon de représenter l'héroïne acquiert alors une importance cruciale, car elle contribue à orienter l'interprétation du personnage.

Suzanne est décrite comme une femme mariée et très pieuse, « qui trop durement estoit belle et Dieu craignant »³³⁰ ; une description qui se rapproche fortement de celle attribuée à Judith. Alors qu'elle se baigne seule dans son jardin, deux vieillards s'introduisent discrètement pour l'observer. Afin d'obtenir ses faveurs charnelles, ils la menacent de l'accuser publiquement d'adultère, ce qui conduit à la condamnation à mort de Suzanne³³¹. Dans toutes les versions de la Bible, la dimension sexuelle de la scène est très claire. Dans la *Vulgate*, il est dit que les vieillards étaient « enflammés de désir pour elle »³³². Dans la *Bible Historiale*, les deux hommes expriment directement à Suzanne leurs intentions : « fay nostre volente et nous laisse gésir a toy »³³³. La vérité est finalement révélée par Daniel et les coupables sont exécutés. Dans le texte, Suzanne est présentée comme une victime prise au piège par les deux vieillards lubriques. C'est leur regard obscène et luxurieux qui a provoqué leur chute, et non l'attitude de la jeune femme.

Conformément au texte, l'enlumineur du Fr. 1753 chargé de l'illustration du Livre de Daniel a choisi de placer la culpabilité du côté des vieillards. Il représente alors Suzanne comme une innocente pudique et vertueuse [ill. 32]. Elle est figurée totalement habillée, près du cours d'eau où elle s'apprêtait à se baigner. Son expression traduit sa surprise et sa stupeur, face aux deux hommes qui la désignent d'un air accusateur et menaçant. D'autres enlumineurs vont plus loin dans la condamnation des vieillards. En 1320, dans la *Bible Historiale* Fr. 156 de la BnF, le Maître de Fauvel transforme le motif du bain en scène de viol [ill. 27]. Dans cette image, les menaces des vieillards exprimées dans la Bible sont mises à exécution. Ici, l'acte sexuel n'est pas représenté, mais le viol est suggéré par la gestuelle spécifique des deux hommes. Le vieillard de gauche pose sa main sur la poitrine de Suzanne. Selon Jasmine Morice, l'attouchement de cette zone très sexualisée du corps féminin suggère le viol³³⁴. Le vieillard de droite, pour sa part, attrape le poignet de Suzanne. D'après Diane Wolfthal, ce geste illustre à lui seul la force déployée par le violeur pour contraindre sa victime³³⁵. Alors que ce même vieillard approche dangereusement sa main de l'entrejambe de la jeune femme, cette dernière protège ses parties intimes de la main droite. Dans cette miniature, Suzanne apparaît comme une victime qui n'est aucunement responsable de ce qu'elle subit : elle est entièrement couverte et voilée d'une guimpe, et ne possède aucun attribut exprimant son éventuelle séduction.

330 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 683-684.

331 « Commencerent a gaitier temp et lieu qu'ils la peussent trouver seule » ; « nous porterons tesmoignage contre toy que ung iouvenceau a este avecques toy charnellement en ce iardin » : *Ibid*, p. 683-684.

332 « *Et exarserunt in concupiscentiam ejus* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, op. cit., p. 423.

333 *Ibid*, p. 684.

334 MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, op. cit., p. 173.

335 WOLFTHAL Diane, « "A Hue and a Cry" : Medieval rape imagery and its transformation », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 1, 1993, p. 40. Le même procédé est utilisé dans les *Histoires tirées de l'Ancien Testament* sur le folio 19v, représentant l'enlèvement de Dinah par Sichem qui précède le viol de la jeune femme.

Cependant, tous les enlumineurs médiévaux ne l'affranchissent pas de son attitude. Certains semblent considérer qu'elle a attisé le désir des vieillards et les a poussé à agir de la sorte, même si c'était involontaire. La faute et la culpabilité de Suzanne peuvent être signifiées par plusieurs éléments : elle est quelquefois figurée nue jusqu'à la taille, alors que le texte ne le précise pas, mais cela reste plutôt rare [ill. 22]. La nudité de Suzanne est très différente de celle de Judith : sa poitrine est figurée en volume, et le personnage ne la dissimule pas avec ses bras en signe de pudeur. Ses seins tombants s'opposent aux seins fermes et sphériques attribués aux femmes pures et chastes au XIV^e siècle, comme la Vierge allaitant le Christ³³⁶. Ainsi, Suzanne donne à voir aux vieillards (et au lecteur) une partie de son corps devenue emblématique du péché de chair depuis le XII^e siècle³³⁷. De manière plus fréquente, Suzanne se coiffe à l'aide d'un peigne près du cours d'eau, tout en étant habillée. Ce motif se trouve dans deux *Bibles Historiales* parisiennes : l'une réalisée entre 1312 et 1317 [ill. 21], et l'autre datant de l'extrême fin du XIV^e siècle [ill. 40]. Aucun texte ne mentionne ce détail, mais sa présence dans les enluminures est très éclairante pour comprendre comment Suzanne y est considérée. Nous y reviendrons lors de l'analyse des représentations de Bethsabée.

Dans la majorité des cas, Suzanne porte ses cheveux longs sur les épaules, même lorsqu'elle paraît innocentée de toute faute comme dans le Fr. 1753. Dans l'art enluminé, une chevelure féminine dénouée est en effet synonyme de séduction, et sert à exprimer la tentation qu'exerce une femme sur un personnage masculin. Il est alors intéressant de remarquer que selon les enlumineurs de Saint-Quentin, ni Suzanne ni Judith n'agissent comme des séductrices lorsqu'elles se baignent. Pourtant, la première est dotée d'une longue chevelure, tandis que la deuxième se coiffe de différents couvre-chefs qui masquent ses cheveux. On peut supposer que la coiffure de Suzanne sert à signifier le désir qu'elle suscite chez les vieillards, sans toutefois la figurer comme une tentatrice. Judith, quant à elle, n'éveille aucun désir lorsqu'elle se baigne, puisqu'elle n'est pas observée à son insu. Même si elle séduit Holopherne dans les autres scènes du cycle, elle cache toujours ses cheveux aux yeux du général pour garder le contrôle de son pouvoir séducteur, contrairement à Suzanne.

Examinons à présent les descriptions textuelles et les représentations imagées de Bethsabée. Ce personnage est la femme d'Urie, un officier de l'armée du roi David. Alors que ce dernier se promène à sa fenêtre, il aperçoit Bethsabée qui se lave dans sa maison³³⁸. Émerveillé par sa beauté,

336 WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen-âge*, op. cit., p. 43.

337 *Ibid.*, p. 44. Dans cette même dynamique, les prostituées exhibent leur poitrine tombante dans les représentations médiévales, comme un signe visuel traduisant leur mœurs légères : MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, op. cit., p. 68.

338 « Il vit pres fenestres betsabée le feme urie qui se lauoi de yave froide en le maison », *Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 94.

le roi la fait demander et accomplit le péché de chair avec elle³³⁹. L'acte sexuel est clairement énoncé dans toutes les versions du texte, et il a une conséquence directe : Bethsabée tombe enceinte, alors qu'elle est mariée. Contrairement à Suzanne, la jeune femme est considérée comme une coupable au même titre que David. Même si le péché a été commis à la demande du roi, elle en est également responsable. En effet, la *Bible Historiale* met l'accent sur son péché de Luxure³⁴⁰, et il est dit dans la *Vulgate* qu'elle est rendue impure par l'acte sexuel³⁴¹.

Pour commencer, observons la représentation du bain de Bethsabée dans le Fr. 1753 [ill. 31]. La composition de l'image est assez inhabituelle. La jeune femme apparaît à la fenêtre d'une maison, en train de se laver les cheveux, la tête renversée au-dessus d'un récipient d'eau. Depuis sa fenêtre dans la maison d'en face, David l'observe. Une image similaire se trouve dans la *Bible Historiale* 10 B 23 illustrée par Jean de Bondol en 1372 [ill. 36]. Le traitement du décor et de l'espace est bien plus abouti, mais les postures des personnages sont identiques. Nous n'avons repéré aucune autre image qui présente Bethsabée se lavant ses cheveux³⁴². Il n'est alors pas exclu que l'enlumineur d'origine flamande ait connu le Fr. 1753 et s'en soit inspiré, car il vivait dans la ville de Saint-Quentin à partir de 1368³⁴³. La création de la *Bible Historiale* de 1372 est située à Paris, mais Jean de Bondol avait peut-être consulté le Fr. 1753 pendant qu'il résidait à Saint-Quentin quelques années auparavant. Il est impossible de le démontrer ici, mais les liens entre ce manuscrit presque inconnu, et l'un des manuscrits les plus prestigieux du XIV^e siècle, pourrait constituer une piste à explorer.

Dans ces deux miniatures, il apparaît clairement que les enlumineurs ont mis l'accent sur la symbolique sensuelle de la chevelure du personnage. Cette importance des cheveux de Bethsabée se retrouve dans toutes les enluminures françaises de son bain, réalisées au XIV^e siècle. À l'image de Suzanne, l'attractivité qu'elle exerce sur son observateur se traduit par une chevelure lâchée. Les miniaturistes sont cependant plus sévères avec Bethsabée, car elle est présentée comme une coupable dans les textes. Elle n'arbore pas seulement de longs cheveux tombant sur ses épaules : elle en prend également soin en les lavant ou en les coiffant à l'aide d'un peigne.

339 « Il le convoita et la mata et fu bien deli et elle conchut », *Ibid*, p. 94 ; « fi la mada et elle vint a luy et il geut tautost a elle », DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, *op. cit.*, p. 399.

340 « Et elle fut tantost saintifiée de luxure et s'en retourna en la maison encainte », *Ibid*, p. 399.

341 « *Statimque sanctificata est ab immunditia sua* », *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 472.

342 Aucune enluminure du XV^e siècle ne présente un tel motif, alors que la majorité des illustrations de Bethsabée produites en France se concentrent à cette période. Au XV^e siècle, elle est généralement représentée assise au bord d'un bassin, nue ou habillée, les pieds découverts trempant dans l'eau : GUYOT Elsa, « Étude iconographique de l'épisode biblique "Bethsabée au bain" dans les livres d'heures des XV^e et XVI^e siècles », *Reti Medievali Rivista*, Presses Universitaires de Florence, n°14-1, 2013, p. 263-287.

343 « Nostre amé Jehan de Bondolf, dit de Bruges, nostre peintre [...], avons donné et octroïé une maison, si comme elle se comporte, seant en nostre ville de Saint-Quentin, à l'enseigne du Faucon, [...] donné à Paris en nostre chastel du Louvre, ou mois de decembre l'an mil CCC LXVIII. », PROST Bernard, « Un nouveau document sur Jean de Bruges peintre du roi Charles V », *Gazette des Beaux-Arts*, n°7, 1892, p. 349-352.

Revenons alors au motif du peigne, associé aussi bien à Suzanne qu'à Bethsabée. Cet objet est significatif des relations qu'entretiennent la féminité et la séduction. Dans un ouvrage collectif dédié au motif de la chevelure, Noëlle Lévy-Gires explique que dans l'iconographie médiévale, une femme en train de se coiffer incarne par cette action une figure tentatrice et dangereuse, dont l'usage d'artifices l'entraîne vers le péché d'orgueil³⁴⁴. Dans ce même ouvrage, Martijn Rus compare les femmes qui se coiffent à la figure de la sirène, souvent représentée de cette façon pour exprimer son rapport étroit à la sexualité. Cette créature hybride peut se révéler dangereuse pour tout homme qui se laisse séduire par ses longs cheveux³⁴⁵. Cette analyse de la chevelure s'applique à la fois à Suzanne, Bethsabée et Judith, car ces femmes sont fortement liées aux notions de séduction. Pour ces femmes, le fait de prendre soin de leur corps a de fortes conséquences sur le plan moral, même si Judith est constamment exemptée par les exégètes et les enlumineurs. De plus, leur rapport au regard des hommes est très ambivalent, voire porteur d'une connotation sexuelle, que ce soit volontaire ou non.

Noëlle Lévy-Gires ajoute ensuite que le peigne est souvent associé au motif du miroir, car ces deux éléments relèvent de la même symbolique. Ce n'est pas le cas de Suzanne, mais en revanche, Bethsabée est parfois figurée de cette façon. Ce double motif est employé dans la *Bible Historiale de Charles V* produite en 1362 : la jeune femme tient un miroir devant elle pour observer son reflet, ainsi qu'un peigne avec lequel elle coiffe ses longs cheveux [ill. 34]. L'iconographie s'écarte du texte, car aucune source d'eau n'est figurée : le personnage ne se baigne donc pas. Bethsabée adopte ici une attitude doublement séductrice, de manière peut-être plus apparente que si elle prenait un bain³⁴⁶. Dans l'imaginaire et la littérature médiévale, de nombreux personnages à leur toilette correspondent à ce modèle de la femme séductrice et vaniteuse³⁴⁷. Au XIV^e siècle, celle qui incarne le plus ce stéréotype est sans doute la figure de Oiseuse, dont le nom signifie « inutile », « vide de sens ». Elle apparaît dans *Le Roman de la Rose*, écrit au début du XIII^e siècle par Guillaume de Lorris et achevé par Jean de Meung. Cette figure incarne deux péchés capitaux étroitement liés à la séduction féminine : l'Orgueil et la Luxure. Dans les manuscrits enluminés, elle porte généralement

344 LÉVY-GIRES, Noëlle, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 279-290.

345 RUS Martijn, « La chevelure au Moyen Âge : marque du même, marque de l'autre », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 385-391.

346 Ce type de représentation n'est pas le plus répandu. La plupart des enlumineurs figurent Bethsabée nue, en train de se baigner sous le regard du roi. Cette configuration d'image perdure dans les enluminures et tableaux du XV^e et XVI^e siècle. Comme Suzanne, sa chevelure est presque toujours détachée, et sa poitrine est davantage dessinée que celle de Judith, comme en témoigne une enluminure des années 1270, tirée du *Psautier de Saint-Louis* [ill. 14].

347 PENNEL Audrey, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'otiositas féminine à la fin du Moyen-Âge », *Questes*, n°37, 2018, p. 2.

de longs cheveux ondulés, et possède les deux objets qui symbolisent à eux-seuls sa coquetterie : le peigne avec lequel elle coiffe sa chevelure, et le miroir dans lequel elle observe son reflet [ill. 28].

Pour comprendre les ressorts de cette iconographie de la toilette féminine, il faut prendre en compte la morale et les codes sociaux de l'époque médiévale. Dans son ouvrage *Le Livre pour l'enseignement de ses filles* écrit entre 1371 et 1372, le chevalier Geoffroy de la Tour Landry édifie un traité de règles sociales, morales et religieuses que doivent respecter les jeunes filles de la noblesse. Il s'attarde sur les façons d'échapper au péché de vanité, qu'il impute spécifiquement à la gent féminine. Il considère qu'une femme peut prendre soin de son apparence, à la condition que cela ne soit pas destiné à « plaire au monde » ou à séduire un autre homme que son mari³⁴⁸. À ses yeux, la femme tentatrice est un facteur de désordre social, car elle entraîne les hommes dans le péché de Luxure³⁴⁹. Tout au long de son ouvrage, le chevalier condamne les coiffures exubérantes des femmes de son époque. En parallèle, il définit la coiffure que les femmes vertueuses doivent adopter : une coiffure discrète, qui cache les cheveux sous un voile. Selon lui, la chevelure et le corps féminin relèvent du domaine privé, et représentent une menace s'ils sont dévoilés publiquement³⁵⁰. De plus, le chevalier entend combattre l'oisiveté, « mère de tous les vices », en condamnant la coquetterie qui occupe une grande partie du temps des femmes vaniteuses³⁵¹. Pour illustrer ses propos, l'auteur modifie légèrement le texte du bain de Bethsabée, de sorte à condamner non plus sa nudité, mais sa coquetterie qui stimule le désir du roi David : « Et tout ce pechié vint pour soy pingnier et soy orguillir de son beau chief, dont maint mal en vint »³⁵². Il renvoie ainsi la culpabilité de David vers le personnage de Bethsabée, qui par son péché d'orgueil, a plongé le roi dans le péché de Luxure. Elle est alors présentée comme un exemple à ne pas suivre pour les filles du chevalier de la Tour Landry.

Cette modification du texte biblique peut expliquer l'apparition des motifs du peigne et du miroir dans les miniatures de Bethsabée dans les années 1370³⁵³. En conséquence, les représentations du personnage s'érotisent au fil des siècles et la beauté de son corps est davantage mise en avant, alors

348 « Sy se doit toute femme cachier et céleement soy pingner et s'atourner, ne se doit pas orguillir, ne monstrier, pour plaire au monde, son bel chief, ne sa gorge, ne sa poitrine, ne riens qui ne doit tenir couvert » : DE LA TOUR LANDRY Geoffroy (chevalier), *Le Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1854, p. 154-155.

349 GENDT Anne-Marie (de), *L'Art d'éduquer les nobles damoiselles : le livre du chevalier de la Tour Landry*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 155.

350 GONTERO Valérie, « Cointises et atours : la chevelure dans Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 184.

351 L'oisiveté est qualifiée de « mère de tous les vices » et « opportunité de tentations » dans le *Speculum morale* rédigé par Vincent de Beauvais autour de 1300 : VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *Speculum morale*, vol. 3, Graz, Akademische der Druck, 1964.

352 DE LA TOUR LANDRY Geoffroy (chevalier), *Le Livre du Chevalier de La Tour Landry [...]*, op. cit., p. 154.

qu'elle n'est pas soulignée dans la Bible. De surcroît, son association avec le péché de Luxure est de plus en plus étroit. Par exemple, dans une enluminure de la personnification de la Luxure s'observant dans un miroir, datée des années 1440, on aperçoit Bethsabée en arrière plan, nue dans son bain et observée par David [ill. 48]. La représentation de Bethsabée en tant que séductrice, coupable de la faute de David, trouve sans doute son origine dans la définition de la vertu féminine en vigueur au XIV^e siècle, telle que l'exprime le traité d'éducation des jeunes filles du chevalier.

Judith, quant à elle, pourrait sembler condamnable aux yeux du chevalier de la Tour Landry, car elle se pare dans le but de séduire Holopherne, qui n'est pas son mari. L'héroïne n'est pas citée dans ce traité, mais l'auteur explique qu'il considère que les femmes sages et vertueuses résistent aux tentations de la Luxure en jeûnant et en contrôlant leurs désirs³⁵⁴. C'est exactement ce que fait Judith tout au long du récit. En somme, même si elle s'approche de très près des éléments qui mènent aux péchés de vanité et d'orgueil, elle garde toujours le contrôle de ses actes et correspond ainsi à la description d'une « preude femme » selon Geoffroy de Landry.

Pourtant, Judith a déjà été associée au motif du peigne dans une représentation de ses préparatifs au départ de Béthulie. Il s'agit du seul exemple français qui figure cette scène : le vitrail n°127 de la baie n°8 de la Sainte-Chapelle de Paris, réalisé entre 1243 et 1248 [ill. 11]. Il fait suite à la scène du bain, et représente Judith assise face à sa servante, qui coiffe ses longs cheveux détachés avec un peigne. D'après Sophie Lagabriele, cette scène de toilette féminine s'écarte des représentations de femmes vaniteuses, car elle respecte les textes des moralistes médiévaux³⁵⁵. En effet, ces derniers autorisent les femmes à entretenir leur beauté, seulement si cette dernière est destinée à la vue de leur mari. Vincent de Beauvais, dont les écrits ont eu une grande influence dans le programme de la Sainte-Chapelle, qualifie ces femmes de « honnestement parrer »³⁵⁶. Selon l'exégèse du Livre de Judith, la protagoniste devient la nouvelle épouse de Dieu : il faut ainsi comprendre que la parure de Judith est légitime et vertueuse, car elle est offerte aux yeux de Dieu, son nouvel époux. Cette scène de toilette, bien qu'elle intègre le motif du peigne, s'inscrit donc dans une dynamique très différente de celle des représentations de Suzanne et Bethsabée au bain.

Dans notre analyse du motif du bain féminin, la chevelure s'est manifestée comme un élément central, qui concentre l'essentiel des enjeux de séduction. L'ambivalence des femmes à la toilette

353 Bethsabée n'est pas la seule à être associée à la Luxure. Dans l'iconographie médiévale, d'autres femmes sont figurées avec un miroir et un peigne pour exprimer leur obsession de l'apparence et leur caractère érotique. C'est notamment le cas de la sirène, ou de la Grande Prostituée qui apparaît dans l'Apocalypse.

354 « La délicieuse viande et les bons vins et les deliz du corps sont alumail et tison du feu de luxure », *Ibid*, p. 83.

355 LAGABRIELLE Sophie, « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle [...] », *op. cit.*, p. 119-135.

356 VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *De eruditione filiorum nobilium*, *op. cit.*, p. 172-173, p. 415.

est également indiquée par d'autres codes iconographiques, comme le peigne, le miroir ou la poitrine en volume, mais l'élément le plus répandu est sans conteste la chevelure détachée sur les épaules du personnage, qui fonctionne comme un « appel à la Luxure »³⁵⁷. Au-delà du motif du bain, de nombreux personnages féminins de la Bible sont représentés avec de longs cheveux, symbole d'une féminité convoitée et désirable. Dans le Fr. 1753, il est intéressant de noter que les seules femmes aux cheveux détachés sont porteuses d'une forte ambiguïté sur le plan sexuel. La première est Tamar au folio 86r, violée par Amnon ; la deuxième est Abisag au folio 90v, une vierge qui dort nue avec le roi David par sunamitisme³⁵⁸ ; et la dernière est Suzanne. Ces trois personnages évoquent une féminité séductrice et incontrôlée, qui peut se révéler dangereuse. Ève a également les cheveux lâchés sur les premiers folios, mais cela se rapporte probablement davantage à sa pureté et à son innocence qui précède le péché originel³⁵⁹. Enfin, contrairement à Suzanne et Bethsabée dont le charme constitue une faiblesse et même un facteur de péché, Judith utilise sa capacité de séduction comme une arme pour contrôler son ennemi. Ainsi, alors qu'elle cherche délibérément à susciter du désir chez Holopherne, la Béthulienne s'illustre par sa vertu et n'est que rarement représentée avec les cheveux lâchés.

L'étude de la scène du bain de Judith, comparée aux autres bains féminins bibliques, a permis de replacer l'héroïne dans le paysage moraliste du XIV^e siècle. De manière générale dans l'art médiéval occidental, c'est toujours la femme qui se rend coupable des péchés nés d'une séduction, que celle-ci soit déployée par un homme ou par la femme elle-même³⁶⁰. C'est le cas de Suzanne et Bethsabée, responsables de la tentation qu'elle ont exercé malgré elles sur les vieillards et le roi David. Leur toilette n'étant adressée qu'à elles-mêmes, elles se retrouvent coupables de péché d'orgueil aux yeux du chevalier de la Tour Landry. En somme, elles sont à la fois victimes de leur propre imprudence vis-à-vis du regard masculin, et fautives d'avoir succombé à l'orgueil et à la vanité. Dans de telles scènes, il est courant d'affubler les femmes d'attributs de séduction, comme des cheveux dénoués, une poitrine apparente ou une crépine verte, même lorsqu'elles sont séduites contre leur gré, et non séductrices. Judith, comme nous l'avons vu, échappe à ce principe et se range du côté des femmes vertueuses. Elle ne fait usage de sa beauté que lorsqu'elle est utile à sa mission divine, et dès qu'elle se retrouve seule, elle abandonne ses artifices et se tourne vers Dieu. La

357 GONTERO Valérie, « Cointises et atours [...] », *op. cit.*, p. 187.

358 Le sunamitisme est une pratique qui consiste à dormir, sans relations sexuelles, avec une jeune vierge pour rajeunir.

359 Selon Jacques Le Goff, la nudité et la chevelure détachée symbolisent deux notions opposées : l'innocence d'avant le Péché, et la Luxure : LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 153.

360 Jasmine Morice relève plusieurs exemples de femmes séduites dotées d'une crépine verte, alors que l'homme séducteur ne semble pas condamné par l'enlumineur : MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, *op. cit.*, p. 192.

Béthulienne n'est ni victime ni coupable : elle devient une figure de justicière, qui grâce à sa vertu et à sa foi religieuse, s'est révélée capable de maîtriser l'emprise qu'elle exerce sur les hommes.

b) *Le corps séducteur*

Au cours des chapitres précédents, nous avons étudié la manière de représenter Judith jusqu'au milieu du XIV^e siècle. Depuis le X^e siècle, la majorité des miniatures insistent sur sa piété et sa vertu en favorisant une apparence sobre, voire austère. Pourtant, autour des années 1350, une mutation de l'iconographie s'opère et tend vers une mise en relief de la séduction de l'héroïne. Il est à présent temps d'examiner les innovations des enlumineurs de la fin du XIV^e siècle, pour distinguer les éléments qui évoquent l'ambiguïté de la protagoniste. L'étude du motif du bain a constitué une entrée en matière qui a permis de comprendre la façon dont la pensée médiévale, fortement imprégnée de morale religieuse, perçoit le rapport des femmes à la séduction. Il est même apparu qu'une femme a priori innocente et inconsciente de son apparence séductrice comme Suzanne ou Bethsabée est davantage fautive que Judith, qui met ses charmes à profit. En prenant en compte les signes visuels qui distinguent la femme séductrice et pécheresse de la femme chaste et vertueuse, nous tenterons de situer Judith, à la jonction entre ces deux catégories.

Même si l'exégèse s'attache à minorer les péchés de l'héroïne, les stratagèmes qu'elle emploie pour séduire Holopherne et le faire chuter dans le péché ne semblent pas en faveur d'une image édifiante du personnage. D'un certain point de vue, elle peut même paraître responsable de la chute de Holopherne, car elle l'a volontairement tenté. Les exégètes répondraient sûrement à cela qu'elle n'a fait qu'éveiller des vices déjà présents chez le général. Malgré ces stratagèmes de justification des fautes de Judith, sa vertu ne semble plus aussi indiscutable à partir du XIV^e siècle. En effet, dès la fin du XIII^e siècle, Guyart des Moulins introduit une variation du costume de Judith et écrit qu'elle « découvrit son chief et laissa ses cheveux aller par les épaules »³⁶¹. Il suffit d'avoir en tête les représentations de Suzanne, Bethsabée ou Oiseuse pour savoir que cette nouvelle description est porteuse d'une dimension séductrice. À cet égard, regardons dans un premier temps l'évolution de la coiffure du personnage, pour ensuite élargir notre étude à l'ensemble de son costume et de sa silhouette.

Les enlumineurs du XII^e dotent presque systématiquement Judith d'un voile. Les images du XIII^e, quant à elles, s'adaptent à la mode de leur temps et optent souvent pour le touret ou la crépine. Ces

361 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit, p. 699.

coiffures sont majoritaires jusqu'à la fin du XIII^e siècle, mais d'autres propositions moins habituelles ont également vu le jour.

Le motif de la crépine présente notamment une variation, qui se développe entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle. Sur certaines miniatures, la crépine se rehausse d'une couleur verte, qui, comme nous l'avons vu, est une couleur majoritairement négative jusqu'aux années 1300³⁶². Jasmine Morice a mené une analyse de ce motif dans son mémoire dédié à la représentation des prostituées dans l'art médiéval. Elle relève que la crépine verte est souvent associée aux figures de prostituées, mais également aux « femmes instables et séductrices éminemment dangereuses pour les hommes »³⁶³. Selon elle, cet attribut souligne un lien étroit entre jeunesse et séduction, qui représente une menace et une tentation pour le personnage masculin. Parmi ces femmes, elle cite Judith, coiffée d'une crépine verte dans une miniature réalisée en 1250 et 1274 dans une bible parisienne conservée à Orléans [ill. 13]. Il ne s'agit pas du seul exemple où elle porte ce couvre-chef : on le retrouve dans une *Bible Historiale* illustrée à Clairvaux entre 1320 et 1340, et conservée à Troyes [cat. 11]. Ce manuscrit a été enluminé par le Maître de Fauvel et le Maître du Perceval fr. 1453, mais il nous semble plus probable que cette miniature ait été réalisée par le deuxième maître. D'une part, les autres décollations du Maître de Fauvel sont très différentes de celle-ci, tant dans la configuration de l'image que dans le style, et n'intègrent jamais de crépine verte. D'autre part, le Maître du Perceval fr. 1453 dote régulièrement ses personnages féminins de ce type de couvre-chef, ce qui explique sa présence inédite sur la tête de Judith dans cette image isolée³⁶⁴.

L'interprétation que Jasmine Morice propose de ce motif nous paraît très convaincante, lorsque l'on s'aperçoit que les exemples de femmes ambivalentes dotées de crépines vertes se multiplient. En outre, cette coiffure est parfois introduite indirectement pour signifier la séduction implicite d'un personnage³⁶⁵. En effet, à la même époque que la Bible latine citée plus haut, une miniature du *Psautier de Saint-Louis* représente l'une des servantes de Bethsabée avec une crépine verte [ill. 14]. Bethsabée, quant à elle, est assise nue dans un cours d'eau, les cheveux ondulés tombant sur ses épaules. L'enlumineur n'a pas choisi d'attribuer le couvre-chef distinctif au personnage principal, mais à l'une des femmes qui l'assiste dans son bain. Ici, la crépine verte fonctionne comme un signe

362 PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen-Âge », *op. cit.*, p. 726.

363 MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, *op. cit.*, p. 135-138.

364 Dans le manuscrit Fr. 1453 du *Percheval le Gallois* de Chrétien de Troyes, cet enlumineur coiffe presque tous les personnages féminins d'une crépine verte : aux folios 60r, 65v, 85r, 96v, 142r, 198r, 208v, 239r.

365 Ce couvre-chef est également attribué aux femmes qui se sont laissées séduire par un homme. Il permet de signifier leur manque de rigueur et leur incapacité à résister aux tentations. Une copie du décret de Ghijsbertus de Stoutenburch, réalisée à la fin du XIII^e siècle et conservée sous la cote BE 6 à la Bibliothèque du Séminaire de Tournai, en propose un exemple au folio 305v.

visuel qui symbolise le péché de Luxure, accompli à la fois par Bethsabée et par David qui l'observe par une fenêtre.

Doter Judith d'une telle coiffe n'est donc pas vide de sens. Dans le manuscrit d'Orléans et celui de Troyes, le Livre de Judith ne contient qu'une seule illustration : celle de la décollation. Les enlumineurs n'ont donc pas pu exprimer la séduction de Judith dans les épisodes précédents, lors de sa rencontre avec le général. Ainsi, la crépine verte de l'héroïne permet de rappeler que pour vaincre Holopherne, elle a dû agir comme une séductrice qui utilise sa jeunesse et sa beauté pour tromper son adversaire. Dès la fin du XIII^e siècle, la séduction de Judith prend donc progressivement le pas sur sa piété, et ce phénomène s'accélère considérablement dans la deuxième moitié du XIV^e siècle.

La crépine verte disparaît dans les années 1340 et laisse place à une nouvelle coiffure, étonnement mise de côté par les enlumineurs jusqu'ici. En effet, alors que dès la première version de 1292, la *Bible Historiale* coiffe Judith d'une couronne posée sur ses cheveux lâchés, les représentations fidèles de ce passage n'apparaissent qu'à partir de 1350. Elles restent cependant rares au XIV^e siècle : seulement deux miniatures parmi les soixante-trois rassemblées dans notre catalogue correspondent au texte de Guyart des Moulins. Ce sont des illustrations de la décollation, tirées de deux exemplaires parisiens : la *Bible de Jean le Bon*, produite entre 1350 et 1356 [cat. 15], et la *Bible historique* Fr. 164 du dernier quart du XIV^e siècle [cat. 28]. Dans ces deux enluminures, les cheveux de Judith sont ondulés et lâchés sur ses épaules. Cette coiffure s'apparente une fois de plus au caractère érotique et tentateur de cette partie du corps féminin. En outre, les cheveux ondulés évoquent le serpent, symbole de la tentation régulièrement associé aux femmes séductrices depuis le péché originel³⁶⁶. À ce titre, les prostituées sont la plupart du temps représentées avec de longs cheveux ondulés dans les enluminures médiévales³⁶⁷.

Il est assez étonnant de trouver si peu de représentations fidèles au texte dans les manuscrits de la *Bible Historiale*. De surcroît, quelques images antérieures et contemporaines figurent Judith avec des longs cheveux³⁶⁸. Nous pouvons supposer que la plupart des enlumineurs de la *Bible Historiale* ont fait le choix de s'écarter de leur texte de référence, car doter Judith d'une chevelure détachée reviendrait à en faire une séductrice. Ils auraient donc refusé de la présenter comme telle en lui attribuant une coiffure plus retenue et disciplinée.

366 LÉVY-GIRES, Noëlle, « Se coiffer au Moyen Age ou l'impossible pudeur », *op. cit.*, p. 287.

367 MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, *op. cit.*

368 Judith a quelquefois les cheveux longs dans les bibles du XIII^e siècle. Certains exemples issus de la sphère parisienne ont déjà été cités précédemment [ill. 6] ; [ill. 18]. Au XIV^e siècle, ce motif se raréfie mais subsiste dans certains manuscrits [ill. 38].

La chevelure n'est que le premier élément de la coiffure décrite par Guyart des Moulins. Ce dernier ajoute également une couronne sur sa tête : « et mist une riche couronne sur son chief »³⁶⁹. La couronne est un objet fréquemment attribué à Holopherne, en raison de son statut de « prince de chevalerie » de Nabuchodonosor, indiqué dans toutes les versions de la Bible. Dans les décollations de notre catalogue, vingt-trois enluminures le coiffent d'une couronne³⁷⁰. En revanche, le statut de Judith ne justifie pas qu'elle soit couronnée : elle n'est ni reine ni princesse, même si elle occupe une place importante dans la vie de sa cité³⁷¹. Pourtant, elle porte une couronne sur neuf miniatures de la décollation³⁷².

Le motif apparaît pour la première fois dans la *Bible Historiale* Fr. 161, illustrée à Paris en 1350 par le Maître du Bréviaire de Senlis [cat. 14]. La couronne de Judith est concentrée dans les miniatures de la mise à mort de Holopherne, car la plupart des manuscrits ne contiennent qu'une seule enluminure représentant l'épisode-clé du récit. Il faut alors jeter un œil aux cycles qui contiennent plusieurs images : la couronne se trouve-t-elle uniquement sur la décollation, où dans l'ensemble des apparitions de Judith ? Dans la *Bible Historiale* de Charles V, produite entre 1362 et 1375, Judith apparaît sur trois miniatures. Lorsqu'elle s'entretient avec les prêtres de Béthulie, elle ne porte pas de couronne [cat. 20f]. En revanche, lorsqu'elle sort de la cité, elle est couronnée [cat. 20g], tout comme dans la scène de la décollation [cat. 20h]. On peut supposer que Judith acquière la couronne au moment où elle endosse le rôle que lui a confié Dieu. Face aux prêtres, elle n'est pas encore partie en mission, contrairement au moment où elle quitte Béthulie. La couronne lui confère alors un statut à part, et l'élève au rang d'élue de Dieu.

Sur les deux seules images de la *Bible Historiale* où Judith a les cheveux longs, figure également une couronne sur sa tête [cat. 15] ; [cat. 28]³⁷³. Si le motif de la chevelure détachée est toujours accompagné d'une couronne, cette dernière peut au contraire être associée à différents types de coiffure. La représentation de la couronne est donc plus courante. Néanmoins, cet attribut fait

369 DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit., p. 700. Cet extrait se trouve dans l'édition imprimée par Antoine Vérard entre 1498 et 1499 à Paris, qui correspond à la *Grande Bible Historiale complétée*. Après vérification, il s'avère que la *Bible Historiale primitive* conçue entre 1292 et 1297 contient également la description de la chevelure et de la couronne. Il s'agit donc d'un ajout opéré par Guyart des Moulins lui-même.

370 [cat. 2] ; [cat. 4] ; [cat. 5b] ; [cat. 6] ; [cat. 7] ; [cat. 8b] ; [cat. 9] ; [cat. 10] ; [cat. 11] ; [cat. 12] ; [cat. 13] ; [cat. 14] ; [cat. 15] ; [cat. 16] ; [cat. 18] ; [cat. 20c] ; [cat. 20d] ; [cat. 20e] ; [cat. 20h] ; [cat. 21] ; [cat. 23c] ; [cat. 23d] ; [cat. 24] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 30] ; [cat. 32b].

371 Dans le Fr. 1753, Judith est décrite comme une « riche dame » (*Histoires tirées de l'Ancien Testament [...]*, éd. Hugo Loh, op. cit., p. 150), et la *Bible Historiale* ajoute que « elle estoit la plus renomée de tout le pais » (DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée*, op. cit. p. 698).

372 [cat. 14] ; [cat. 15] ; [cat. 20h] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 28] ; [cat. 30] ; [cat. 31b] ; [cat. 32b].

373 Une décollation tirée du *Miroir Historial* de Jean de Vignay, produit à Paris entre 1370 et 1380, propose la même iconographie alors qu'il ne s'agit pas d'une *Bible Historiale* [ill. 38]. Dans ce cas, son enlumineur aurait pu consulter des manuscrits parisiens et s'inspirer de leurs images, ou introduire des éléments du texte de Guyart des Moulins suite à la lecture de son ouvrage.

parfois partie d'un système iconographique qui s'applique à l'ensemble d'un manuscrit. Il faut alors regarder si la couronne est attribuée de manière systématique aux protagonistes des différents livres bibliques. Dans la *Bible Historiale* Royal MS 19 D II de la British Library par exemple, les personnages féminins sont très rarement couronnés : Dalila, Rebecca, Anne, Bethsabée et bien d'autres ne le sont pas. En revanche, Esther porte une couronne puisqu'elle est mariée au roi perse Assuérus (au folio 232v). Judith, comme nous l'avons vu, est également couronnée alors qu'elle n'a aucun statut royal, contrairement à Esther [cat. 15]. L'enlumineur a donc utilisé la couronne comme un signe distinctif pour démarquer Judith des autres figures. Toutefois, il existe des manuscrits où cet objet coiffe tous les personnages principaux : dans ce cas, il perd toute dimension symbolique³⁷⁴.

Dans notre analyse des relations entre Judith et Holopherne, il s'est avéré que la couronne n'est pas seulement un symbole de pouvoir attribué à un souverain. Elle peut se révéler porteuse de significations plus complexes. Lorsqu'elle se rapporte à un personnage non-royal, nous pouvons en distinguer deux interprétations, l'une positive et l'autre négative. Associée à un personnage positif, la couronne vient souligner le courage, l'honneur et la supériorité dont il fait preuve face à un adversaire. En ce sens, la couronne contribue à magnifier les actes de Judith. À l'inverse, certaines figures négatives peuvent acquérir les attributs de la royauté, pour exprimer la puissance du mal qu'elles incarnent³⁷⁵. La couronne de Holopherne peut alors correspondre à son statut de chef militaire, mais peut aussi symboliser l'ampleur et la gravité de ses vices. À l'inverse, lorsque les enlumineurs lui ôtent sa couronne, ils le privent de sa noblesse et de son pouvoir. Un même attribut peut donc avoir une portée symbolique très différente en fonction du personnage auquel il est associé.

La version guyartienne n'est pas la seule influence des enluminures de la *Bible Historiale*. En effet, la *Vulgate* y trouve également des échos. Dans cette version, les cheveux de Judith sont séparés en deux tresses et recouverts d'une coiffe³⁷⁶. Les illustrations fidèles à cette description sont très nombreuses au XIV^e siècle. Les images de la première moitié du siècle en font partie puisqu'elles figurent les tresses disposées en corbeille de chaque côté, maintenues par la crépine. Ensuite, la coiffure composée de tresses latérales tombant de part et d'autre du visage de Judith émerge à partir

374 C'est le cas dans la *Bible Historiale* ms. 5212 conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal [cat. 20]. Presque tous les personnages féminins majeurs sont couronnés, qu'ils soient de statut royal ou non.

375 Par exemple, la figure de Satan porte une couronne et un sceptre dans les enluminures médiévales représentant la Chute des Anges : BASCHET Jérôme, « Satan ou la Majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge » dans NABERT Nathalie (dir.), *Le Mal et le Diable : leurs figures à la fin du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 187-210.

376 « *Discriminavit crinem capitis sui et imposuit mitram super caput suum* » : *La Sainte Bible [...]*, éd. FILLION Louis-Claude, *op. cit.*, p. 486.

de 1360³⁷⁷. Cette coiffure, particulièrement à la mode au XIV^e siècle³⁷⁸, peut être interprétée de différentes façons. D'une part, elle semble refléter la maîtrise de soi dont Judith fait preuve. Sa chevelure libre comme symbole de sa séduction est disciplinée par des tresses, ce qui signifie qu'elle contrôle le danger que peut représenter son charme. D'autre part, la tresse est condamnée par la morale chrétienne, et perçue comme arme de séduction à connotation sexuelle par sa forme phallique. Au chapitre 236 du *Ci nous dit*, traité moral rédigé au début du XIV^e siècle dans la région de Soissons, il est dit que les tresses « n'agrèent pas à Notre Seigneur mais plaisent en revanche aux diables »³⁷⁹. Même si la coiffure de la *Vulgate* est moins suggestive que celle décrite par Guyart des Moulins, elle reste assez ambiguë. Ces variations d'interprétation du personnage au gré des textes explique sans doute la difficulté des enlumineurs à placer clairement Judith du côté des femmes vertueuses, ou du côté des séductrices.

À la fin du Moyen Âge, les miniaturistes s'adaptent une nouvelle fois à la mode de leur époque et coiffent Judith d'un escoffion à bourrelets, très en vogue au XV^e siècle [ill. 43] ; [ill. 44] ; [ill. 46]. Il s'agit d'une couronne de tissu remplie de bourre, fixée par dessus la crépine.

La coiffure de Judith n'est pas le seul indice qui traduit le point de vue des enlumineurs. Il faut également prendre en compte son costume et la forme de son corps. Dans les images des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, la silhouette de Judith est la même que celle des autres femmes du manuscrit. Ses formes ne sont aucunement soulignées, et son costume demeure aussi ample que dans les premières décennies du XIV^e siècle. Cependant, à partir de 1350, l'iconographie évolue et s'engage dans un processus d'érotisation de l'héroïne. Ce phénomène entraîne une mutation de la représentation de son costume, qui met davantage l'accent sur la féminité de son corps.

Premièrement, ses vêtements deviennent de plus en plus étroits, épousant ses courbes et laissant deviner ses formes. Elle porte une robe resserrée en haut du corps, remplaçant le surcot, plus répandu au début du siècle. De plus, les tissus s'allègent et laissent apparaître sa peau au niveau du décolleté et des bras [cat. 31b]. Sa taille est également plus fine, marquée par une robe moulant le haut du corps et évasée sous la taille³⁸⁰. La première enluminure où Judith porte une robe ajustée est la décollation de la *Bible de Jean le Bon*, réalisée entre 1350 et 1356 par le Maître du Livre du

377 [cat. 18] ; [cat. 19] ; [cat. 20] ; [cat. 22] ; [cat. 23] ; [cat. 24] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 29] ; [cat. 30].

378 DROBINSKY Julia, « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut » dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 111-128.

379 « Si pouons entendre que traices ne queues en fames ne en hommes ne plaisent à Nostre Segneur, et si plaisent aus anemis », ROLLAND-PERRIN Myriam, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen-Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 248.

380 [cat. 19] ; [cat. 20a] ; [cat. 22] ; [cat. 25] ; [cat. 27] ; [cat. 28] ; [cat. 29] ; [cat. 30].

Couronnement de Charles Quint [cat. 15]. Sur cette image, elle possède de longs cheveux ondulés sur lesquels est posée une couronne. Sa robe bleue aux longues coudières blanches souligne la forme de son corps, mais son bras gauche tendu vers Holopherne masque sa poitrine. Ce costume est attribué à presque toutes les figures féminines du manuscrit, qu'elles soient positives ou négatives, séductrices ou non. L'enlumineur a donc probablement suivi l'évolution stylistique de son époque sans y introduire d'interprétation particulière en fonction des personnages.

En raison de ce nouveau type de costume, la poitrine de Judith est davantage mise en valeur. Certains enlumineurs ajoutent volontairement du volume à cette partie du corps, ce qui renforce grandement l'apparence séductrice de Judith. L'image où sa poitrine est la plus visible figure dans la *Bible Historiale* de 1356-1357, conservée à la British Library [cat. 16]. Judith y apparaît tête nue, l'épée brandie au dessus de Holopherne. Le sein féminin est porteur de significations contradictoires dans l'imaginaire médiéval. Au XIV^e siècle, il abandonne progressivement sa fonction nourricière pour devenir un symbole de la luxure féminine et du péché de chair³⁸¹. Figurer Judith avec une poitrine visible indique probablement le lien ambiguë qu'elle entretient avec la sexualité, particulièrement dans l'épisode de la décollation où elle se retrouve seule avec Holopherne, désireux d'avoir des relations charnelles avec elle.

De plus, ce vêtement plus ajusté présente une particularité, peu fréquente dans les costumes des siècles antérieurs. Comme dans le Fr. 1753, les manches de la robe sont très longues, ce qui suggère la richesse et la noblesse de Judith [cat. 1] ; [cat. 15] ; [cat. 20] ; [cat. 22] ; [cat. 23c]. Cet aspect du personnage est rarement mis en valeur dans les enluminures du XIII^e et du début du XIV^e siècle. À partir de 1350, il est souvent présent sur le costume de Judith et perdure jusqu'au XV^e siècle [ill. 44]. Ce motif peut être interprété comme un signe visuel allant à l'encontre des valeurs chrétiennes d'humilité et de modestie. Cela pourrait expliquer son absence dans les illustrations qui font de Judith un symbole de vertu qui reste humble malgré son triomphe. À nouveau, restons prudents : cet élément de costume peut également s'inscrire dans un système iconographique qui uniformise l'apparence des femmes selon le style en vogue, puisque les longues coudières deviennent à la mode dans la seconde moitié du XIV^e siècle³⁸². C'est notamment le cas dans la *Bible de Jean le Bon* des années 1350 [cat. 15] : tous les personnages féminins du manuscrit adopte ce même costume.

Cette nouvelle mise en valeur du corps ne s'applique pas uniquement à Judith, même si elle fait particulièrement sens avec l'ambiguïté que lui prête le récit. En effet, l'historien de l'art Jean Wirth explique que « le décolleté s'impose massivement dans l'iconographie profane à partir des années

381 WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen-âge*, op. cit., p. 80.

382 MANE Perrine et PIPONNIER Françoise, *Se vêtir au Moyen-Âge*, op. cit.

1330, sur des robes désormais ajustées qui moulent les seins, la taille et le ventre »³⁸³. Il parle même d'une « révolution du costume », qui se serait exprimée dans l'iconographie une décennie plus tard, autour de 1340. De surcroît, le début du XV^e siècle est marqué par un essor du luxe, qui entraîne un enrichissement des costumes féminins dans les miniatures de cette époque³⁸⁴. Ce contexte social et artistique explique en partie la mutation du costume de Judith. L'évolution de la représentation de l'héroïne peut alors être interprétée sous deux aspects. Les enlumineurs de la fin du siècle ont pu suivre les innovations iconographiques de leur temps, sans pour autant présenter Judith comme une séductrice. Ils ont également pu profiter de cette tendance pour exprimer un regard neuf sur le personnage, davantage orienté autour de sa séduction.

En définitive, les influences textuelles se croisent et fusionnent dans les illustrations du XIV^e siècle. La plupart des enlumineurs privilégient une coiffure disciplinée, à la mode de l'époque, tandis que d'autres optent pour une interprétation plus ambiguë de la protagoniste. Les rares images fidèles au texte de Guyart des Moulins proposent une double lecture du personnage. À travers sa chevelure et sa poitrine saillante, Judith apparaît comme une tentatrice qui use de ses charmes féminins pour parvenir à ses fins, mais sa couronne vient contrebalancer cette vision. Elle lui confère un caractère noble et glorieux, visant à l'élever au rang d'héroïne. Dans ce type d'image, Judith apparaît comme une figure féminine ambivalente, s'écartant des représentations plus sages dont elle fait l'objet au début du XIV^e siècle.

On observe alors une corrélation entre tous les attributs relatifs à la séduction, qui tendent à s'additionner. Ce phénomène se concentre dans les dernières décennies du siècle, et ne cesse de se poursuivre dans les siècles suivants. Toutefois, le basculement qui a lieu autour de 1350 est à nuancer à plusieurs égards. Il n'y a pas de rupture nette qui opposerait une représentation de Judith en modèle de vertu au début du siècle, et en figure de séductrice à la fin du siècle. En effet, l'ambivalence du personnage se manifestait déjà, quoique rarement, dans certaines miniatures du XIII^e siècle, notamment à travers le motif de la crépine verte ou des cheveux détachés. De plus, cela ne signifie pas qu'après 1350, la valeur religieuse de Judith est écartée des images, au contraire : les exégètes soutiennent toujours fermement son caractère vertueux et édifiant. La religion reste centrale dans de nombreux cycles, comme en témoigne une décollation de 1405 où Judith est entièrement voilée et vêtue de noir, ce qui indique son statut de veuve respectueuse des normes sociales et religieuses en vigueur [ill. 42]. De plus, le parallèle entre Judith et la Vierge s'accomplit pleinement dans les images dans la deuxième moitié du siècle, après l'apparition du *Speculum*

383 WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen-âge*, op. cit., p. 92.

384 MANE Perrine et PIPONNIER Françoise, *Se vêtir au Moyen-Âge*, op. cit., p. 93.

Humanae Salvationis [ill. 39]. Enfin, des représentations typiques des années 1320-1330, où le corps de Judith est dissimulé dans de modestes robes, persistent tout au long du siècle [cat. 21] ; [cat. 23d] ; [cat. 24]. Cela tempère la promotion de sa séduction dans les images, qui s'effectue dans les dernières années du XIV^e siècle et s'accroît à la fin du Moyen Âge.

Par sa séduction, Judith s'apparente à de nombreuses figures féminines bibliques. Dans la tradition artistique et littéraire, un parallèle étroit a été établi avec le personnage néotestamentaire de Salomé, qui par sa danse, réussit à charmer Hérode et obtient la tête de saint Jean Baptiste sur un plateau. Dans les deux cas, ces femmes jouent de leur beauté pour parvenir à leurs fins, qu'elles soient honorables ou non. Leurs actes entraînent la décapitation d'un personnage masculin, mais la portée de cette mise à mort est très différente d'un récit à l'autre. Judith décapite elle-même un personnage négatif, alors que Salomé fait trancher la tête d'un personnage positif. Elle devient alors une femme dangereuse et tentatrice, et non un modèle de courage et de foi comme Judith. Cette utilisation perfide de la séduction vaut à Salomé d'être couramment dotée d'une longue chevelure dans ses représentations enluminées [ill. 37]³⁸⁵. Judith et Salomé pourraient alors être interprétées comme les deux pendants opposés d'un même sujet littéraire et iconographique³⁸⁶.

Judith peut aussi être mise en lien avec des figures qui, comme elle, portent atteinte à la corporalité d'un homme. C'est par exemple le cas de Dalila, qui apparaît au chapitre 16 du Livre des Juges. Cette femme est engagée par les Philistins, ennemis d'Israël, pour découvrir le secret de la force de Samson l'Israélite. Elle parvient à le séduire et découvre que Samson tire sa force de sa chevelure. Dalila le trahit et lui coupe les cheveux, puis le livre aux Philistins qui lui crèvent les yeux et l'emprisonnent. Par sa séduction et sa ruse, Dalila prive Samson de sa puissance, au même titre que Judith destitue Holopherne de son pouvoir en le décapitant. Cependant, Dalila trahit Samson en échange de l'argent promis par les Philistins, alors que la Béthulienne agit aux ordres de Dieu pour le salut de son peuple. Dans l'exégèse biblique, cet épisode représente l'opposition entre la raison incarnée par Samson, et le péché de chair incarné par Dalila. Cette interprétation proposée par l'évêque franc Césaire d'Arles au VI^e siècle est reprise et diffusée par Isidore de Séville au siècle suivant³⁸⁷. Le schéma inverse s'applique à l'histoire de Judith : cette dernière représente la Justice divine, et Holopherne symbolise la Luxure. Les deux femmes représentent donc le revers positif et négatif d'une même médaille : Judith sanctionne les ennemis de Dieu et sauve le peuple élu, alors que Dalila est une femme vénale et manipulatrice qui assassine l'un des juges d'Israël. Ainsi, Dalila

385 VOYER Cécile, « Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 69-100.

386 Pour approfondir le sujet : MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé [...]*, *op. cit.*

387 DAHAN Gilbert. « Les "figures" des Juifs et de la Synagogue : l'exemple de Dalila. Fonctions et méthodes de la typologie dans l'exégèse médiévale », *Recherches Augustiniennes*, n° 23, 1988, p. 132.

devient l'allégorie de la Lâcheté dans le *Bréviaire à l'usage des frères prêcheurs* dans les années 1320. L'illustration de Jean Pucelle la représente les cheveux détachés et vêtue d'une robe rose, en train de couper les cheveux de Samson, endormi sur ses genoux [ill. 26].

Il est intéressant de souligner que la portée symbolique des cheveux est très différente en fonction du sexe du personnage. Pour Samson, ils expriment sa foi envers Dieu et constituent une source de force. En revanche, chez les figures féminines, la chevelure est un signe de séduction et un appel à la Luxure, qui doit être caché du regard des hommes et de Dieu. C'est assurément pour cette raison qu'une iconographie particulière de torture féminine apparaît dans les images enluminées de la fin du Moyen Âge. L'ouvrage *Des cleres et nobles femmes*, écrit par Boccace en 1374 et traduit en français en 1401, relate le supplice de la courtisane Leonne, destiné à lui faire avouer le nom de ses amants. Alors que le texte ne précise pas le type de torture qu'elle subit, les enlumineurs concentrent tous les sévices autour de sa chevelure, comme symbole cristallisant ses péchés de femme publique³⁸⁸. Cette torture typiquement féminine se rapporte au principe énoncé par Salomon selon lequel on est puni par où l'on pêche³⁸⁹, et rend compte de l'importance que revêt la chevelure dans la quête de vertuosité des femmes de l'époque médiévale.

c) *Mutations iconographiques à l'issue du Moyen Âge*

À la fin de la période médiévale, une évolution de l'iconographie du cycle de Judith s'engage et aboutit à une restructuration du mythe à partir de la Renaissance³⁹⁰. Les mutations introduites dans les enluminures à la fin du XIV^e siècle et au XV^e siècle s'inscrivent dans un processus de recomposition qui concerne en premier lieu l'héroïne du récit. Le regard porté sur cette dernière pendant le Moyen Âge central, qui favorisait une approche religieuse et édifiante, est très différent de celui de la Renaissance et de l'époque moderne. Alors que les exégètes médiévaux s'efforçaient à défendre la vertu de Judith, la Renaissance réactive le doute dans les commentaires théologiques et les représentations imagées de l'héroïne³⁹¹. D'après Lisa Quérat, ce basculement se cristallise autour de la masculinité de la protagoniste : au Moyen Âge, elle légitime et magnifie son

388 MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes [...]*, op. cit., p. 132-133.

389 WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen-âge*, op. cit., p. 44.

390 Il est nécessaire de préciser le terme de « Renaissance ». Il désigne ici la période charnière autour de 1500, où l'art du Moyen Âge gothique et les innovations de la Renaissance se mêlent dans l'art français pour former un nouveau style à part entière : TABURET-DELAHAYE Elisabeth, BRESC-BAUTIER Geneviève, CRÉPIN-LEBLOND Thierry (dir.), *France 1500 entre Moyen Âge et Renaissance* [catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011], Paris, RMN, 2010.

391 Isaac-Louis Le Maistre de Sacy, théologien catholique français, écrit en 1688 : « On est surpris d'abord, et on a peine à comprendre, comment une femme aussi chaste que Judith, peut avoir dessein de servir de piège par sa beauté à un homme », LE MAISTRE DE SACY Isaac-Louis, *Tobie, Judith et Esther traduits en françois*, op. cit., p. 354.

acte, alors qu'à la Renaissance, cette masculinité devient un facteur de méfiance³⁹². Pour pallier la gêne que représente son statut de femme forte, un processus de féminisation se déclenche, en parallèle de l'érotisation dont Judith fait déjà l'objet à la fin du Moyen Âge³⁹³.

Le caractère équivoque de l'héroïne est aussi mis en évidence dans les adaptations du texte biblique. Dans le *Mistère du Viel Testament* de 1500, Judith est qualifiée de « femme de vertu curieuse »³⁹⁴ par Ozias, l'un des chefs de Béthulie, même si tous les personnages reconnaissent sa qualité de « sainte dame »³⁹⁵. Son ambiguïté refait donc surface pendant la période de transition entre le Moyen Âge et la Renaissance. Dans cette perspective, les nouvelles données iconographiques qui ont fleuri dans les miniatures françaises autour de 1380 participent à une relecture du mythe sur le long terme, qui tend à mettre de côté les dynamiques religieuses, pourtant centrales dans le texte biblique.

Comme le laissent présager les images de la fin du XIV^e siècle, les représentations des siècles suivants insistent davantage sur la sensualité de la protagoniste plutôt que sur sa qualité de salvatrice. Ce constat se vérifie premièrement à travers l'apparence renouvelée des personnages. Les vêtements de Judith s'allègent pour souligner ses formes et la rendre séduisante aux yeux du spectateur. À l'image des miniatures de la *Bible Historiale* analysées précédemment, les peintres renaissants habillent Judith de robes fluides et décolletées, et de multiples bijoux et ornements. En outre, sa chair est de plus en plus visible, évoquant sans conteste le désir qu'elle suscite chez Holopherne. Par exemple, dans son tableau *Judith* de 1504, Giorgione représente la jeune femme debout, les yeux baissés vers la tête de Holopherne qu'elle effleure du pied [ill. 52]. Elle porte une robe aux tons rosés, qui tombe jusqu'au sol en un enchevêtrement de plis. La jambe qui maintient la tête tranchée est entièrement nue jusqu'à la cuisse, et le regard que Judith porte à sa victime est très tendre, presque sensuel. La nudité partielle du personnage et l'expression de son visage participent à la sexualisation du lien entre les deux protagonistes. Leur relation s'attendrit et s'érotise : ils deviennent presque deux amants maudits, ainsi qualifiés par Giorgio Vasari dans ses *Vies* de 1550³⁹⁶.

Certains artistes vont plus loin et représentent Judith entièrement nue, comme en témoigne un dessin de Rosso Fiorentino réalisé entre 1535 et 1540 [ill. 53]. L'héroïne se tient debout devant le cadavre de Holopherne, également nu, ce qui suggère que les deux personnages ont accompli un

392 QUÉRAT Lisa, « Les représentations italiennes du mythe de Judith en peinture et au théâtre de la Renaissance au Baroque », *Cahier d'études romanes*, n° 27, 2013, p. 378.

393 Cette tendance ne s'observe pas chez tous les artistes de la Renaissance. Par exemple, Giorgio Vasari peint Judith avec une forte musculature presque comparable à celle de Holopherne dans son tableau de 1554.

394 MOLINET Jean, *Le Mistère Du Viel Testament*, op. cit., p. 352.

395 *Ibid*, p. 346.

396 Giorgio Vasari décrit Holopherne comme un « amant assoupi » dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* publié en 1550 : VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé [...] », op. cit., p. 17.

acte charnel avant la mise à mort du général. Ce type de représentation n'était absolument pas envisageable au Moyen Âge, mais découle probablement de l'allègement des costumes de Judith au tournant des XIV^e et XV^e siècle. Cette nouvelle donnée iconographique s'explique également par l'évolution de la perception du nu. Au Moyen Âge, il incarne une forme de pureté virginale et originelle, notamment exprimée dans la miniature du bain de Judith dans le Fr. 1753. À la Renaissance, en revanche, le nu devient « un instrument de provocation érotique », ce qui explique sa multiplication dans le contexte d'érotisation de l'héroïne du Livre de Judith³⁹⁷.

Dans certaines images, la dimension sexuelle n'est que sous-entendue, mais dans d'autres, elle devient une donnée structurante du récit. Elle peut être appuyée par plusieurs éléments iconographiques. Par exemple, le peintre italien Francesco Furini n'hésite pas à figurer Judith en train de descendre du lit de Holopherne après l'avoir décapité [ill. 55]. Sa robe est relevée au-dessus du genou, et son décolleté laisse apparaître sa poitrine. Sur le lit, le général étêté gît entièrement nu. La scène est encadrée de lourdes draperies rouges, et l'obscurité de la tente accentue la blancheur de la peau nue de Judith. Ici, le doute n'est plus permis : la Béthulienne a accompli le péché de chair avec Holopherne, et a profité de ce moment de faiblesse du général pour l'assassiner.

D'autre part, l'apparence érotique de Judith est renforcée par la présence croissante de la servante, qui prend racine dès les dernières décennies du XIV^e siècle. D'après Renaud Villard, ce personnage gagne en visibilité à partir des années 1470, avec le diptyque de Sandro Botticelli [ill. 50]³⁹⁸. Au regard de nos observations détaillées dans les chapitres précédents, le curseur chronologique proposé par ce chercheur doit être déplacé d'au moins un siècle en arrière. À la Renaissance, la servante est presque systématiquement introduite aux côtés de la protagoniste. Cependant, elle endosse un rôle très différent par rapport aux images médiévales. Elle n'est désormais plus la complice qui fonctionne comme le double de sa maîtresse, à l'image des *Bibles Historiales* de la fin du XIV^e siècle. Dans les œuvres renaissantes, le personnage est relayé au rang de servante discrète et effacée derrière Judith, même si elle reste active. De ce fait, son apparence évolue : par sa laideur et sa vieillesse, elle fait office de repoussoir à l'héroïne, ce qui exalte la beauté sensuelle de Judith par effet de miroir. Dans le dessin de Rosso Fiorentino que nous avons déjà évoqué, l'artiste marque une grande opposition entre le corps âgé et décharné de la servante et le corps jeune de sa maîtresse [ill. 53]. Grâce à cette stratégie iconographique, Judith est rendue encore plus attirante, puisqu'elle se tient aux côtés d'une femme laide et repoussante.

397 DOMINGUEZ LEIVA Antonio, *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 74.

398 VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé [...] », *op. cit.*, p. 346.

La présence de ce personnage dans les tableaux de la Renaissance s'explique par deux raisons : d'une part, la servante fait partie du répertoire traditionnel de représentation du cycle de Judith depuis le Moyen Âge ; d'autre part, elle devient un faire-valoir dont le rôle est d'amplifier l'apparence désirable de sa maîtresse. Judith paraît en effet plus jeune et plus belle comparée à elle. D'ailleurs, à cette époque, la servante retrouve son voile alors qu'il avait disparu des enluminures françaises de la fin du Moyen Âge. C'est par exemple le cas dans les tableaux de Sandro Botticelli et d'Andrea Mantegna, puis du Caravage et de Francesco Furini à l'époque moderne³⁹⁹. Enfin, figurer la servante dans l'épisode de la décollation modifie le sens des images. Sa présence fait tomber Judith de son piédestal et amoindrit le caractère exceptionnel de son geste⁴⁰⁰. Lorsque Abra est représentée, les deux femmes semblent hâtives de quitter la tente de Holopherne, conscientes de la gravité de leur acte. Le soutien divin conféré à Judith est également réduit, car elle n'est plus la seule à agir et que la servante ne bénéficie pas du statut d'élue de Dieu. La dissimulation et la duplicité de Judith sont alors mises en évidence, ce qui affaiblit grandement son geste héroïque et rend sa vertu d'autant plus discutable.

Il est intéressant de constater que les seules œuvres d'art où la servante est à nouveau présentée comme une complice égale à Judith sont celles d'Artemisia Gentileschi. Ses tableaux ont été à de nombreuses reprises analysés selon un prisme féministe, en raison du lien tissé entre la vie de cette peintre et son art⁴⁰¹. Dans son œuvre *Judith décapitant Holopherne*, elle peint son propre visage sur celui de l'héroïne, et celui de son violeur, le peintre Agostino Tassi, sur celui du général assyrien [ill. 54]⁴⁰². Il s'agit peut-être de la première image où la servante est réellement active dans la mise à mort : elle empoigne les deux bras de Holopherne pour éviter qu'il ne se débatte, pendant que Judith lui tranche la gorge. Les deux femmes ont un physique semblable : elles ont les manches retroussées, leur gestuelle traduit la force qu'elles emploient, et leur expression est déterminée. Cette représentation s'éloigne drastiquement des œuvres comme celle du Caravage, où Judith a une expression de dégoût face à son acte, aux côtés d'une servante passive et repoussante.

399 Sandro Botticelli, *Le Retour de Judith à Béthulie*, 1470 [ill. 50] ; Andrea Mantegna, *Judith tenant la tête de Holopherne*, 1495-1500 ; Le Caravage, *Judith et Holopherne*, 1599-1602 ; Francesco Furini, *Judith et Holopherne*, 1636 [ill. 55].

400 QUÉRAT Lisa, « Les représentations italiennes du mythe de Judith [...] », *op. cit.*, p. 380.

401 De nombreuses études récentes ont été publiées à ce sujet : BEAUDET Pascale, *L'effet Judith : stéréotypes de la féminité et regard de la spectatrice sur les tableaux d'Artemisia Gentileschi* [texte remanié de thèse de doctorat en histoire de l'art moderne, Rennes 2, 2001], Rennes, 2001 ; GARRARD Mary, *Artemisia Gentileschi and feminism in early modern Europe*, London, Reaktion Books, 2020.

402 Le procès intenté par Orazio Gentileschi, le père d'Artemisia, contre le précepteur de sa fille Agostino Tassi, est ouvert en mars 1612, et se clôt en novembre de la même année. L'accusé est condamné à cinq années d'exil hors des États Pontificaux : CONTINI Roberto et SOLINAS Francesco (dir.), *Artemisia (1593-1654) : pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, [catalogue d'exposition, Paris, Fondation Dina Vierny ; Musée Maillol, 14 mars-15 juillet 2012], Gallimard-musée Maillol, Paris, 2012.

Le choix des scènes illustrées participe également à une relecture du récit par les images. Ainsi, Renaud Villard affirme que la décollation laisse progressivement place à la scène du retour de Judith à Béthulie dans l'art italien de la Renaissance⁴⁰³. Le diptyque de l'histoire de Judith peint par Sandro Botticelli en 1470 en témoigne. L'artiste consacre son premier tableau au retour de l'héroïne dans sa cité [ill. 50], et le deuxième à la découverte du cadavre de Holopherne par les Assyriens. Il omet donc volontairement l'épisode de la décollation, ce qui permet d'atténuer la violence que Judith déploie pour achever son ennemi. Contrairement à Giorgione ou Rosso Fiorentino, Botticelli insiste sur la vertu de l'héroïne et sur la portée patriotique de son geste. Loin de la présenter comme une séductrice, l'artiste montre qu'elle a mis fin à la menace de guerre en figurant un rameau d'olivier dans sa main gauche, symbole de paix.

Le déplacement du moment-clé du récit a pour conséquence de faire disparaître l'attribut majeur de l'héroïne : son épée. La plupart du temps, cette arme demeure présente dans les tableaux italiens, mais elle est peu visible et sert surtout à identifier le sujet représenté. Certains peintres choisissent même de la supprimer, comme Michel-Ange dans sa fresque de la Chapelle Sixtine peinte au début du XVI^e siècle⁴⁰⁴. Cet objet symbolisant le triomphe de Judith depuis des siècles est peu à peu remplacé par le sac destiné à recevoir la tête tranchée. Par exemple, Rosso Fiorentino renonce à figurer l'épée mais place le réceptacle de la tête au centre de sa composition [ill. 53]. Le développement de ce nouvel attribut se mesure dès le XV^e siècle, et s'inscrit dans le prolongement de l'émergence de la servante au milieu du XIV^e siècle.

Dans l'art français, la décollation est également laissée de côté au profit de scènes moins violentes. L'une des seules *Bible Historiale* enluminée au XVI^e siècle, actuellement conservée à Genève, présente Judith au moment où elle sort de Béthulie pour rencontrer Holopherne [ill. 51]⁴⁰⁵. Elle est vêtue d'une longue et riche cape aux manches tombantes, avec un décolleté prononcé. La tête haute, elle désigne du doigt le camp assyrien où elle se rend. Ainsi que le remarque Renaud Villard dans les œuvres italiennes, l'épée est absente de l'image et remplacée par le sac prévu pour rapporter la tête du général, tenu par la servante. La violence est complètement écartée de cette ultime illustration de la *Bible Historiale* : Judith apparaît dans une posture noble et déterminée, tandis qu'un personnage coiffé d'une mitre la bénit d'un geste de la main.

Le double phénomène de réduction de la violence et d'érotisation de Judith s'accompagne d'une troisième dynamique. L'héroïne est peu à peu isolée de son livre biblique, et devient une figure

403 VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé [...] », *op. cit.*, p. 345.

404 *Ibid*, p. 345.

405 Ce manuscrit a connu plusieurs campagnes d'illustration, mais Éléonore Fournié a démontré que la miniature du départ de Judith a été réalisée au XVI^e siècle : FOURNIÉ, Éléonore, « Les manuscrits de la Bible historique. Présentation et catalogue raisonné d'une œuvre médiévale », *op. cit.*

autonome. Selon Marc De Launay, l'individualisation de Judith à la Renaissance efface la justification de ses péchés construite par le discours chrétien dès le début du Moyen-Âge⁴⁰⁶. Désormais, la séduction fait entièrement partie du personnage et la hisse au rang de femme fatale, bien qu'elle demeure une figure positive. Cela explique les débats virulents dont la Béthulienne fait l'objet à cette époque, et entraîne un déplacement de son mythe. Ce dernier quitte progressivement la sphère religieuse pour s'inscrire dans la sphère politique. Plus qu'un symbole de foi et de vertu, Judith devient alors une allégorie de la Justice et de la Liberté⁴⁰⁷.

L'héroïne est convoquée à de multiples reprises durant la Renaissance pour servir d'appui symbolique à différentes causes. Par exemple, la sculpture *Judith et Holopherne* de Donatello, réalisée entre 1453 et 1460, est installée devant le Palazzo Vecchio à Florence en 1495. La Béthulienne était en effet considérée par les Médicis comme une allégorie de la Liberté, assurant la défense de Florence. Pierre de Médicis fit même graver sur le socle de la statue une inscription célébrant l'une de ses victoires en 1466, ce qui renforce la réappropriation politique de Judith⁴⁰⁸. Cette œuvre nuance la sexualisation que rencontre l'héroïne à la Renaissance. Ici, elle incarne le triomphe de l'Humilité sur l'Orgueil, comme en témoigne l'inscription latine qui figurait sur le socle : « Voyez la nuque de l'Orgueil tranchée par l'Humilité »⁴⁰⁹. L'installation de cette statue est toutefois contestée par certains notables florentins. L'un d'entre eux affirme que « Judith est un symbole morbide [...], et il ne sied pas davantage de voir une femme tuer un homme »⁴¹⁰. Ce témoignage confirme qu'aux yeux d'un notable italien du XV^e siècle, la violence de Judith portait atteinte à son élévation au rang d'héroïne vertueuse. Ici, le motif religieux de l'acte de la protagoniste ne suffit plus à légitimer le meurtre d'un homme par une femme⁴¹¹.

Ainsi, la dimension religieuse s'efface peu à peu à mesure que Judith s'extrait de la sphère sacrée. Cette mutation du mythe s'observe dans les images, mais aussi dans les remaniements textuels. Par exemple, en 1500, le *Mystère de Judith et Holfernès* supprime presque toutes les prières des personnages, alors qu'elles représentent une part importante de la version de la *Vulgate*. Même le *Te Deum*, une hymne chrétienne traditionnellement ajoutée à la fin du Livre de Judith, est supprimée,

406 DE LAUNAY Marc, « Décapitation et circoncision », *op. cit.*, p. 59-60.

407 Il s'agit d'une tendance notable à partir du XV^e siècle, mais des représentations allégoriques de Judith en vertu chrétienne existent toujours à cette période, notamment sur les sculptures des édifices religieux. Par exemple, sur le trumeau du portail nord de l'église Saint-Armel de Ploërmel daté du XVI^e siècle se trouve une sculpture de la Force (une vertu cardinale) écrasant Holopherne.

408 POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 84.

409 QUÉRAT Lisa, « Les représentations italiennes du mythe de Judith [...] », *op. cit.*, p. 379.

410 ANDERSON Jaynie, *Judith*, *op. cit.*, p. 26.

411 L'œuvre de Donatello est rapidement remplacée par des sculptures d'hommes qui violentent des femmes (*Persée* de Cellini puis *L'Enlèvement des Sabines* de Giambologna) mais cette violence ne fait pas débat : *Ibid*, p. 26.

ce qui est très inhabituel⁴¹². De plus, il n'est jamais fait mention de Dieu, du Diable ou d'un autre dogme chrétien. En somme, les personnages semblent agir sans aucun mobile religieux, alors que la religion est précisément la clé de voûte de l'histoire de Judith. D'après Runnalls Graham, spécialiste du théâtre religieux, ce mystère représente la lutte entre le Bien et le Mal, mais également la lutte entre le désir de guerre d'une armée et le désir de paix d'un peuple⁴¹³. Cette nouvelle portée symbolique acquière une dimension bien plus politique, et exclut presque le sens religieux qui était au cœur des interprétations médiévales du mythe.

En raison de ces évolutions artistiques, symboliques et religieuses, les personnages deviennent plus nuancés et ne sont plus diamétralement opposés. Jusqu'au XIV^e siècle, l'identité des protagonistes était construite en miroir : la Judith vertueuse envoyée par Dieu, contre le Holoferne corrompu envoyé par le Diable. Autour de 1350, l'ambiguïté de la Béthulienne apparaît de manière plus prononcée dans les images, mais c'est à partir de la Renaissance qu'un réel basculement s'opère. Au même titre que Salomé, l'origine biblique du mythe de Judith devient un prétexte pour représenter des scènes érotiques, alors que la plupart des artistes ne tiennent plus compte de la symbolique religieuse du récit⁴¹⁴. Dans ce contexte, Judith et Holoferne gagnent en complexité et un lien presque amoureux est tissé entre eux. Leur relation est beaucoup moins chaste, ce qui explique sans doute qu'à cette époque, Judith incarne davantage la Justice et la Force que la Chasteté. Cette nouvelle perception du duo brouille les frontières entre le Bien et le Mal, et rend le mythe bien plus ambivalent qu'il ne l'était à la période médiévale.

412 Selon certaines sources, le *Te Deum* aurait été composé à la fin du IV^e siècle par Ambroise de Milan : GRAHAM Runnalls A., *Le Mystère de Judith et Holofernès, une édition critique de l'une des parties du "Mystère du Viel Testament"*, Paris, Droz, 1995, p. 23.

413 *Ibid*, p. 23.

414 DOMINGUEZ LEIVA Antonio, *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore, op. cit.*, p. 76.

Conclusion

Dans l'ensemble, les enluminures françaises du XIV^e siècle se placent dans la continuité de l'exégèse médiévale produite sur le Livre de Judith. Le système de contrepoint, qui se traduit par différents moyens iconographiques, définit les relations entre les deux protagonistes. Ces derniers s'opposent par leurs gestuelles, costumes, expressions et attributs, ce qui contribue à valoriser Judith et à blâmer Holopherne. La condamnation du général assyrien perdure jusqu'à la Renaissance, mais le regard porté sur Judith évolue dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Avant ce basculement, l'apparence de l'héroïne est très sobre, conformément au style des XII^e et XIII^e siècles. Le corps de l'héroïne disparaît sous d'épais surcots, et sa chevelure est enserrée par des voiles et coiffes selon les variations de la mode. À partir de 1350, sa chevelure abandonne le voile et son costume s'allège pour modeler sa silhouette, qui devient plus spécifiquement féminine. Cette mutation, qui s'accélère aux XV^e et XVI^e siècles, introduit une relecture du mythe qui insiste davantage sur la séduction du personnage que sur sa vertueuse piété.

De plus, tout au long du Moyen Âge, les propositions imagées des enlumineurs semblent orientées par des influences diverses. En premier lieu, les traités moraux et théologiques ont un fort impact sur les représentations de personnages féminins. La condamnation de plusieurs auteurs, comme Honoré d'Autun ou le chevalier de la Tour Landry, envers les parures et les soins apportés au corps, font émerger une iconographie édifiante. Les signes distinctifs assignés aux femmes coquettes et luxurieuses sont alors des indices pour mesurer la part de séduction de Judith dans une illustration. Par ailleurs, l'influence du théâtre se mesure dans l'émergence de la servante dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Le *Mystère de Judith et Holofernès* et ses occurrences antérieures semblent être de potentielles sources à l'apparition de ce personnage secondaire dans les enluminures médiévales.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Conclusion générale

Au regard des observations et démonstrations déployées tout au long de ce mémoire, le cas de Judith se révèle significatif du rapport qu'entretiennent la féminité, la séduction et la religion dans la société médiévale. Tantôt sacralisé, tantôt diabolisé, le sexe féminin est porteur de nombreux paradoxes. L'héroïne du Livre de Judith illustre cette ambivalence : bien qu'elle soit louée par le discours chrétien dès l'époque patristique, elle fait l'objet de nombreux débats cristallisés autour de sa séduction meurtrière. Se situe-elle alors dans une forme de féminité pure et vertueuse, ou tend-elle vers une féminité plus séductrice et transgressive ? Les exégètes, théologiens et enlumineurs médiévaux ne s'accordent pas tous à ce propos, et dressent un portrait variable de la protagoniste. Notre étude des représentations de Judith à l'époque médiévale, concentrée autour des miniatures de la *Bible Historiale*, rend compte d'une polarisation des images autour des notions de dévotion et de séduction. La production n'est pas homogène, et deux iconographies distinctes cohabitent : la première construit l'image d'une femme pieuse, tandis que l'autre met l'accent sur l'attitude séductrice de l'héroïne. Ce constat doit toutefois être nuancé : la majorité des enlumineurs semblent se placer dans un entre-deux, et une évolution chronologique des interprétations se dessine.

Jusqu'au milieu du XIV^e siècle dans l'art français, la dimension religieuse prévaut sur l'ambiguïté de Judith. Grâce aux stratégies théologiques développées par les exégètes depuis les débuts du christianisme, la séduction du personnage est occultée. Judith devient avant tout une incarnation des vertus chrétiennes assignées aux femmes : la chasteté, l'humilité et la tempérance. Alors que Holopherne est considéré comme un serviteur du Diable, représenté par le roi païen Nabuchodonosor, l'héroïne personnifie le triomphe de la foi sur les ennemis de Dieu. À partir de 1350, une mutation de l'iconographie se produit. Le paramètre religieux ne disparaît pas, mais la sacralisation de Judith laisse progressivement place à son érotisation. Deux facteurs semblent à l'origine de ce phénomène : la révolution du costume apparue dans les années 1340, et une interprétation renouvelée du mythe de Judith qui envisage la séduction comme une étape nécessaire à la victoire finale. Ce processus de sexualisation de l'héroïne est amorcé à la fin du Moyen Âge, et atteint son apogée à la Renaissance puis à l'époque moderne.

Le manuscrit des *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, qui a constitué le socle de notre analyse, marque cette période charnière située autour de 1350. L'enlumineur du Livre de Judith figure les atouts physiques de la Béthulienne lorsque ceux-ci sont nécessaires au déploiement de l'intrigue, mais consacre deux scènes de prière à la profonde dévotion du personnage. Cette dualité se repère

grâce au costume de l'héroïne, qui varie en fonction des situations. Lorsqu'elle comparaît devant le général, elle se présente comme une riche femme de haut rang pour gagner sa confiance ; cette noblesse ne réapparaîtra qu'une fois le meurtre effectué. La mise à profit de sa beauté n'intervient qu'aux moments décisifs du banquet et de la décollation, où elle adopte une robe décolletée et troque son voile contre une crépine plus suggestive. En marge de ces représentations où l'apparence du personnage est centrale, deux épisodes insistent davantage sur sa piété et son humilité. Judith abandonne tout artifice, revêt le voile et se drape de larges et sombres costumes. Cette démarche atteint son paroxysme dans la scène du bain, où l'héroïne se met à nu devant Dieu, au sens propre et figuré.

Le miniaturiste de Saint-Quentin fait également apparaître aux côtés de Judith un personnage qui connaîtra une grande fortune par la suite : celui de la servante. Cette figure amorce une nouvelle lecture du mythe de Judith, qui repose désormais sur l'action collective des deux femmes. Le nouveau rôle de la servante semble trouver ses origines dans les adaptations théâtrales de la fin du Moyen Âge, comme le *Mystère de Judith et Holofernès*, qui accorde une place renouvelée aux personnages secondaires.

Le reste des enluminures de la *Bible Historiale* rend également compte de l'évolution de la représentation de Judith dans les derniers siècles du Moyen Âge. Ces images constituent aussi un socle iconographique pour les périodes suivantes. Nous sommes conscients que notre analyse des mutations qui frappent la mise en image du récit à partir de la Renaissance est très succincte. De nombreux chercheurs ont mené des travaux bien plus approfondis sur le sujet⁴¹⁵, mais aucun n'a relevé les origines des dynamiques en jeu dans les illustrations renaissantes et modernes. Ainsi, notre étude des représentations médiévales a permis de démontrer que de nombreux éléments structurants des œuvres des XV^e, XVI^e et XVII^e trouvent en réalité leurs racines dans l'art du Moyen Âge. Cet impact concerne plusieurs composantes de l'image : la prégnance du duo rouge/bleu, le déclin de la dimension religieuse, l'émergence de la servante et la sensualité croissante de la protagoniste. L'iconographie relative à Judith développée par les enlumineurs médiévaux, bien que peu connue des historiens de l'art, connaît donc une véritable fortune dans l'art occidental des siècles suivants.

En questionnant le regard des enlumineurs sur la figure ambiguë qu'est Judith, nous avons pu interroger plus largement la manière dont les hommes du XIV^e siècle, religieux ou laïcs,

415 Nous avons eu l'occasion d'en citer plusieurs : BORSETTO Luciana, FRAGONARD Marie-Madeleine et LUCAS FIORATO Corinne (dir.), *Entre violence et séduction [...]*, *op. cit.* ; VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé [...] », *op. cit.* ; QUÉRAT Lisa, « Les représentations italiennes du mythe de Judith [...] », *op. cit.*

considéraient les femmes en fonction de leur âge, de leur statut social, de leur apparence et de leurs actes. Plusieurs biais d'analyse se dégagent de notre étude des miniatures. De manière presque systématique, la chevelure est envisagée comme un indice de la moralité d'une figure féminine. Véritable instrument de séduction, la manière dont elle est coiffée indique si le personnage se situe du côté des femmes pieuses et vertueuses, ou du côté des femmes tentatrices et pécheresses. Dans le cas de Judith, la longue chevelure lâchée sur les épaules se répand à la fin du XIV^e siècle, mais elle est souvent compensée par l'attribut de la couronne, symbole de gloire et de pouvoir. Dans ce type de représentation, la Béthulienne est incontestablement perçue comme une séductrice, mais qui fait bon usage de ses charmes et garde le contrôle de son corps. En revanche, de nombreuses autres femmes bibliques ne bénéficient pas de cet acquittement sur le plan moral. Ainsi, Bethsabée, Suzanne, Salomé, Dalila et bien d'autres arborent de longs cheveux pour signifier leurs penchants pour la Luxure, l'Orgueil et l'impudicité. Ce signe distinctif vient s'ajouter à une longue liste de symboles de la femme luxurieuse et pécheresse, comme la nudité, la poitrine exhibée, le peigne ou le miroir. Ces éléments, qui ne sont presque jamais attribués à Judith, doivent être interprétés au regard des traités moraux des théologiens médiévaux, qui condamnent fermement ces femmes intempérantes.

Ce portrait négatif et culpabilisant des femmes séductrices ne s'applique pas à Judith. Cette dernière, bien qu'elle séduise et berne Holopherne dans le but de l'assassiner, est louée pour des vertus opposées aux vices imputés aux femmes séductrices. En effet, sa victoire sur Holopherne représente le combat de ses vertus sur les vices du général : l'Orgueil, la Luxure et l'Intempérance. Elle demeure alors une allégorie de la Chasteté, de l'Humilité, de la Justice et de la Force. En somme, la conduite discutable de Judith est passée sous silence pour éviter qu'elle ne devienne un contre-modèle, qui ne produit pas les effets escomptés par les théologiens chrétiens. Elle peut donc être louée et célébrée pour son exploit, à condition que son héroïsme se confîne « dans les limites prudentes de l'exception »⁴¹⁶. Sa séduction et son meurtre sont acceptés, mais le mythe de Judith ne doit pas transmettre l'idée que le péché est un moyen légitime d'accéder au triomphe. Pour éviter cela, les représentations imagées de l'héroïne respectent les discours théologiques : elles offrent une vision pieuse de la protagoniste, où la séduction est seulement perçue comme un moyen de triompher de l'ennemi. La figure de Judith est donc indéniablement positive, même si elle se situe à la frontière entre deux types de féminité : elle n'est ni tout à fait une sainte, ni tout à fait une tentatrice pécheresse. Par conséquent, sa mise en image mêle l'iconographie des femmes saintes, comme la Vierge, et celle des femmes séductrices, comme Bethsabée ou Salomé.

416 DE LAUNAY Marc, « Décapitation et circoncision », *op. cit.*, p. 75.

En dépit du phénomène d'érotisation dont elle fait l'objet à partir de 1350, cette interprétation positive du personnage subsiste jusqu'au XV^e siècle. À la Renaissance et pendant la Réforme protestante du XVI^e siècle, en revanche, le mythe est réexaminé et la chasteté de Judith est remise en doute. L'héroïne tombe peu à peu de son piédestal et quitte la sphère religieuse, ce qui accélère le processus de sexualisation des deux protagonistes. Ainsi, porteuse de nouveaux enjeux plus politiques, Judith reste très populaire dans les arts occidentaux. Bien que la portée symbolique de leurs œuvres soit restructurée, les artistes renaissants et modernes réactivent des données iconographiques héritées du Moyen Âge. Ils participent ainsi à pérenniser les propositions imagées du cycle de Judith par les enlumineurs médiévaux, si peu connues de la recherche actuelle et souvent mises de côté dans les études consacrées à la Béthulienne.

BIBLIOGRAPHIE

Outils numériques et bases de données :

- « Arlima », Archives de littérature du Moyen-Âge : <https://www.arlima.net>
- « ArchivesSpace », collection en ligne des archives et manuscrits du Centre de Recherche de l'Université d'Édimbourg au Royaume-Uni : <https://archives.collections.ed.ac.uk/>
- « Archives et manuscrits », catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>
- « Bibale », base de données des manuscrits occidentaux et de leur transmission, IRHT : <https://bibale.irht.cnrs.fr/>
- « Biblissima », base de données de manuscrits, incunables et imprimés du Moyen Âge et de la Renaissance, issus de Gallica, de la BVMM et des BVH : <https://portail.biblissima.fr/fr/>
- « Calames », catalogue en ligne des archives et manuscrits de l'enseignement supérieur : <http://www.calames.abes.fr/pub/>
- « Catalogue of illuminated manuscripts », base des manuscrits enluminés de la British Library (Bibliothèque nationale du Royaume-Uni, Londres) : <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/>
- « CORSAIR : Images from Medieval and Renaissance Manuscripts », base numérique de la Bibliothèque Morgan Library de New York : <http://corsair.morganlibrary.org>
- « Digitised manuscripts », base des manuscrits numérisés de la British Library (Bibliothèque nationale du Royaume-Uni, Londres) : <http://www.bl.uk/manuscripts/>
- « DMF : Dictionnaire du Moyen Français », version 2020, CNRS et Université de Lorraine : <http://www.atilf.fr/dmf/>
- « E-codices », bibliothèque virtuelle des manuscrits en Suisse : <http://www.e-codices.unifr.ch/fr>

- « Enluminures », Base des manuscrits enluminés du Moyen-Âge des Bibliothèques municipales de France, IRHT, <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>
- « Gallica », base numérique de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr>
- « Gloss-e : Glossae Scripturae Sacrae-electronicae », éditions électroniques de corpus exégétiques : <https://gloss-e.irht.cnrs.fr>
- « Initiale », catalogue en ligne de manuscrits enluminés conservés dans les bibliothèques publiques de France : <http://initiale.irht.cnrs.fr>
- « Jonas », répertoire des textes et manuscrits médiévaux d'oc et d'oïl : <https://jonas.irht.cnrs.fr/>
- « Mandragore », base des manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France : <http://mandragore.bnf.fr>
- « Medieval Illuminated Manuscripts », base des manuscrits enluminés de la Koninklijke Bibliotheek (Bibliothèque Nationale des Pays-Bas, La Hague) : <http://manuscripts.kb.nl/>
- « Medieval Manuscripts in Oxford Libraries », catalogue en ligne des manuscrits occidentaux conservés à la Bodleian Library (Bibliothèque Universitaire d'Oxford au Royaume Uni) : <https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/>
- « Ménestrel », Médiévistes sur le net : sources, travaux et références en ligne : <http://www.menestrel.fr/>
- « Sudoc », catalogue français de notices bibliographiques : <http://www.sudoc.abes.fr>
- « The Getty, Department of manuscripts », catalogue des manuscrits de la collection du J. Paul Getty Museum de Los Angeles : <https://www.getty.edu/art/manuscripts/index.html>

Sources :

- CLÉMENT DE ROME, *Premier épître de Clément aux Corinthiens* [texte grec et traduction de Hippolyte Hemmer], Alphonse Picard et Fils, Paris, 1909 [en ligne, mis en ligne le 17/08/2009, consulté le 16/03/2023. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453905f>].
- DE LA TOUR LANDRY Geoffroy (chevalier), *Le Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1854 [en ligne, mis en ligne le 22/12/2005, consulté le 19/02/2022. Disponible à l'adresse : https://books.google.fr/books/about/Le_livre_du_chevalier_de_La_Tour_Landry.htmlid=d8TPNEXVgwMC&redir_esc=y].
- DES MOULINS Guyart, *Le premier volume de la Bible Historiée* [traduit de l'*Historia Scholastica* de Pierre Le Mangeur], Paris, éd. Antoine Vérard, 1498-1499 [en ligne, consulté le 10/05/2022. Disponible à l'adresse : <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1652>].
- *Histoires tirées de l'Ancien Testament, Zum ersten Male herausgegeben nebst Einleitung, sprachlicher Untersuchung und Anmerkungen*, éd. Hugo Loh, Münster, Druck von J. Bredt, 1912.
- HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma Animae*, éd. Jacques-Paul Migne, Paris, Parisiis, 1844 [en ligne, mis en ligne le 23/04/2009, consulté le 18/04/2022. Disponible à l'adresse : <http://books.google.com/books?id=aLXUAAAAMAAJ>].
- HUGO DE SANCTO CARO, *Postilla super totam Bibliam*, éd. Adolf Rusch et Antonio Koberger, Strasbourg, 1480/1481 [en ligne, mis en ligne en 2009, consulté le 05/01/2023. Disponible à l'adresse : <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/livres-liste.php?id=glo>].
- *La Bible des Septante*, trad. Pierre Giguet, vol. 2, 1865 [en ligne, mis en ligne le 04/05/2011, consulté le 12/01/2023. Disponible à l'adresse : <https://archive.org/details/LaBibleDesSeptanteEnFrancaisVol2>].
- *La Sainte Bible (texte latin et traduction française) commentée d'après la Vulgate et les textes originaux : à l'usage des séminaires et du clergé*, éd. FILLION Louis-Claude, Paris, Letouzey et

Ané, 1888 [en ligne, consulté le 10/05/2022. Disponible à l'adresse : <https://magnificat.ca/textes/bible/at.htm>].

- LE FÈVRE DE RESSON Jehan, *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Léesce*, éd. Émile Bouillon, Paris, 1905 [en ligne, mis en ligne le 28/12/2014, consulté le 24/11/2021. Disponible à l'adresse : <https://archive.org/details/LesLamentationsDeMatheolus2>].

- LE MAISTRE DE SACY Isaac-Louis, *Tobie, Judith et Esther traduits en françois, avec une explication tirée des Saints Pères et des auteurs ecclésiastiques*, Guillaume Desprez et Jean-Baptiste Desessars, Paris, 1711 [en ligne, mis en ligne le 09/02/2012, consulté le 30/11/2023. Disponible à l'adresse : https://books.google.fr/books/about/Tobie_Judith_et_Esther_traduits_en_fran.htmlid=IFNPAAAcAAJ&redir_esc=y].

- MOLINET Jean, *Le Mistère Du Viel Testament*, t. 5, éd. James de Rothschild, Paris, F. Didot, 1878 [en ligne, mis en ligne le 15/10/2007, consulté le 06/04/2023. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5055x>].

- NICOLAUS DE LYRA, « *Liber Judith* », fol. 172-192 : *Biblia Latina : Cum postillis Nicolai de Lyra et expositionibus Guillelmi Britonis in omnes prologos S. Hieronymi et additionibus Pauli Burgensis replicisque Matthiae Doering*, t. 2, Venise, Paul de Mercatto, 1481 [en ligne, mis en ligne en 2013, consulté le 05/05/2022. Disponible à l'adresse : <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/content/titleinfo/2295029>].

- PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, éd. Jacques-Paul Migne ; Garnier, Paris, 1855, t. 198, p. 1049-1644 [en ligne, mis en ligne le 09/11/2007, consulté le 28/09/2022. Disponible à l'adresse : https://books.google.fr/books?id=H_UQAAAAYAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s].

- RABAN MAUR, *Expositio Hrabani Maur in librum Iudith*, éd. Adèle Simonetti, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2008.

- SAINT JERÔME, *Commentarii in Daniele*, éd. Jacques-Paul Migne, Paris, 1845, p. 491-583 [en ligne, mis en ligne le 02/07/2009, consulté le 13/03/2023. Disponible à l'adresse : https://books.google.fr/books?id=jHzYAAAAMAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s].

- SAINT JERÔME, *Prologus in librum Iudith*, éd. Jacques-Paul Migne, vol. 29, Paris, 1857 [en ligne, mis en ligne en 2009, consulté le 07/01/2023. Disponible à l'adresse : https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions_chapitre.php?id=liber&numLivre=23&chapitre=23_Prol.1].

- STRABON Walafriid, *Glossa Ordinaria, Liber Judith*, éd. Jacques-Paul-Migne ; Adalbert-G. Hamman, Paris, 1852 [en ligne, mis en ligne le 09/11/2007, consulté le 17/02/2023. Disponible à l'adresse : https://books.google.fr/books?id=YfwQAAAAYAAJ&redir_esc=y].

- VIGOUROUX Fulcran, *La Sainte Bible polyglotte : contenant le texte hébreu original, le texte grec des Septante, le texte latin de la Vulgate et la traduction française de M. l'abbé Glaire, avec les différences de l'hébreu, des Septante et de la Vulgate, des introductions, des notes*, t. 3, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1900 [en ligne, mis en ligne le 13/08/2009, consulté le 08/12/2022. Disponible à l'adresse : <https://archive.org/details/lasainte biblepol00vigo/page/n9/mode/2up>].

- VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. Arpad Steiner, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1938 [en ligne, consulté le 10/03/2022. Disponible à l'adresse: https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/steiner_0032.htm].

- VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *Speculum morale*, vol. 3, Graz, Akademische der Druck, 1964 [en ligne, mis en ligne en 2010, consulté le 23/03/2023. Disponible à l'adresse : <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/content/titleinfo/1354972>].

Études :

- ANDERSON Jaynie, *Judith* [traduit par Bernard Turle de l'anglais : *Judith*], Paris, Éditions du Regard, 1997.
- BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- BASCHET Jérôme, « Satan ou la Majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge » dans NABERT Nathalie (dir.), *Le Mal et le Diable : leurs figures à la fin du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 187-210.
- BEAUDET Pascale, *L'effet Judith : stéréotypes de la féminité et regard de la spectatrice sur les tableaux d'Artemisia Gentileschi* [texte remanié de thèse de doctorat en histoire de l'art moderne, Rennes 2, 2001], Rennes, 2001.
- BERGER Samuel, *La Bible française au Moyen Âge. Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en langue d'oïl*, Paris, Champion, 1884.
- BOERNER Bruno, « Les portails du transept » dans PANSARD Michel (dir.), *Chartres, La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2013, p. 261-281.
- BOGAERT Pierre-Maurice, *Les Bibles en français : histoire illustrée du Moyen Âge à nos jours*, Turnhout, Brepols, 1991.
- BORSETTO Luciana, FRAGONARD Marie-Madeleine et LUCAS FIORATO Corinne (dir.), *Entre violence et séduction : Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l'Italie des XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2017.
- BRINE Kévin R. et CILETTI Elena (dir.), *The sword of Judith, Judith studies across the disciplines*, Cambridge, Openbook Publishers, 2010.
- CAROFF Fanny, *L'ost des sarrasins, les musulmans dans l'iconographie médiévale : France-Flandres, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Le Léopard d'or, 2016.

- CASSAGNES BROUQUET Sophie, *Chevalereses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen-Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004.

- CONTINI Roberto et SOLINAS Francesco (dir.), *Artemisia (1593-1654) : pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, [catalogue d'exposition, Paris, Fondation Dina Vierny ; Musée Maillol, 14 mars-15 juillet 2012], Gallimard-musée Maillol, Paris, 2012.

- COUSSY Céline, « Le Retour de Judith à Béthulie de Botticelli », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 30, 2009 [en ligne, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 01 mars 2023. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/cliio/9466?lang=en#quotation>].

- DAHAN Gilbert et NOBLESSE-ROCHER Annie (dir.), *L'exégèse monastique au Moyen Âge, XI^e-XIV^e siècle* [actes de colloque international, Strasbourg, Palais universitaire, Faculté de théologie protestante, 10-12 septembre 2007], Paris, Institut d'études augustiniennes, 2014.

- DAHAN Gilbert. « Les "figures" des Juifs et de la Synagogue : l'exemple de Dalila. Fonctions et méthodes de la typologie dans l'exégèse médiévale », *Recherches Augustiniennes*, n° 23, 1988, p. 125-150.

- DAHAN Gilbert (dir.), *Nicolas de Lyre, franciscain du XIV^e siècle, exégète et théologien*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2011.

- DAVRAY-PIÉKOLEK Renée, « Deuil, histoire du costume », *Encyclopedia Universalis* [en ligne, mis en ligne le 31 février 2017, consulté le 04 mai 2022. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/deuil-histoire-du-costume/>].

- DE LA CROIX Arnaud, *L'érotisme au Moyen-Âge : le corps, le désir et l'amour*, Paris, Tallandier, 2003.

- DE LAUNAY Marc, « Décapitation et circoncision » dans LÉPRONT Catherine, DE LAUNAY Marc et WEIGERT Laura Johanna (dir.), *Judith et Holopherne*, Paris, Desclée De Brouwer, 2003, p. 59-81.

- DELECROIX Marion et DOURNEAU Loreline, *Le temps d'une décapitation : imaginaire d'un instant imperceptible : peinture, littérature*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.

- DHORME Edouard, *La Bible, Ancien Testament*, Paris, Gallimard, t. 2, 1959.

- DOMINGUEZ LEIVA Antonio, *Décapitations : du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

- DROBINSKY Julia, « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut » dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 111-128. [en ligne, mis en ligne le 14 mai 2014, consulté le 29 mai 2022. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pup/4225>].

- DUBARLE André Marie, *Judith : Forme et Sens des diverses traditions*, Rome, Institut biblique pontifical, 1966.

- DUBY Georges, PERROT Michelle et KLAPISCH-ZUBER Christiane (dir.), *Histoire des femmes En Occident, t. 2, Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1990.

- DUSSAUD René, « Samarie au temps d'Achab », *Syria*, t. 7, 1926. p. 9-29.

- EDWARDS-DUJARDIN Hayley, *Rose*, Vanves, Chêne, 2021.

- ELAYI Josette, *L'Empire assyrien : histoire d'une grande civilisation de l'Antiquité*, Paris, Perrin, 2021.

- ENDERLÉ Marcelle, « Images de femmes ou une lecture féministe du Livre de Judith », *Littératures*, n°1, 1979, p. 277-282.

- FOURNÈS Ghislaine, « La main du roi ou la synecdoque du pouvoir », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, n° 27, 2004, p. 173.

- FOURNIÉ, Éléonore, « Les manuscrits de la Bible historique. Présentation et catalogue raisonné d'une œuvre médiévale », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 03.2, 2009 [En ligne, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 04 février 2022. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/acrh/1408>].

- FOURNIÉ Éléonore, « Les éditions de la *Bible historique*. Présentation et catalogue raisonné d'éditions de la première moitié du XIV^e siècle », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 03.2, 2009 [en ligne, mis en ligne le 30 décembre 2009, consulté le 22 avril 2022. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/acrh/1832>].

- FOURNIÉ Éléonore, *L'iconographie de la Bible historique*, Turnhout, Brepols, 2012.

- GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen âge : Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard D'or, 1989.

- GARRARD Mary, *Artemisia Gentileschi and feminism in early modern Europe*, London, Reaktion Books, 2020.

- GENDT Anne-Marie (de), *L'art d'éduquer les nobles damoiselles : le livre du chevalier de la Tour Landry*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- GONTERO Valérie, « Cointises et atours : la chevelure dans Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 181-193 [en ligne, mis en ligne le 14 mai 2014, consulté le 14 septembre 2022. Disponible à l'URL : <https://books.openedition.org/pup/4207>].

- GRADOWICZ-PANCER Nira, « Honneur féminin et pureté sexuelle : équation ou paradoxe ? » dans ROUCHE Michel (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen-Âge : accord ou crise ?* [actes de colloque international de Conques, Centre européen de culture, d'art et d'histoire médiévales, 2000], Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 37-51.

- GRAHAM Runnalls A., « *Judith et Holofernès* : mystère religieux ou mélodrame comique ? », *Le Moyen Âge*, n° 95.1, 1989, p. 75-104.

- GRAHAM Runnalls A., *Le Mystère de Judith et Holofernès, une édition critique de l'une des parties du "Mystère du Viel Testament"*, Paris, Droz, 1995.

- GRAHAM Runnalls A., « Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalité », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 44, 1997, p. 11-26.

- GUYOT Elsa, « Étude iconographique de l'épisode biblique "Bethsabée au bain" dans les livres d'heures des XV^e et XVI^e siècles », *Reti Medievali Rivista*, Presses Universitaires de Florence, n° 14-1, 2013, p. 263-287.

- HAMEL Christopher Francis Rivers (de), *Une histoire des manuscrits enluminés*, Paris, Phaidon, 2001.

- HÉLIOT Pierre, *La Basilique de Saint-Quentin et l'architecture du Moyen âge*, Paris, Picard, 1967.

- HÉRICHE-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit les textes* [actes de colloque international, Paris, Centre d'études du Moyen Âge de la Sorbonne nouvelle, 15-16 mars 2011], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

- HÉRITIER Aline, « La Bible du roi : le vitrail de Judith de la Sainte-Chapelle de Paris et les Bibles moralisées », *Cahiers archéologiques*, 2009, n° 52, p. 99-108.

- HUSSHERR Cécile et REIBEL Emmanuel (dir.), *Figures bibliques, figures mythiques : ambiguïtés et réécritures*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'ENS, 2002.

- KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art : from early Christian times to the thirteenth century*, London, Warburg Institute, 1939.
- KINNE Elisabeth, « Les écrits didactiques pour femmes et le double discours du désir au Moyen-Âge », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, n° 13, 2010, p. 135-152, [en ligne, mis en ligne le 28 mai 2021, consulté le 15 mai 2022. Disponible à l'URL : <https://journals.openedition.org/cliio/9624>].
- KOMADA Akiko, *Les illustrations de la Bible historique. Les manuscrits réalisés dans le Nord* [texte remanié de thèse de doctorat en histoire de l'art médiévale, Université de Paris IV Sorbonne, 1992], Paris, [s. n], 2000.
- LACHAUD Frédérique, « La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques œuvres religieuses, morales et politiques, XII^e-XIV^e siècles » dans BRERO Thalia (éd.), *Le corps et sa parure, The body and its adornment*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, p 61-85.
- LAGABRIELLE Sophie, « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu » dans HÉRICHÉ-PRADEAU Sandrine et PÉREZ-SIMON Maud (dir.), *Quand l'image relit les textes* [actes de colloque international, Paris, Centre d'études du Moyen Âge de la Sorbonne nouvelle, 15-16 mars 2011], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 119-135.
- LAVAQUERIE-KLEIN Christiane, *Les femmes de la Bible dans l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 2019.
- LEBÈGUE Raymond, « Notes sur le personnage de la servante », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°1, 1983, p. 3-14.
- LEFRANÇOIS-PILLION Louise. « Une Bible en images. Histoire de Judith sculptée sur les soubassements de la cathédrale de Rouen », *Le Mois littéraire et pittoresque*, n° 81, septembre 1905, p. 283-291.
- LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.

- LETT Didier, *Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre. XII^e-XV^e siècle*. Paris, Armand Colin, 2013.
- LEVIS-GODECHOT Nicole, *Essai d'interprétation de l'iconographie des sculptures du portail nord de la cathédrale de Chartres*, Senlis, Imprimeries Réunies de Senlis, 1978.
- LÉVY-GIRES, Noëlle, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 279-290 [en ligne, mis en ligne le 14 mai 2014, consulté le 26 mai 2022. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pup/4225>].
- L'HERMITE LECLERQ Paulette, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen-Âge*, Turnhout, Brepols, 1997.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « L'image de la femme dans le "De eruditione filiorum nobilium" de Vincent de Beauvais », dans ROUCHE Michel (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen-Âge : accord ou crise ?* [actes de colloque international de Conques, Centre européen de culture, d'art et d'histoire médiévales, 2000], Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 243-261.
- MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France : étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur les sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1969.
- MANE Perrine et PIPONNIER Françoise, *Se vêtir au Moyen-Âge*, Paris, Biro, 1995.
- MAVRAKIS Annie, *Judith et Salomé, une gémellité paradoxale* [texte remanié de thèse de doctorat en Sciences de l'Art, Paris 1, 1991], Paris, 1991.
- MERCIER Frank et ROSÉ Isabelle, *Aux marges de l'hérésie : inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

- MILLAND-BOVE Bénédicte, « Judith et les "femmes fortes" arthuriennes : une parenté ? », *Babel*, n° 42, 2020, p. 53-77 [En ligne, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 02 novembre 2021. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/distant.bu.univ-rennes2.fr/babel/11215>].
- MORICE Jasmine, *Figurer la prostituée au Moyen Âge (France XIII^e - XV^e siècle)*, thèse en histoire de l'art médiéval sous la direction de Cécile Voyer, en préparation à l'École doctorale Humanités de Poitiers depuis le 28 août 2020.
- MORICE Jasmine, *Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental*, mémoire de master II d'histoire de l'art médiéval sous la direction de Marie Jacob, Université Rennes 2, 2019.
- NOCHLIN Linda, « Why have there been no great women artists ? », *ARTNews*, 1971.
- PARÉ Alix, *Héroïne : de Cléopâtre à Wonder Woman*, Vanves, Chêne, 2022.
- PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.
- PASTOUREAU Michel, *Rayures : Une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2021.
- PASTOUREAU Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Éditions Points, 2019.
- PASTOUREAU Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen-Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, n° 151-2, 2007, p. 705-731.
- PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*, Paris, Éditions Du Seuil, 2004.
- PASTOUREAU Michel, DUCHET-SUCHAUX Gaston et GARRAUT Marie, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2021.
- PENNEL Audrey, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'otiositas féminine à la fin du Moyen-Âge », *Questes*, n° 37, 2018, p 69-86 , [En

ligne, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 14 septembre 2022. Disponible à l'URL : <https://journals.openedition.org/questes/4448>].

- PIROT Louis, *La Sainte Bible : texte latin et traduction française d'après les textes originaux avec un commentaire exégétique et théologique. Tome IV, Paralipomènes, Esdras-Néhémie, Tobie, Judith, Esther, Job*, Paris, Letouzey et Ané, 1952.

- POIRIER Jacques, *Judith : Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 [en ligne, mis en ligne le 18 juillet 2016, consulté le 2 novembre 2022. Disponible à l'URL : <http://books.openedition.org/pur/31718>].

- POTZ MAC GEER Rosemarie, « Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories and his *Bible historiale* », *VIATOR, Medieval and Renaissance studies*, Berkeley ; Los Angeles ; Londres, University of California Press, 1983, n° 14, p. 211-244.

- POWER Eileen, *Les femmes au Moyen Âge*, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

- PROST Bernard, « Un nouveau document sur Jean de Bruges peintre du roi Charles V », *Gazette des Beaux-Arts*, n°7, 1892.

- QUÉRAT Lisa, « Les représentations italiennes du mythe de Judith en peinture et au théâtre de la Renaissance au Baroque », *Cahier d'études romanes*, n° 27, 2013, p. 375-391 [En ligne, mis en ligne le 25 juin 2014, consulté le 22 avril 2023. Disponible à l'URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4153>].

- RASSE Marie (de), « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIV^e - XV^e siècles », *Hypothèses*, vol. 13, n°1, 2010, p 119-128. [En ligne, mis en ligne le 22 mai 2012, consulté le 30 mai 2022. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-119.htm>].

- RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Tome II, Iconographie de la Bible, I, Ancien Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

- ROLLAND-PERRIN Myriam, *Blonde comme l'or : la chevelure féminine au Moyen-Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014.

- ROZOUNIAK Eléna, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles : étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, thèse de doctorat en littérature médiévale sous la direction de Philippe Ménard, Université Paris 4, 2006.
- RUS Martijn, « La chevelure au Moyen Âge : marque du même, marque de l'autre », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [actes du 28^{ème} colloque de CUERMA, Aix-en-Provence, Centre universitaires d'études et de recherches médiévales, 21-23 février 2003], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 385-391. [en ligne, mis en ligne le 14 mai 2014, consulté le 26 mai 2022. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pup/4225>].
- SALVADOR Xavier-Laurent, « Guyart des Moulins, traducteur de Pierre Comestor » dans DAHAN Gilbert (dir.), *Pierre le Mangeur ou Pierre de Troyes, maître du XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2013, p 313-327.
- SALVADOR Xavier-Laurent, *Vérités et écriture(s)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- SARNY Marie, « Judith, figure de la prophétesse et du miles Christi dans le Commentaire sur Judith de Raban Maur », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 18.1, 2014 [en ligne, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 26 octobre 2022. Disponible à l'URL : <http://journals.openedition.org/cem/13395>].
- SICARD Patrice, *Hugues de saint-Victor et son école*, Turnhout, Brepols, 1991.
- STONES Alison, « La production de manuscrits littéraires aux environs de 1300 : les mécènes et les liens stylistiques entre leurs peintres entre Cambrai et Saint-Omer » dans BELLON-MÉGUELLE Hélène, COLLET Olivier [et. al] (dir.), *La moisson des lettres : l'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 81-104.
- STONES Alison et AVRIL François, *Gothic Manuscripts, 1260-1320*, London, H. Miller, 2013.
- SUCKALE Robert et SUCKALE-REDLEFSEN Gude, *Miroir du salut, un traité spirituel enluminé à Cologne à la fin du XIV^e siècle*, Dijon, Éditions Faton, 2014.

- TABURET-DELAHAYE Elisabeth, BRESC-BAUTIER Geneviève, CRÉPIN-LEBLOND Thierry (dir.), *France 1500 entre Moyen Âge et Renaissance* [catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011], Paris, RMN, 2010.
- THÉNARD-DUVIVIER Franck, « Portails des Libraires et de la Calende : les bas-relief quadrilobés » dans DESCUBES Jean-Charles (dir.), *Rouen : primatiale de Normandie, La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2012, p. 233-239.
- TOY Crawford Howell, « Book of Judith », *The Jewish Encyclopedia*, 1906.
- UELTSCHI Karin, « La mythique lignée des Roux : malédiction et sacralité » dans AURELL Martin et GÎRBEA Catalina (dir.), *L'imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles)* [actes de colloque international, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers, 12-13 juin 2009], Turnhout, Brepols, 2010, p. 165-178.
- VAN BUREN Anne, *Illuminating Fashion, Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New York, The Morgan Library and Museum, 2011.
- VILLARD Renaud, « La tentation de Salomé : l'érotisation de Judith et l'effacement du tyrannicide en Italie, XV^e-XVII^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, Fidelitas, t. 118, n° 2, 2006, p. 335-355 [en ligne, mis en ligne le 16/09/2019, consulté le 31/01/2022. Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_2006_num_118_2_10497].
- VOYER Cécile, « Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge », dans HAMIDOVIĆ David (dir.), *La rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013, p. 69-100.
- WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen-âge*, Florence, Sismel Ed. Del Galluzzo, 2013.
- WOLFTHAL Diane, « “A Hue and a Cry” : Medieval rape imagery and its transformation », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 1, 1993, p 39-64 [En ligne, consulté le 20 avril 2023, Disponible à l'URL : https://www.jstor.org/stable/3045931?seq=1#page_scan_tab_contents].